



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

SOBRE LA RECEPCIÓN DE WALTER BENJAMIN EN MÉXICO.  
CRÍTICA, COMENTARIO Y TRADUCCIÓN

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

PRESENTA:  
FRANCISCO JAVIER SIGÜENZA REYES

NOMBRE DEL TUTOR  
DR. CRESCENCIANO GRAVE TIRADO  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA (UNAM)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR  
MTRO. JORGE JUANES LÓPEZ  
UNIVERSIDAD BENEMÉRITA AUTÓNOMA DE PUEBLA  
DRA. ERIKA REBECA LINDIG CISNEROS  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA (UNAM)

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. DICIEMBRE 2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

*Man darf ihn (Kritiker) mit dem Paläographen vor einem Pergamente vergleichen, dessen verblichener Text überdeckt wird von den Zügen einer kräftigern Schrift, die auf ihn sich bezieht. Wie der Paläograph mit dem Lesen der letztern beginnen müßte, so der Kritiker mit dem Kommentieren.*  
Walter Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*.

*Nicht immer sind die Formen des Kommentars, der Übersetzung, ja selbst der sogenannten Fälschung Spielformen am Rande der Literatur gewesen, und nicht nur im philosophischen, sondern auch im dichterischen Schrifttum Arabiens oder Chinas haben sie ihre Stelle gehabt.*  
Walter Benjamin, *Der Autor als Produzent*.

## Índice

Agradecimientos.....	5
Preámbulo.....	7
Primera parte.....	11
Traducción, comentario y crítica.....	11
Introducción.....	11
Capítulo 1.....	14
Traducción y redención.....	14
1.1 La vida de las obras.....	14
1.2 La vasija rota.....	16
Digresión 1. Crítica del conocimiento.....	19
Digresión 2. Lenguaje y redención.....	22
1.3 Traducción y redención.....	26
1.4 El despojo.....	28
1.5 La fuerza deformante.....	31
Capítulo 2.....	35
La hoguera en llamas.....	35
2.1 El paleógrafo y el pergamino.....	35
2.2 Sacralización y profanación del lenguaje.....	38
2.3 El químico.....	41
2.4 El alquimista.....	42
2.5 Recepción y codigofagia.....	45
Segunda parte.....	48
Panorama de la recepción de.....	48
Benjamin en México.....	48
Introducción.....	48
Capítulo 3.....	50
Tentativas sobre Benjamin.....	50
3.1 Walter Benjamin traducido.....	50
3.2 Caracterización de Walter Benjamin.....	59
Capítulo 4.....	77
Experiencia urbana, literatura y filosofía.....	77
4.1 Crítica, ciudad y modernidad.....	77
4.2 Crítica literaria y crítica filosófica.....	95
Capítulo 5.....	113
Arte, técnica y revolución.....	113
5.1 Arte, reproductibilidad técnica y utopía.....	113
5.2 Vanguardias artísticas y revolución.....	127
Capítulo 6.....	140
Historia a contrapelo.....	140
6.1 Contexto histórico e intelectual.....	141
6.2 Alegoría e imagen dialéctica.....	143
6.3 Crítica al marxismo vulgar.....	150

6.4 Materialismo histórico.....	156
6.5 Mesianismo y utopía.....	159
6.6 La idea la de la historia.....	163
6.7 La recepción de Benjamin en América Latina.....	179
Apéndice.....	185
El carácter destructivo y la labor crítica.....	185
Conclusiones.....	197
Bibliografía.....	210
Bibliografía cronológica de la recepción.....	212
de Walter Benjamin en México.....	212

## Agradecimientos

Este trabajo de investigación se enriqueció de múltiples conversaciones que mantuve a lo largo de estos años con gente de ambos lados del Atlántico. Agradezco a Anne Becker por haberme convencido de la importancia y pertinencia del tema de esta tesis; a mí amigo Börries Nehe por haber sembrado la duda sobre el enfoque de la investigación; a Lucrecia Orenzans por haberme acercado al fascinante mundo de la traducción y su carácter antropofágico; al Dr. Otto Wolf por su ayuda para la realización de mi estancia de investigación en el *Institut für Philosophie* de la *Freie Universität Berlin*, que además me permitió disfrutar del Berlín crepuscular; a la Dra. Ursula Marx del *Walter Benjamin Archiv* de la *Akademie der Künste-Berlin* por sus amables explicaciones sobre el funcionamiento del archivo; agradezco profundamente a la Dra. Wiebke Keim, el Dr. Ercüment Çelik y la Dra. Anika Meckesheimer por la grandiosa oportunidad de compartir mi proyecto con su equipo de investigación en el *Institut für Soziologie* de la *Albert-Ludwigs-Universität Freiburg*, que además me permitió disfrutar de la bella y amable ciudad de Freiburg; al Dr. Crescenciano Grave por sus minuciosas observaciones a la tesis; a la Dra. Erika Lindig por sus comentarios; al Mtro. Jorge Juanes por su siempre incisiva crítica.

Quiero agradecer también el valioso apoyo de mis padres y hermanas, sin el cual habría sido más difícil culminar esta investigación; a mis amigos Börries Nehe, Daniel Kretschmer, Sergio Esquivel, Marco Velázquez, Christian Sperling, Agustín Elizondo, Florencia Mercado y Lucrecia Oresanz, por su apoyo y amistad incondicional. Y muy especialmente a Cynthia Grandini, por la revisión del texto y su agradable y sorpresiva presencia.

Este trabajo de investigación fue realizado gracias a la beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) para la realización del doctorado en el Programa de Posgrado en Filosofía de la Universidad Nacional Autónoma de México, que también me proporcionó una beca para la realización de una estancia de investigación en la *Freie Universität Berlin*; agradezco al proyecto *Universalität und Akzeptanzpotential von Gesellschaftswissen. Zur Zirkulation von Wissensbeständen zwischen Europa und dem globalen Süden* por la beca para la realización de una estancia de investigación en la *Albert-Ludwigs-Universität Freiburg*; al seminario El pensamiento crítico de Walter Benjamin, dirigido

por la Dra. Esther Cohen, que me apoyó con una beca para la culminación de mi tesis. Finalmente, agradezco enormemente a la Mtra. Raquer Serur, coordinadora del Seminario Universitario “La modernidad: Versiones y Dimensiones”, por el apoyo para la culminación de la tesis y la construcción del archivo electrónico sobre la Recepción de Walter Benjamin en México.

## **Preámbulo**

Cuando inicié esta investigación mi objetivo era trabajar el concepto de crítica de Walter Benjamin con relación a lo histórico político y el arte, pero después de un par de estancias de investigación en Alemania, primero en la universidad de Berlín y posteriormente en la de Friburgo, mi tema de investigación se fue transformando sustancialmente, por una parte, por la enorme bibliografía existente en las bibliotecas y archivos en Alemania sobre Benjamin,<sup>1</sup> que hubiese requerido mucho más tiempo para poder ser trabajada; por otra parte, porque durante mi estancia en Berlín tuvo lugar un simposio internacional sobre la recepción de Benjamin en Europa y América Latina, en el que se discutió sobre la impronta del pensamiento de Benjamin en el ámbito intelectual de Argentina y de Brasil, así como en otros lugares de Europa.<sup>2</sup>

De esta experiencia surgió la cuestión principal de la presente investigación, y aunque el tema inicial no fue abandonado, poco a poco quedó supeditado a otro que se convirtió en el centro de la presente tesis. Se trata de responder a la pregunta sobre la recepción de Walter Benjamin en México, tema que hasta donde conocemos no había sido lo suficientemente trabajado, pues quienes lo han tocado, lo han hecho supeditado a otro tema más general, como el caso de Carlos Pereda y Gustavo Leyva, que se ocupan de explorar minuciosa y sistemáticamente el tema de la influencia de la filosofía alemana en México,<sup>3</sup> o tratado de manera muy general, como el caso de Ignacio Sánchez Prado, que aunque explora una parte importante del tema, lo hace a partir de 1993 (y de manera meramente descriptiva) cuando se publica la primera colección de ensayos sobre Benjamin,<sup>4</sup> sin

---

1 Cfr. Reinhard Markner y Thomas Weber, *Literatur über Walter Benjamin: kommentierte Bibliographie 1983-1992* (Hamburg: Argument-Verlag, 1993). Los autores comentan que entre 1950 hasta 1979 aparecieron 234 libros sobre el pensamiento de Benjamin; en 1984 Momme Brodersen registró 986 títulos; para la siguiente década, de la que se ocupan de los autores, el volumen había crecido al doble, es decir, casi dos mil títulos en diversas lenguas, muchos de los cuales es posible consultar en el Walter Benjamin Archiv en la Akademie der Künste Berlin.

2 Me refiero al simposio: *Benjamin im Kontext. Walter Benjamins "Urgeschichte des 19. Jahrhunderts" im Spiegel der aktuellen lateinamerikanischen und europäischen Rezeption*. Internationales Symposium. Ibero-Amerikanischen Institut, realizado el 28 y 29 de junio de 2010.

3 Carlos Pereda y Gustavo Leyva, "La recepción de la filosofía alemana en México", en León Enrique Bieber et al., eds., *Las relaciones germano-mexicanas: desde el aporte de los hermanos Humboldt hasta el presente* (México, D.F.; Bonn [Germany]; México, D.F.: Colegio de México; Servicio Alemán de Intercambio Académico; Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2001), 254.

4 Cfr. Ignacio Sánchez Prado, *Mexico's Benjamin. The quarrel between aesthetics and politics*, presentado en: *Benjamin Lektüren. Zur Internationalen Rezeption*, organizado por el Walter Benjamin Archiv, que tuvo lugar

embargo, en ese año no se inicia la historia de su recepción en nuestro contexto sino desde 1971, como veremos más adelante.

Conforme iba avanzando la investigación fue surgiendo otra cuestión que se fue haciendo cada más apremiante: ¿cómo ir más allá del ámbito meramente descriptivo, es decir, comentar los temas y autores que en nuestro contexto han escrito sobre Benjamin, y hacer de nuestro tema un problema filosófico? Fue entonces cuando surgió la pregunta sobre la importancia de la recepción de una obra y las formas en que se materializa tal recepción. Para responder a estas cuestiones, he intentado hacerlo desde la misma obra de Benjamin, que de manera indirecta se ocupó de ellas cuando se preguntó sobre la esencia de la traducción, el comentario y la crítica, tres formas de la escritura que en su época eran considerados menores, pero que para él resultan fundamentales para la *pervivencia* de las obras. En este sentido, en la primera parte de esta tesis, hemos reflexionado sobre algunas imágenes del pensamiento que Benjamin traza para caracterizar a estas tres formas de la escritura: traducción, comentario y crítica, en las que se materializan la recepción de una obra, formas no menores, ni mayores, sino distintas a las obras mismas, y sin las cuales no podrían sobrevivir y pervivir en el tiempo histórico.

Hay algo más que nos dice la cuestión de la recepción de una obra, cuando además la pensamos como un proceso mediante el cual una obra pasa de una área lingüística a otra y, por tanto, de un contexto cultural a otro, proceso en el que, desde nuestro punto de vista, se puede reconocer la forma natural de las culturas, como la llama Bolívar Echeverría. Se trata de un rico y complejo proceso en el que se pone en juego el mestizaje de las formas culturales, en el que una cultura al intentar devorar a otra se deja al mismo tiempo devorar por ella, de allí que también sea nombrada como *codigofagia*, como veremos más adelante con el mismo Echeverría.

Desde esta doble perspectiva, en la segunda parte de la tesis trazamos un panorama, lo más exhaustivo que nos ha sido posible, sobre la recepción temática de la obra de Walter Benjamin en nuestro contexto. Empezamos con el comentario a las traducciones de los textos de Benjamin que se han realizado y las diversas caracterizaciones que se han hecho de su fisiognomía intelectual; de ello se desprende un primer núcleo temático sobre el pensamiento de Benjamin, el de la experiencia urbana en relación con la crítica literaria y

---

en la Akademie der Künste, en Berlín realizado del 18 al 20 de septiembre de 2013.

filosófica, temas que, aunque centrales en sus reflexiones, han sido poco comentados en nuestro ámbito; posteriormente nos ocupamos de las diversas interpretaciones que ha generado la cuestión de la relación arte, técnica y revolución que, como veremos, ha sido ampliamente comentado y discutido; luego, expondremos las discusiones que ha generado la filosofía de la historia de Benjamin, que ha sido el tema más ampliamente trabajado y en donde podemos encontrar algunas de las contribuciones más originales de nuestros autores a la recepción de la obra de Benjamin; finalmente, confrontamos la recepción de Benjamin en México con la que se ha hecho en América Latina.

Emulando la idea benjaminiana de conformar una crítica a partir exclusivamente de citas y con un mínimo de comentarios, en esta segunda parte citamos extensamente a los autores para que nos expongan su lectura de la obra de Benjamin, los problemas que les plantea y las posibles respuestas que nos ofrecen a los mismos; a partir de sus propias reflexiones los hemos puesto a dialogar unos con otros, dialogo desafortunadamente ficticio, pues pocas veces en los textos de los mismos autores es posible encontrar referencias a su propia tradición interpretativa de Benjamin, en este sentido, nuestra pretensión es contribuir a subsanar ese viejo descuido. Nuestro objetivo principal es no sólo mostrar que existe una recepción de la obra de Benjamin en México, y que ha tenido ya una larga historia, aunque intermitente, se trata también, y sobre todo, de juzgar sobre sus aportes y límites pues, como veremos más adelante, la crítica de una obra sólo es posible a través de la historia de la recepción que le antecede.

Finalmente, hemos agregado como apéndice a nuestra investigación un ensayo dedicado a la contribución de Bolívar Echeverría a la recepción de Walter Benjamin, que es el resultado del proyecto de investigación que presenté en el Instituto de Sociología de la *Albert-Ludwigs-Universität Freiburg*. En este ensayo exploramos algunos aspectos de la labor crítica en relación a la fisiognomía del carácter destructivo, que el mismo Benjamin traza en alguno de sus ensayos, para vincularlas a la figura de Bolívar Echeverría, pues consideramos que pocos autores en nuestro contexto pueden vincularse a la labor del crítico como él, de hecho, una de las particularidades de este intelectual excepcional es que fue, al igual que Benjamin, crítico, comentarista y traductor, además de un teórico de la modernidad. Esto se hace visible, además, en que pocos como Echeverría contribuyeron en nuestro

contexto a la traducción, comentario y crítica de la obra del autor berlinés.<sup>5</sup> Con su discreta y paciente labor, Echeverría se ha convertido en un referente para la interpretación del legado intelectual de Benjamin, y otros tantos autores, no únicamente en México, sino en otros lugares de América Latina.

---

5 Otro autor importante en este sentido sería José María Pérez Gay, a quien debemos algunas de las primeras traducciones de los ensayos de Benjamin a la lengua española, como *Crónica berlinesa* e *Infancia en Berlín*, y algunos bellos e interesante textos sobre el pensamiento de Benjamin, que dejamos pendientes para su valoración crítica para un ensayo futuro.

## **Primera parte**

### **Traducción, comentario y crítica**

*Sólo acaba la obra aquello que primero la rompe,  
para hacer de ella una obra en pedazos, un fragmento  
del verdadero mundo, el resto de un símbolo.*

Walter Benjamin

### **Introducción**

Antes de introducirnos al tema de la recepción del legado de Walter Benjamin en México, nos parece necesario plantear algunas cuestiones previas que nos permitan establecer nuestra perspectiva filosófica: ¿A qué nos referimos cuando hablamos de la recepción de una obra? ¿Cuáles son las formas en que se materializa tal recepción? De estas cuestiones se ha ocupado la crítica literaria, aunque nosotros proponemos llevarlas al ámbito de la filosofía a partir de las reflexiones de algunos autores con los que dialogaremos a lo largo de este capítulo. Sin embargo, nuestra intención no es postular una teoría de la recepción, como algunos autores que se han ocupado de esta cuestión en América Latina sugieren, el término mismo de teoría nos parece problemático aplicado al ámbito de las humanidades,<sup>6</sup> se trata más bien de plantear la pregunta que se cuestiona sobre las formas como nos relacionamos con las obras, relación siempre oscilante entre la *tradición* y la *modernidad*.

La cuestión sobre la relación que mantenemos con las obras es algo que inquietó al mismo Benjamin, quien desde una perspectiva filosófica se aproximó a tres de las formas en que se materializa la recepción de una obra: la *traducción*, el *comentario* y la *crítica*. Influido por el romanticismo temprano (*Frühromantik*), Benjamin privilegió la crítica sobre el comentario y la traducción, aunque al reflexionar sobre estas dos últimas reivindicó la

---

6 Georg Steiner escribe al respecto que las teorías en las ciencias exactas y aplicadas pretenden predecir, sometiendo a pruebas decisivas y falsificables, los fenómenos estudiados; las teorías con mayor penetración y aplicabilidad replazarán a sus predecesoras. Pero ninguno de estos criterios vale para las humanidades: "Ninguna configuración o clasificación de materiales filosóficos o estéticos tiene capacidad predictiva alguna. No hay validación o refutación experimental concebible de un juicio estético o filosófico." Cfr. George Steiner, *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1980), 16.

singularidad y dignidad de cada una de ellas. Nuestra exposición partirá de algunas de las reflexiones del mismo Benjamin sobre estas tres formas de la escritura y en un diálogo con otros autores intentaremos caracterizar a cada una de ellas.

A diferencia de cierta tradición filosófica, cuya concepción del conocimiento se conforma a partir de la conceptualización de su objeto, la perspectiva crítica de Benjamin conforma *imágenes de pensamiento (Denkbilder)* para comprender la realidad, imágenes que dan cuenta de su particular manera de concebir la experiencia del conocimiento, como más adelante expondremos. En este capítulo, intentaremos descifrar algunas de estas enigmáticas y sugerentes imágenes, con las que Benjamin intentó comprender y establecer la particularidad de la traducción, el comentario y la crítica, para después caracterizar a cada una de ellas y establecer algunas de sus múltiples relaciones.

Las reflexiones de Benjamin sobre la relación que mantenemos con las obras surgen de su propia experiencia como traductor, comentarista y crítico; de hecho, una de las particularidades de este autor excepcional es que cultivó estas tres formas de la escritura. Entre 1914 y 1915, Benjamin empezó a traducir la poesía de Charles Baudelaire, labor que se prolongó hasta 1923, cuando aparece su traducción de *Tableaux parisiens (Cuadros parisinos)*, con un prólogo en el que reflexiona sobre la traducción, titulado *La tarea del traductor (Die Aufgabe des Übersetzers)*. Este enigmático y discutido ensayo nos permite plantear algunos rasgos esenciales de la traducción y su contribución a la pervivencia de las obras. Por otra parte, es conocido que la mayor aspiración de Benjamin fue llegar a ser el más grande crítico de literatura alemana, gesto aparentemente pretencioso, sin embargo, hay que tener en cuenta que en la época de Benjamin la crítica era considerada un forma menor de la escritura, el gesto entonces aparece más bien como reivindicativo de esta forma. Del concepto de crítica se ocupó Benjamin en sus tesis doctoral sobre el romanticismo temprano y en su ensayo *Las afinidades electivas de Goethe* estableció la distinción entre crítica y comentario, misma que en la época moderna no era del todo clara (A. Bermann), y que sigue siendo discutida hasta la actualidad. Debido a lo límites de esta investigación, nos centraremos en el ensayo sobre Goethe, con la finalidad de exponer tal distinción entre crítica y comentario y caracterizar a cada uno de ellos.

Para los fines de esta investigación, queremos exponer, primero, la importancia de la traducción para la recepción de las obras, puesto que en gran medida gracias a la traducción

de la obra de Benjamin a la lengua española ha sido posible su comentario y crítica. En este sentido, tres perspectivas nos ayudarán a señalar tal importancia, la primera nos la ofrece el mismo Benjamin cuando escribe sobre la importancia de la traducción para la *pervivencia* de la obra, lo cual además lo lleva a reflexionar filosóficamente sobre el conocimiento y el lenguaje; la segunda perspectiva es la del *desplazamiento hermenéutico*, es decir, la narración que hace Georg Steiner del proceso de la traducción; la tercera, y última, nos la ofrece Patricia Willson, que señala la importancia de la traducción no desde la perspectiva del original, sino desde la perspectiva del contexto de la cultura receptora.

En un segundo momento comentaremos algunas de las imágenes que Benjamin conforma para expresar sus reflexiones sobre las diferencias y afinidades entre comentario y crítica; para después caracterizar a cada una de ellas, subrayar su particularidad y su importancia para la pervivencia de las obras. Puesto que traducción, comentario y crítica son tres formas de la escritura que dan cuenta de tres maneras posibles de relacionarnos con las obras, nuestra pregunta inicial es entonces ¿qué es una obra?

## Capítulo 1

### Traducción y redención

*In völlig unmetaphorischer Sachlichkeit ist der Gedanke vom Leben und Fortleben der Kunstwerke zu erfassen.*

Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*

#### 1.1 La vida de las obras

Para responder a la cuestión planteada, la primera imagen que surge es la idea de la vida de las obras (*das Leben der Werke*), que surge con el Romanticismo alemán, idea que para Benjamin significa mucho más que una mera metáfora.<sup>7</sup> La obra de arte<sup>8</sup> es algo vivo, la vida de la obra, escribe, se conforma durante la vida del autor y cuando el autor muere la obra entra en su fase de supervivencia (*Überleben*), si la obra resulta relevante (*Bedeutung*), las generaciones venideras le otorgarán una pervivencia (*Fortleben*)<sup>9</sup> duradera, la obra alcanzará entonces la época de su fama. Benjamin agrega que la obra de arte no tiene como motivo fundamental la comunicación, su contenido esencial es lo poético, lo enigmático y lo intangible. Sin embargo, a diferencia de los románticos que privilegiaron la crítica sobre otras formas de relacionarnos con las obras, para Benjamin la prueba suprema de la pervivencia de las obras lo constituye la traducción. La idea de la vida de las obras se refiere, además, a aquello que ha hecho historia y no ha sido únicamente su escenario, es decir, la vida de las obras se conforma no en el ámbito de la naturaleza sino en el de la historia, por eso la historia de la grandes obras de arte se conoce a partir de las fuentes de la vida, a saber: su descendencia, su conformación en la época del autor y la fase de la pervivencia de la obra.<sup>10</sup>

Por tanto, cuando una obra es relevante desea su recepción, es decir, su traducción, comentario y crítica, aunque la obra no debe su existencia a estas formas escritas, sino más

7 Walter Benjamin, "Die Aufgabe des Übersetzers", en *Gesammelte Schriften*, vol. IV, t. 1, Frankfurt am Main, 1991. 9-21. En adelante citaremos esta edición como *G.S.*, indicando el volumen y tomo respectivo.

8 Por obra de arte Benjamin se refiere, en este contexto, a la obra poética o literaria, y en general a la obra escrita, que es es posible traducir, comentar y criticar, en este sentido, podemos también hablar de la obra filosófica, como lo es la del mismo Walter Benjamin, de la que se ocupa esta investigación.

9 A diferencia de Héctor A. Murena que traduce las palabras alemanas *Überleben* y *Fortleben* como *supervivencia*, indistintamente, traduzco la segunda como pervivencia para subrayar las dos distintas fases de la vida de la obra a las que Benjamin se refiere.

10 Ibid. 10.

bien ellas existen gracias a la obra, sin embargo, la vida de la obra alcanza en ellas su manifestación más basta y siempre renovada. La obra es además algo incompleto, y en esto Benjamin también sigue a los románticos, pues está abierta a una infinidad de traducciones, comentarios y críticas; y aún más, no sólo está abierta a ellas, sino que las desea, pues, como señala Antoine Berman, la obra es exceso de sentido y *significancia*, por ello desea la liberación de su sentido.<sup>11</sup> La obra entonces contiene un sentido que debe ser liberado de su *caparazón lingüístico* gracias a la interpretación y comprensión. La comprensión es descubrimiento de la *significación (Bedeutung)*.<sup>12</sup> Para Friedrich Schlegel, la *significación* se refiere a la relación que mantiene la obra de arte particular con el todo, en un sentido doble, por una parte, con el conjunto de las obras del artista, por la otra, con la esencia misma del arte y su forma más elevada. Por ello, *significación (Bedeutung)* y *comprensión (Verstehen)* se definen mutuamente (Berman), pues la comprensión de la obra implica el descubrimiento de su *significación*, que sólo es posible poner de manifiesto en relación con el conjunto de la obra del autor y con la esencia misma del arte.<sup>13</sup>

Por lo tanto, la obra no sólo *desea* sino que *exige* su traducción, comentario y crítica, pues éstas ponen de manifiesto la infinitud de sus sentidos, infinitud que se actualiza perennemente en su recepción. Por eso, para los autores de la llamada estética de la recepción, agrega Patricia Willson, toda obra se completa necesariamente con su marco de lecturas, pues el polo de la recepción interviene sobre el soporte textual y lo convierte así en objeto estético.<sup>14</sup> Y aún más, traducción, comentario y crítica son metatextos cuya finalidad es comunicar el sentido de las obras, aunque crítica y comentario buscan clarificar ese sentido, en cambio, la traducción busca trasladarlo a otras áreas lingüísticas.<sup>15</sup> Una segunda cuestión surge entonces de nuestra primera aproximación al problema planteado ¿qué es traducción?

---

11 Antoine Berman, "Critique, commentaire et traduction (Quelques réflexions à partir de Benjamin et de Blanchot)", *Po&sie*, 37: 88-106. (Agradezco a Lucrecia Orensanz haberme facilitado la traducción al español de este texto, realizada por Carmen Barral en el marco del traductorado del francés en el IES en Lenguas Vivas Juan R. Fernández, dirigida por Patricia Willson.

12 A diferencia de Murena que siempre traduce *Bedeutung* como significación, traduzco esta palabra como significación, en el sentido romántico, o relevancia, según sea el caso.

13 Friedrich von Schlegel, *Kritische Schriften.*, ed. Wolfdiétrich. Rasch (München: Hanser, 1971), 377. Citado en Antoine Berman, Op. Cit.

14 Patricia Willson, *La constelación del sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2004), 14.

15 Cfr. Antoine Berman, Op. Cit.

## 1.2 La vasija rota

Que el ser humano hable miles de lenguas, dice Georg Steiner, muchas de ellas incomprensibles entre sí, y que a pesar de sus enormes diferencias sea posible traducirlas unas a otras, es un enigma que sigue fascinando a científicos, lingüistas y filósofos. En un sentido muy amplio, la traducción está implicada en cada acto de comunicación humana, pues comprender es descifrar, atender al significado es traducir.<sup>16</sup> Sin embargo, lo que aquí nos interesa es el acto particular de la traducción entre dos lenguas, que posibilita y contribuye la recepción de una obra.

Muchos grandes autores como Cervantes, Montesquieu, Goethe, Mme. De Stäel, Andre Gide o Nabokov consideraron a la traducción no sólo como una forma menor, sino incluso perniciosa, cuya labor está en detrimento del original;<sup>17</sup> el mismo Benjamin, años después de haber escrito algunas de las más bellas y apasionadas páginas sobre la traducción, en una carta a su amigo Hofmannstahl escribe: “todo trabajo de traducción, a menos que sea emprendido con fines prácticos muy evidentes y muy apremiantes... o con la intención de estudios estrictamente filológicos, conserva necesariamente un aspecto de absurdidad.”<sup>18</sup> Este juicio de Benjamin es consecuencia de la insatisfacción que le produjeron sus traducciones de la poesía de Baudelaire, a las que calificó de un “fracaso”, y porque sus traducciones de Proust le parecían “penosas, vanas e improductivas.”<sup>19</sup> Esto no hace sino confirmar el juicio de Maurice Blanchot, para el que aun y cuando reconocemos el enigma que plantea la tarea de la traducción, sabemos poco lo que debemos a ella, y lo poco que sabemos lo sabemos mal, pues la traducción es también una forma de nuestra actividad literaria, y los traductores son, como los poetas, novelistas y críticos, escritores incomparables de la más rara especie.<sup>20</sup>

Aunque su experiencia como traductor le causó una profunda insatisfacción, con sus reflexiones sobre la esencia de la traducción Benjamin estableció algunas de las particularidades de esta forma de la escritura y con ello la dignifica. La traducción para Benjamin no es algo exterior sino algo esencial a la obra, pues toda obra relevante exige su

---

16 Georg Steiner, *Después de Babel*. Op. Cit. 13.

17 Cfr. Patricia Willson, *La constelación del sur*. Op. Cit.

18 Walter Benjamin, *Correspondance*, tome I, p. 132. Citado en Antoine Bermann, Op. Cit.

19 Idem.

20 Maurice Blanchot, *La risa de los dioses*. (Madrid: Taurus, 1976), 55.

traducción. Y si bien la traducción no significa nada para el original, mantiene una relación íntima con él, gracias a la fuerza de su traducibilidad de éste. La traducción surge de la obra original, pero no tanto de *la vida (das Leben)*, como de su fase de *supervivencia (Überleben)*, pues toda traducción es posterior a la conformación del original. Cuando surge su traducción, la obra alcanza la época de su fama y comienza su etapa de *pervivencia (Fortleben)*; pero esto no significa que la obra exista gracias a la traducción, sino más bien que ésta debe a la obra su existencia (*Dasein*), aunque en la traducción la vida del original alcanza su expansión más basta y siempre renovada.<sup>21</sup> Benjamin representa en una enigmática imagen la tarea del traductor y la esencia de la traducción: como cuando alguien se esfuerza por reunir los pedazos de una vasija rota, sin pretender la igualdad, sino reconstruirla hasta en sus más mínimos detalles (*Einzelheiten*), la traducción en vez de buscar asemejarse al sentido del original, debe más bien reconstruir en su propia lengua el pensamiento del original, para que ambas lenguas puedan ser reconocidas como fragmentos de un lenguaje mayor.<sup>22</sup> Con su labor el traductor traslada de una lengua a otra el pensamiento de la obra original, hasta en sus más mínimos detalles, y al hacerlo pone en juego a la lengua de partida y de llegada, al mismo tiempo que se pone en juego el lenguaje en general.

Para Antoine Berman, la traducción transmite y traslada el sentido de la obra de un área lingüística a otra, por ello su fundamento consiste no en ir más allá de la letra, sino en hacerla pasar de la orilla de una lengua a otra y al hacerlo conforma un movimiento enigmático en el que la obra pasa de un área lingüística a otra, un movimiento en el que la obra se metamorfosea y al hacerlo *transforma* la lengua de partida y la lengua de llegada. La traducción es restitución de sentido, ya que es explicitante y clarificadora, aunque su naturaleza es dual, por una parte, aparece unida al concepto de fidelidad, que es fundamental para la preservación de la tradición; por la otra, tiene una naturaleza traidora. La traducción habita en un lugar en el que la lengua y la obra se entrelazan, por ello, la tarea del traductor consiste en buscar en la lengua a la que traduce los lugares en los que pueda acogerse ese entrelazamiento. La traducción es además una relación tradicional con la obra, por eso constituye uno de los pilares fundamentales de la tradición; la traducción posee el

---

21 Walter Benjamin, "Die Aufgabe des Übersetzers", Op. Cit. 10 y 11.

22 En el original alemán: Wie nämlich Scherben eines Gefäßes, um sich zusammenfügen zu lassen, in den kleinsten Einzelheiten einander zu folgen, doch nicht so zu gleichen haben, so muß, anstatt dem Sinn des Originals sich ähnlich zu machen, die Übersetzung liebend vielmehr und bis ins Einzelne hinein dessen Art des Meinens in der eigenen Sprache sich aneignen, um so beide wie Scherben als Bruchstück eines Gefäßes, als Bruchstück einer größeren Sprache erkennbar zu machen. Ibid. 17.

poder oculto de poner de manifiesto la relación de la obra con la oralidad como origen, poder que bien puede ser la esencia del enigma del traducir.<sup>23</sup>

Para Benjamin, el enigma del traducir consiste en trasplantar la obra de una lengua a otra y al hacerlo contribuye a redimir (*erlösen*) el lenguaje puro (*die reine Sprache*) que se halla confinado en las diversas lenguas. De allí la afinidad entre la tarea del traductor y la del filósofo, cuyo afán es la búsqueda de ese lenguaje puro, que se ha ido perdiendo con el surgimiento de la diversidad de lenguas y del lenguaje instrumental. Por ello, la traducción pone de manifiesto la íntima relación que mantienen las lenguas entre sí, una relación que la traducción no crea, sin embargo representa y realiza en forma intensiva. Se trata de un vínculo íntimo e imaginario en el que las lenguas no son extrañas entre sí, sino que *a priori*, y abstrayendo sus relaciones históricas, son afines (*verwandt*)<sup>24</sup> en aquello que quieren decir.

Desde una perspectiva crítica del conocimiento (*Erkenntniskritik*), Benjamin rechaza la teoría de la copia y afirma la imposibilidad de una traducción cuya aspiración sea la semejanza (*Ähnlichkeit*) con el original. La traducción contribuye más bien a la pervivencia (*Fortleben*) de la obra, pervivencia significa transformación (*Wandlung*) y renovación (*Erneuerung*) por la que deben pasar todas las cosas vivas, así la vida de la obra al ser traducida está siendo constantemente transformada y renovada. Durante la fase de la pervivencia de la obra, el original se modifica pues toda forma de expresión está sometida a un proceso de maduración y las tendencias de una determinada lengua caen también en desuso; por eso mientras en la traducción la palabra poética se diluye y perece incesantemente, en su lengua materna sobrevive eternamente.<sup>25</sup>

La afinidad (*Verwandtschaft*) que existe entre las diversas lenguas no significa para Benjamin una vaga semejanza (*Ähnlichkeit*), la afinidad no implica necesariamente la semejanza, tampoco se encuentra tal afinidad en la analogía que pueda existir entre sus palabras o en la semejanza de sus poéticas. Desde una perspectiva filosófica del lenguaje, señala que las diversas lenguas están en continua interacción y transformación, y sus significados no pueden considerarse como algo inmutable, por tanto, son algo incompleto; considera además que cada lengua posee una tendencia hacia el final mesiánico de su historia, allí en donde todas esas formas diversas de significar puedan emerger como el

---

23 Cfr. Antoine Berman, Op. Cit.

24 Benjamin, "Die Aufgabe des Übersetzers", Op. Cit. 12. Traducimos *verwandt* como afín, a diferencia de Murena que traduce como parentesco.

25 Ibid. 13.

lenguaje puro (*die reine Sprache*). En este sentido, la traducción no sólo contribuye a la pervivencia constante de las obras, sino también al incesante renacer de las lenguas.<sup>26</sup>

Desde esta perspectiva doble Benjamin está pensando la cuestión de la traducción, es decir, por una parte, como una relación en la que la traducción contribuye a la pervivencia de la obra, por la otra, desde una perspectiva filosófica del lenguaje, la traducción muestra la afinidad entre las distintas lenguas y la existencia de un lenguaje puro, en el que las diversas lenguas confluyen. Esta perspectiva doble presupone una crítica del conocimiento (*Erkenntniskritik*) desde la cual Benjamin rechaza la teoría de la copia. Dos cuestiones filosóficas surgen entonces de nuestra pregunta sobre la traducción ¿En qué consiste esa crítica del conocimiento de Benjamin? Y ¿cómo se vincula con su filosofía del lenguaje?

### **Digresión 1. Crítica del conocimiento**

El problema del conocimiento plantea para Benjamin dos cuestiones, primera: la certeza del conocimiento y su permanencia; segunda: la dignidad de la experiencia y su evanescencia; dos cuestiones de las que Kant y los ilustrados respondieron sólo a la primera, pues extrajeron su concepto de experiencia de las ciencias de la época, particularmente de la física matemática, que resultó ser un concepto limitado, que pertenecía a la concepción del mundo (*Weltanschauung*) propia de la Ilustración (*Aufklärung*). Benjamin observa que la obra colosal de Kant fue conformada bajo la constelación de la Ilustración, cuyo concepto de experiencia fue extraído de la física de Newton y la concepción del conocimiento que se derivaba de ella, que para la época aparecía como la única experiencia posible. A pesar de este límite, considera que Kant y Platón fueron de los pocos que se preguntaron no sólo por el alcance y la profundidad del conocimiento, sino sobre todo por su justificación, por ello, le parece a Benjamin necesario relacionar el sistema kantiano con las más profundas intuiciones de su propia época.<sup>27</sup>

Para Benjamin, la Ilustración hizo bien en quitar el velo encubridor de la religión sobre la realidad, pero al no reconocer autoridad alguna, más que la de la crítica de la razón, tampoco reconocía fuerzas espirituales que pudieran dar un contenido más profundo a su concepto de experiencia, un hecho que califica como ceguera histórica de la Ilustración, que dejará su impronta en toda la época moderna y su concepción del conocimiento. De allí la necesidad

---

<sup>26</sup> Ibid. 14.

<sup>27</sup> Walter Benjamin, "Über das Programm der kommenden Philosophie" en GS, vol. II, t. 1, Op. Cit. 158-159.

de discernir, para una filosofía venidera, qué elementos de la filosofía kantiana hay que acoger, cuáles transformar y cuáles rechazar, con la intención de fundamentar un concepto de experiencia más elevado. Benjamin agrega que Kant hizo bien en *destruir* las pretensiones de la metafísica de sus contemporáneos, una metafísica débil e hipócrita, pero cree igualmente necesario conformar los prolegómenos de una metafísica futura sobre la base de la tipología (*Typik*) kantiana, para la fundamentación de una experiencia superior. La fundamentación de un nuevo concepto de experiencia, a partir de los límites del concepto de Kant, traería consigo un nuevo concepto de conocimiento y una nueva concepción del mundo.<sup>28</sup>

Benjamin considera que debido a este concepto limitado de experiencia, hay una falta de radicalidad y coherencia en el concepto kantiano de conocimiento, pues no entra de forma decidida en el ámbito de la metafísica y alberga aún elementos de una metafísica vetusta, que excluye a cualquier otra. Una concepción del conocimiento que ve en todo elemento metafísico un germen patógeno, que lo lleva a excluir a la experiencia en toda su libertad y profundidad. De allí la necesidad de postular una concepción del conocimiento, cuya experiencia más profunda esté pletórica de metafísica. De la relación entre esa nueva concepción de la experiencia y esa nueva concepción del conocimiento surgirá el germen de una filosofía venidera, que debe liberarse de todos los elementos de la metafísica especulativa, particularmente de la concepción del conocimiento como una relación entre sujetos y objetos, y de la concepción de la experiencia respecto de la conciencia humana como única relación posible de conocimiento, como la teoría kantiana postula, en la que existe una noción sublimada de un *yo-individual-corporal-espiritual* que recibe las sensaciones mediante los sentidos y forma sus representaciones a partir de ello; esto constituye para Benjamin una mitología del conocimiento, para la que la experiencia sería sólo un objeto del conocimiento.

Para Benjamin, si en la estructura de la experiencia está también la del conocimiento, y el conocimiento se despliega a partir de la experiencia, entonces una nueva concepción del conocimiento debe incluir a la experiencia religiosa, en la que ni Dios ni el ser humano son sujetos u objetos. Una nueva concepción de conocimiento y de experiencia que se fundamente en un núcleo filosófico que puede y debe pensar a Dios. Así, la tarea de una

---

28 Cfr. Idem. p. 160.

reflexión crítica del conocimiento es conformar una esfera de total neutralidad en relación con los conceptos de objeto y sujeto, es decir, una esfera autónoma del conocimiento en la que éste ya no se refiera a estas dos entidades metafísicas: sujeto-objeto. Con esta *purificación* de la teoría del conocimiento de Kant, para Benjamin quedaría establecido un nuevo concepto no sólo de conocimiento, sino también de experiencia, pues, de acuerdo con Kant, las condiciones del conocimiento son también las de la experiencia, lo cual abre la posibilidad de una nueva metafísica, pero no la metafísica dogmática a la que Kant enfrentó, sino que Benjamin estaría proponiendo una *metafísica crítica*, podríamos deducir. La tarea de una filosofía venidera consiste, por tanto, en conformar un concepto de conocimiento que no sólo haga posible la experiencia físico-matemática, sino también la experiencia poética o religiosa, que nos permita por tanto conocer no sólo las cosas animadas e inanimadas del ser, sino también la producciones del arte y el lado enigmático de la naturaleza. Este cambio de nuestra concepción del conocimiento no sólo llevaría a una transformación decisiva de nuestro concepto de experiencia, sino también de nuestra idea misma de libertad.<sup>29</sup>

Benjamin advierte que la reducción de toda experiencia posible a la experiencia científica, si bien se encuentra de alguna manera en la obra de Kant, no era pretendida por él. De hecho, en su obra hay una tendencia en contra de la disgregación de la experiencia en los diversos ámbitos científicos, que con el neokantismo, y particularmente con la Escuela de Marburg, fue desapareciendo. Frente a esta nueva tendencia de su tiempo, Benjamin afirma entonces la urgencia de un concepto de experiencia para el que la necesidad es tan imprescindible como la continuidad, propias de una experiencia no sólo científica, sino asimismo de una experiencia metafísica. Propone para ello una radical transformación de nuestro concepto de conocimiento, de unilateral orientación mecánico-matemática, relacionándolo con el lenguaje, como Johann Georg Hamann intentó en la época de la Ilustración, pues si bien Kant tenía razón en que el carácter apriorístico y seguro del conocimiento lo hace comparable a la matemática, tal certeza lo hizo olvidar que todo conocimiento tiene su expresión no únicamente en formulas y números, sino sobre todo en el lenguaje. Para Benjamin, la reflexión filosófica sobre la esencia lingüística del conocimiento ayudaría a conformar un concepto de experiencia que incluya ámbitos que Kant no integró en

---

29 Cfr. Ibid. 165.

su sistema, siendo el más importante el de la religión, como instancia de conocimiento posible.

La tarea de una filosofía venidera consistiría entonces en conformar, a partir del sistema kantiano, un concepto de conocimiento al que corresponda un concepto de experiencia más radical y profundo, que el de la física matemática, que incluya a la experiencia poética y religiosa, como instancias de conocimiento posible. Un concepto de experiencia arraigado al lenguaje y cuya experiencia sea “la multiplicidad continúa y unitaria del conocimiento.”<sup>30</sup> El lenguaje es entonces la clave para comprender la concepción crítica del conocimiento de Benjamin y, por tanto, las diversas formas de relacionarnos con las obras. Otra cuestión fundamental surge entonces: ¿qué es lenguaje?

## Digresión 2. Lenguaje y redención

Benjamin afirma que el lenguaje es el principio dirigido a la comunicación de contenidos espirituales, es decir; lenguaje es, por una parte, la expresión de toda vida espiritual humana, ya sea jurídica, técnica, religiosa o artística; todas ellas formas de la expresión humana que pueden y deben ser consideradas como un tipo de lenguaje; por otra parte, el lenguaje no se extiende sólo al ámbito de lo humano, sino que todo acontecimiento o cosa de la naturaleza, animada o inanimada, participan de alguna forma del lenguaje, pues a cada cosa le es esencial comunicar su propio contenido espiritual. Por tanto, no es posible representar en ninguna cosa o acontecimiento de la naturaleza la ausencia de lenguaje.<sup>31</sup>

Desde esta perspectiva, Benjamin considera que la esencia espiritual humana y la esencia espiritual de las cosas se expresan *en* el lenguaje y no *a través* de él, por ello no hay un sujeto que se comunica a través del lenguaje, ni un ser exterior al ser lingüístico; y aunque distingue entre el ser espiritual y el ser lingüístico, afirma que en cuanto que el ser espiritual es comunicable es idéntico al ser lingüístico. Así, cada lenguaje se comunica a sí mismo en sí mismo; cada lenguaje es el medio (*das Medium*) no el instrumento (*das Mittel*) de la comunicación. Este carácter *medial e immediato* es mágico, lo cual constituye la cuestión fundamental de la reflexión sobre el lenguaje y su problema originario.<sup>32</sup>

---

30 Cfr. Ibid. 168. “Erfahrung ist einheitliche und kontinuierliche Mannigfaltigkeit der Erkenntnis.”

31 Walter Benjamin, “Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen”, en *GS*, vol. t.1. Op. Cit., 140-157.

32 Cfr. Ibid. 142-143.

La esencia espiritual humana y de las cosas es entonces para Benjamin su lenguaje; por tanto, el ser humano y las cosas comunican su esencia espiritual en el lenguaje, aunque el ser humano posee además la capacidad de nombrar las cosas, por ello su esencia espiritual es el lenguaje que nombra las cosas. Benjamin advierte que esto no es un antropomorfismo pues el ser humano puede nombrar las cosas de la naturaleza, porque ellas se comunican con él y le revelan su esencia espiritual, como el arte y el conocimiento ponen de manifiesto. Benjamin cuestiona por ello la *concepción burguesa del lenguaje*, según la cual el hombre se comunica *a través (durch)* del lenguaje; la palabra es el instrumento (*das Mittel*) de la comunicación, la cosa es su objeto y el sujeto es el destinatario, concepción instrumental y antropocentrista del lenguaje a la que contrapone una concepción que no distingue instrumento alguno, ni objeto, ni sujeto de la comunicación, una concepción en la que el ser espiritual del hombre se comunica en el nombre de manera inmediata.<sup>33</sup>

Por tanto, si la esencia espiritual del ser humano es la capacidad de nombrar las cosas y lo puede hacer gracias a que ellas le comunican su esencia espiritual, entonces el ser humano se comunica no *a través* del lenguaje, sino *en* el lenguaje mismo. Benjamin agrega que cuando el ser humano nombra las cosas habla un lenguaje puro (*reine Sprache*), es decir, el lenguaje de los nombres, y en ello llega a la esencia lingüística de las cosas y las conoce, por eso, la esencia del conocimiento es el lenguaje, pues en el lenguaje las cosas revelan su esencia espiritual y en ese mismo lenguaje el hombre las conoce. El nombre es el medio (*das Medium*) de la comunicación y al nombrar las cosas el ser humano completa la creación divina. En el nombre aparece la ley esencial del lenguaje, según la cual expresarse y hablar constituyen un mismo movimiento, el lenguaje se expresa de manera pura sólo cuando habla en el nombre.<sup>34</sup>

Si la esencia espiritual es idéntica a la lingüística y el medio (*das Medium*) de la comunicación es esa esencia misma, lo que se comunica entonces en esa esencia es el medio mismo, es decir, el lenguaje. La esencia espiritual de las cosas y del ser humano es por tanto la comunicabilidad misma, el lenguaje. Desde esta concepción, Benjamin establece una gradación de toda la realidad espiritual, en grados existenciales u ontológicos, a partir de la diversidad de lenguajes de las cosas de la naturaleza y del ser humano mismo, distinción que establece por su densidad lingüística. Desde esta perspectiva, considera que el lenguaje

---

33 Cfr. Ibid. 144.

34 Cfr. Idem. 145.

de las cosas es mudo e imperfecto y las cosas pueden comunicarse entre ellas sólo mediante una comunidad material y mágica. El lenguaje del ser humano en cambio es el de los nombres, cuya comunidad con las cosas es inmaterial y puramente espiritual, aunque también mágica.<sup>35</sup>

Benjamin introduce su lectura del pasaje bíblico del Génesis, pero no como verdad revelada u objetiva, sino porque en este pasaje se señala que el lenguaje es una realidad última, inexplicable y mística, que sólo es posible analizar en el despliegue posterior a la caída edénica. Dios insufló aliento al hombre, escribe, es decir, vida, espíritu y lenguaje. En una segunda versión del Génesis, se dice que el ser humano no es creado por la palabra, sino del barro, y al ser creado se le otorga el don del habla, que lo eleva por encima de los otros seres de la naturaleza. En este pasaje bíblico, Benjamin ubica la relación profunda y clara entre el acto de la creación y el lenguaje; el acto de la creación divina es creación y realización, en el que Dios crea las cosas y las hace cognoscibles en su nombre; el ser humano conoce las cosas por su nombre y al nombrarlas conoce el lenguaje con el que Dios creó, por eso la fuerza creadora de Dios está en el ser humano mismo.

Benjamin afirma que la comunidad humana con las cosas se da en la palabra, pero la palabra humana no corresponde a las cosas de forma casual, como presupone la teoría burguesa del lenguaje, no es un signo de las cosas, puesto por una determinada convención, sino que la palabra es el nombre de las cosas. No se trata sin embargo de una teoría mística del lenguaje, según la cual, la palabra es sin más la esencia de la cosa, pues la cosa en sí no tiene palabra, la cosa es creada por el verbo y conocida en su nombre, de acuerdo con la palabra humana. El ser humano conoce las cosas no de manera espontánea, sino que el nombre que da a las cosas depende de la manera en que las cosas se comunica con él y al nombrar a las cosas el ser humano *traduce* su lenguaje mudo al lenguaje hablado.<sup>36</sup>

Benjamin considera que todo lenguaje superior, con excepción del lenguaje divino, es *traducción* de los otros lenguajes, pues los lenguajes del ser son centros diversos de densidad que mantienen una relación de traducibilidad recíproca. Por traducción entiende “la traslación de un lenguaje a otro a través de una continuidad de transformaciones, que atraviesa espacios continuos de transformación y no abstractas regiones de igualdad y

---

35 Cfr. Idem. 147.

36 Cfr. Ibid. 149-150.

semejanza.”<sup>37</sup> Así, la traducción del lenguaje de las cosas al lenguaje de los seres humanos es la traducción de lo mudo a lo sonoro, de aquello que no tiene nombre al nombre y de un lenguaje imperfecto a un lenguaje más perfecto; gracias a este continuo de transformaciones e interacciones el hombre puede conocer las cosas. El hombre acoge el lenguaje mudo y sin nombre de las cosas y lo traduce al lenguaje sonoro de los nombres, y con ello cumple la tarea divina de nombrar las cosas y completa el acto de la creación. Entre el lenguaje humano y el lenguaje de las cosas de la naturaleza existe una afinidad en Dios: la muda comunicación de las cosas con el lenguaje verbal de los hombres que las acoge en el nombre. Aunque, el lenguaje mudo de las cosas es inferior al lenguaje de los hombres, y lenguaje de los hombres lo es respecto al lenguaje divino.<sup>38</sup>

Benjamin considera que en el estado paradisiaco el ser humano conocía y hablaba un sólo lenguaje, el lenguaje de los nombres, al salir de ese estado paradisiaco, el ser humano hizo del lenguaje un instrumento (*das Mittel*) y por tanto una simple señal o signo de las cosas, lo cual constituye el origen de la pluralidad de lenguas; la diversidad de lenguas es entonces consecuencia de la caída, que hizo del lenguaje un medio.<sup>39</sup> Por su parte, la naturaleza cayó en un mutismo y una profunda tristeza, provocados por la sobredeterminación del lenguaje instrumental.<sup>40</sup> No obstante, el lenguaje primordial persiste en las diversas lenguas, de allí que para Benjamin la tarea del traductor muestre la afinidad entre las diversas lenguas y redima al mismo tiempo ese lenguaje puro que habita en cada una de ellas. El lenguaje es entonces no un instrumento, sino el medio en el que se comunica la esencia espiritual del ser.<sup>41</sup> El lenguaje es:

Der ununterbrochene Strom dieser Mitteilung fließt durch die ganze Natur vom niedersten Existierenden bis zum Menschen und vom Menschen zu Gott. Der Mensch teilt sich Gott durch den Namen mit, den er der Natur und seines gleichen (im Eigennamen) gibt, und der Natur gibt er den Namen nach der Mitteilung, die er von ihr empfängt, denn auch die ganze Natur ist von einer namenlosen stummen Sprache durchzogen, dem Residuum des schaffenden Gotteswortes, welches im Menschen als erkennen der Name und über dem Menschen als richtendes Urteil schwebend sich erhalten hat.<sup>42</sup>

---

37 Ibid. p. 151.

38 Idem.

39 Ibid. 152-153.

40 Ibid. 155.

41 En el original alemán: “Die Sprache eines Wesens ist das Medium, in dem sich sein geistiges Wesen mitteilt.” Ibid. 157.

42 Idem. “El río ininterrumpido de esa comunicación fluye a través de toda la naturaleza desde la más ínfima existencia hasta el hombre y del hombre a Dios. El hombre se comunica con Dios a través del nombre que

Benjamin condensa su concepción del lenguaje en la imagen de una corriente ininterrumpida de la comunicación que fluye a través de toda la naturaleza, desde la existencia más ínfima al ser humano y del ser humano a Dios. El ser humano se comunica con Dios a través del nombre propio que da a la naturaleza y sus semejantes; pero el ser humano sólo puede nombrar a la naturaleza porque la naturaleza se comunica con él, a través de un lenguaje mudo y sin nombre, residuo de la palabra creadora, que habita en el ser humano como nombre cognoscible.

Por otra parte, de acuerdo con la densidad lingüística de los diversos lenguajes del ser espiritual, existe una jerarquía ontológica entre ellos, pero en tanto que son expresiones de su esencia espiritual son afines, ya que el ser espiritual es idéntico al ser lingüístico y la comunicación entre sus diversos lenguajes se establece a través de la traducción, por eso:

Alle höhere Sprache ist Übersetzung der niederen, bis in der letzten Klarheit sich das Wort Gottes entfaltet, das die Einheit dieser Sprachbewegung ist.<sup>43</sup>

Entre los lenguajes del ser espiritual, entonces, todo lenguaje superior es *traducción* del inferior, con excepción del lenguaje divino, a través de una continuidad de transformaciones hasta desplegarse en la claridad última la palabra de Dios, que es la unidad de este movimiento lingüístico. Así pues, la esencia de la traducción se fundamenta en el estrato más profundo de la concepción crítica del lenguaje y del conocimiento de Benjamin, horizonte reflexivo desde el que también distingue y caracteriza el *comentario* y la *crítica* de la obra.

### 1.3 Traducción y redención

Si entre la diversidad de lenguajes del ser existe una jerarquía ontológica, debido a su densidad lingüística, entre las diversas lenguas humanas no existe jerarquía alguna, una lengua por ínfimo que sea el número de sus hablantes entraña el potencial infinito del descubrimiento, de la recomposición de la realidad, de la articulación de los sueños, es decir,

---

da a la naturaleza y sus semejantes en el nombre propio, y la naturaleza da el nombre al hombre en la comunicación, que él recibe de ella, pues la naturaleza entera está atravesada por un lenguaje mudo y sin nombre, residuo de la palabra creadora divina, que se ha mantenido en el hombre como nombre cognoscible y sobre el hombre como sentencia juzgadora pendiente.”

43 Idem. “Todo lenguaje superior es traducción del inferior, hasta desplegarse en la claridad última de la palabra divina, que es la unidad de este movimiento lingüístico.”

de los mitos, la poesía y las conjeturas metafísicas,<sup>44</sup> todas y cada una de ellas poseen la capacidad originaria de la significación,<sup>45</sup> que las hace traducibles unas a otras.

En ese sentido, Benjamin escribe que la traducción pone de manifiesto la afinidad entre las diversas lenguas y aunque no puede aspirar, a diferencia del arte, a la permanencia de sus formas, la traducción posee una orientación hacia una fase final y decisiva del destino de toda lengua, una fase en la que el original es elevado al ámbito de un lenguaje superior y puro, aunque inaccesible de manera completa, en el que se realiza la reconciliación y la perfección de todas las lenguas humanas. Una altura inalcanzable en su totalidad que se relaciona con lo que en la traducción es más que comunicación; se trata de un núcleo esencial, aquello que es intraducible de la obra, algo que siempre permanecerá intangible y que no es transmisible.

La traducción para Benjamin trasplanta (*verpflanzt*) el original a un ámbito lingüístico más definitivo, siendo el testimonio más elevado de lo que los románticos llamaron la vida de las obras (*Leben der Werke*). Y aunque ciertamente la pulsión traductora es un sentimiento que no es el más poderoso en el creador literario, incluso puede parecerle insignificante, la traducción es una forma *particular* de la escritura, por ello la labor del traductor tiene un carácter peculiar, distinto al del creador literario.<sup>46</sup>

Benjamin distingue la labor del traductor de la del creador literario, porque mientras éste conforma su obra desde el interior del bosque montañoso de la lengua (*Bergwald der Sprache*), en cambio el traductor no se interna en ese bosque, sino que desde un punto en el que puede observarlo en su conjunto, llama al original en aquellos lugares en los que el eco de una obra escrita en una lengua extranjera pueda suscitar la resonancia en su propia lengua.<sup>47</sup> Con ello, el traductor realiza el gran motivo de la integración de las diversas lenguas en un solo lenguaje verdadero, un lenguaje en el que los *misterios* que todo

---

44 Georg Steiner, *Después de Babel*. 16.

45 Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995), 57.

46 Walter Benjamin. "Die Aufgabe des Übersetzers." Op. Cit., 15 y 16.

47 En el original alemán: Sie besteht darin, diejenige Intention auf die Sprache, in die übersetzt wird, zu finden, von der aus in ihr das Echo des Originals erweckt wird. Hierin liegt ein vom Dichtwerk durchaus unterscheidender Zug der Übersetzung, weil dessen Intention niemals auf die Sprache als solche, ihre Totalität, geht, sondern allein unmittelbar auf bestimmte sprachliche Gehaltszusammenhänge. Die Übersetzung aber sieht sich nicht wie die Dichtung gleichsam im innern Bergwald der Sprache selbst, sondern außerhalb desselben, ihm gegenüber und ohne ihn zu betreten ruft sie das Original hinein, an demjenigen einzigen Orte hinein, wo jeweils das Echo in der eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag. Ibid., 17.

pensamiento se esfuerza por descifrar se encuentran tácitamente y sin violencias. De allí que exista una afinidad entre la labor del traductor y la del filósofo, pues el genio filosófico (*philosophisches Ingenium*) se afana en la búsqueda de ese lenguaje puro que la traducción pone de manifiesto. Por eso, para el traductor no es un elogio afirmar que su traducción se lee como el original sino que resulta más conveniente afirmar que la importancia de la fidelidad del original se expresa en el deseo vehemente de completar el lenguaje puro (*die reine Sprache*).

Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht, sondern läßt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen.<sup>48</sup>

Benjamin se refiere al lenguaje puro como aquello que es posible pensar en todas las lenguas, pues habita, podríamos decir, en cada una de ellas. La tarea del traductor consiste entonces en redimir (*erlösen*)<sup>49</sup> ese lenguaje puro, que se encuentra confinado en una lengua extranjera, en su propia lengua; al mismo tiempo, el traductor amplía las fronteras de su propia lengua, cuando la hace entrar en contacto con una lengua extranjera, como Lutero, Voss, Hölderlin y George hicieron con sus traducciones y extendieron con ello las fronteras del alemán.

#### 1.4 El despojo

Para Benjamin entonces la tarea del traductor contribuye a la pervivencia de la obra, transformando y renovando la vida de ésta al trasplantarla de una lengua a otra, y al hacerlo, ensancha las fronteras de su propia lengua permitiendo que la lengua de la que traduce penetre y modifique a la suya. Desde una perspectiva filosófica del lenguaje, la traducción además pone de manifiesto la afinidad entre la diversas lenguas humanas y redime con ello el lenguaje puro que habita en cada de una de ellas. Por tanto, la traducción nada tiene de inocente, sino que implica una puesta en juego entre la lengua original y la lengua a la que se traduce, un proceso que además transforma y enriquece tanto a la cultura del original como a la cultura receptora.

---

48 Ibid., 18. "La verdadera traducción es transparente, no cubre al original, no le hace sombra, sino que deja caer sobre el original el lenguaje puro, en toda su plenitud, como fortalecido por su mediación."

49 Traduzco *erlösen* por redimir, a diferencia de Murena que lo hace por rescatar.

Desde otra perspectiva, Georg Steiner considera que el acto de la traducción consiste en un proceso que al intentar esclarecer, trasladar y anexar la significación de un área lingüística a otra, que implica todo un rico y complejo movimiento en cuatro momentos, interrelacionados dialécticamente entre sí; al conjunto de este movimiento lo llama el *desplazamiento hermenéutico*. Con ello, Steiner más que una teoría de la traducción busca comprender y narrar el proceso traductivo.<sup>50</sup> Este proceso parte para Steiner de una *confianza inicial*, frágil y riesgosa, que concede que hay algo allí que puede comprenderse; una confianza espontánea que consiste en una convención operativa, “derivada de una secuencia de hipótesis fenomenológicas sobre la coherencia del mundo,” sobre la existencia de la significación en sistemas semánticos muy diversos, incluso antitéticos en lo formal, y sobre la posibilidad de establecer analogías y semejanzas entre ellos. El traductor confía en la otra manera de decir y concentra la propensión humana a considerar el mundo como algo simbólico: “como un todo constituido de relaciones en las que esto puede equivaler a “aquello” y en el que, de ser así, efectivamente tiene que haber significaciones y estructuras.”<sup>51</sup>

El segundo desplazamiento consiste en una etapa de incursión y extracción, a la que Steiner denomina el momento de la *agresión*. A partir de algunas reflexiones de Heidegger y Hegel, Steiner escribe que el conocimiento es un acto que va de la comprensión (*Erkenntnis*) a la existencia (*Dasein*); cuando se comprende, afirma, emerge el auténtico ser del *Dasein*. Sin embargo, todo acto de comprensión implica una incursión en el mundo y, por tanto, una agresión (Hegel). Para Heidegger, la comprensión es modalidad primaria del ser, “ser equivale a comprender el ser otro.” El acto de la comprensión, agrega Steiner, debe *apropiarse* otra entidad, pues la comprensión comprende no sólo “cognoscitivamente, sino también por *circunscripción* e *ingestión*.”<sup>52</sup> En este sentido, el acto de la traducción implica *invasión* y *explotación* intensiva que es posible representar en dos imágenes. En la primera imagen el texto aparece como una tela que la ardua labor del traductor va volviendo más delgada hasta que la luz atraviesa sus fibras ya sueltas, disipando la resistencia de la otredad seductora y hostil. En la segunda imagen, el código lingüístico de una lengua

---

50 Georg Steiner, *Después de Babel*. Op. Cit. 16.

51 Ibid. 303. Aunque a veces se descubre que no hay nada allí que pueda esclarecerse y traducirse, agrega Steiner, como las rimas sin sentido, la *poésie concrète*, la glosolalia, que puesto que están vacías de léxico o privadas de significación de manera deliberada, resultan intraducibles.

52 Ibid.

aparece como una concha que el traductor *rompe* para poder ver los órganos vitales de la lengua de la que traduce y poder trasplantarlos a su propia lengua.

Entonces, el acto de la traducción *invade, extrae y lleva* a su propio hogar lingüístico, la traducción aparece entonces como *despojo*, continúa Steiner, que deja en el paisaje una mina abierta con cicatrices desoladas. El despojo consiste en la importación de la *significación* y de la *forma* del original a otra área lingüística. El traductor parte de su propio campo semántico y al importar la estructura del original a su propia lengua no sólo es capaz de *reacomodarla*, sino de *dislocarla* completamente, pues todo acto de apropiación-comprensión modifica nuestro propio ser, pues “somos lo que entendemos ser” (Heidegger). Toda importación de elementos extraños de una lengua a otra, de un sistema simbólico a otro o de una cultura determinada a otra implica necesariamente una *transformación*: “Ninguna lengua, ningún sistema simbólico tradicional, ningún grupo cultural importa elementos ajenos sin correr el riesgo de *transformarse*.”<sup>53</sup> La *inclusión e incorporación* entonces entraña una dialéctica en la que al *devorar* al otro estamos siempre siendo *devorados*.<sup>54</sup>

Por eso, el ciclo del desplazamiento hermenéutico se completa para Steiner en un cuarto momento: la *compensación*, que consiste en un acto de *reciprocidad* que restablece el equilibrio entre la traducción y el original, que constituye el meollo del oficio del traductor y de su moral. El traductor al apropiarse de un texto efectúa un rapto que deja en el original indicios dialécticamente enigmáticos. Cuando la traducción se apropia del original le da más cuerpo, lo realza, lo detalla e ilumina; trae consigo con ello una sobredeterminación, por tanto es inflacionaria, ya que considera que en un texto hay más de lo que se observa a primera vista. Al seleccionar un texto, que se considera que merece ser traducido, se le dignifica e imprime una dinámica de magnificación: “el desplazamiento de la transferencia y de la paráfrasis acrecienta la estatura del original.”<sup>55</sup> Con el acto de reciprocidad se completa entonces el ciclo de la traducción, que no sólo muestra su singularidad como una forma particular de la escritura, sino que narra el rico y complejo proceso entre diversos campos lingüísticos y, por tanto, culturales, en el que se pone de manifiesto que el traductor al intentar devorar al otro, se deja devorar por él.

---

53 Ibid., 306 El subrayada es mío.

54 Ibid. 307.

55 Ibid. p. 307.

## 1.5 La fuerza deformante

Para Steiner la importancia y la esencia de la traducción radica entonces en que entre el original y la traducción existe una reciprocidad dialéctica. Y si bien el ideal de la traducción, que consiste en la simetría absoluta, nunca podrá ser alcanzado, pues todo desplazamiento genera pérdida, la traducción es mucho más que sombra o simulacro inerte, la traducción es espejo que no sólo refleja sino que también genera luz.<sup>56</sup> Esto se pone de manifiesto si pensamos la traducción no tanto desde el contexto del original, sino sobre todo desde el contexto de la cultura receptora. Benjamin expresa en otra imagen tal importancia:

Wie die Tangente den Kreis flüchtig und nur in einem Punkte berührt und wie ihr wohl diese Berührung, nicht aber der Punkt, das Gesetz vorschreibt, nach dem sie weiter ins Unendliche ihre gerade Bahn zieht, so berührt die Übersetzung flüchtig nur in dem unendlichen Punkte des Sinnes das Original, um nach dem Gesetze der Treue in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigenste Bahn zu verfolgen.<sup>57</sup>

La traducción, dice Benjamin, roza fugazmente el sentido del original como la tangente lo hace en un punto del círculo, para continuar después su propia trayectoria en el movimiento libre del lenguaje. Esta trayectoria no puede desplegarse sino en el contexto de la cultura receptora, en donde la traducción cumple su verdadera función, pues si bien la traducción no significa nada para el original, en el contexto de la cultura receptora adquiere su verdadera significación.

De allí que Patricia Willson afirme que la importancia de la traducción se encuentra sobre todo en el contexto de su recepción, pues la traducción es *aclimatización* y *naturalización* de lo extranjero, es un acto de *domesticación*, ya que el traductor reescribe el texto extranjero a su lengua propia, de manera comprensible para la cultura importadora; por eso, la traducción también puede ser vista como una *fuerza deformante*, que actúa sobre la escritura original, y al trasladarla a su propia lengua aclara, explica, racionaliza y

---

56 Ibid. p. 309.

57 Walter Benjamin. "Die Aufgabe des Übersetzers." Op. Cit. 20. Como la tangente roza fugazmente al círculo en un punto, y ese contacto determina la ley y no el punto, para que después la tangente continúe su trayectoria recta hacia el infinito, así la traducción toca fugazmente el original sólo en un punto infinito del sentido, para seguir su propia trayectoria de acuerdo a la ley de la fidelidad en la libertad del movimiento lingüístico.

homogeneiza el registro. En la traducción se puede ver incluso las huellas de la producción literaria del contexto receptor, es decir, sus sistemas de representación, sus debates estéticos o filosóficos. Además, el cambio de lugar desde la tradición de origen a la tradición receptora también es portador de significación.<sup>58</sup>

Para Willson, la fuerza deformante de la traducción puede ser representada en dos imágenes: el *trasplante* y el *objet trouvé*, de Albrecht Neubert y Sylvia Molloy, respectivamente. La primera imagen sugiere que, como en el trasplante de un órgano vivo existe una homología de funciones entre el cuerpo de textos del original y el cuerpo de textos al que se trasplanta su traducción, que como todo trasplante de un órgano vivo existe siempre el riesgo de rechazo. Por eso, nunca hay una aceptación plena, pues la traducción genera siempre diferencia, tanto en el contexto de la cultura del original como en el contexto de la cultura receptora, lo cual más que un límite constituye la riqueza de la traducción. La segunda imagen resulta más radical, pues no sólo señala el cambio de contexto que realiza la traducción, sino la *refuncionalización* completa que efectúa, pues aísla el texto de su contexto original y lo recontextualiza en el de su recepción, lo traduce como un *objet trouvé* de una tradición cultural a otra.<sup>59</sup>

Sobre la cuestión del equivalente idéntico en la traducción, Willson considera que si bien no existe tal, sin embargo existen dos tipos de equivalencia: una formal y la otra dinámica. La primera se centra en el mensaje, tanto en su forma como en su contenido, que el traductor intenta hacer corresponder, lo más estrechamente posible, con la lengua del original. La segunda en cambio no se concentra tanto en el mensaje, sino en la relación dinámica, es decir, “apunta a la naturalidad completa de la expresión, e intenta relacionar al receptor con los modos de conducta relevante dentro del contexto de su propia cultura.”<sup>60</sup> En este último caso, la traducción puede ser vista como una traición al original, pero como una fidelidad a la cultura importadora.

Además de una fuerza deformante, la traducción es también una poderosa fuerza renovadora, agrega Willson, pues contribuye a la migración de temas, variantes genéricas, rasgos escriturarios, además de abrir la tradición receptora a otras tradiciones literarias, y por tanto transformarla. En el caso de la creación literaria, la traducción incluso conforma un

---

58 Patricia Willson, *La constelación del sur*. Op. Cit. 14.

59 Ibid., 16.

60 Ibid., 18.

*cronotopo* distinto al del texto fuente, más cercano al lector del contexto receptor. Por ello, la literatura traducida es el lugar potencial de la *ostranénie*, como la definen Tinianov y Jakobson, es decir, el “lugar donde la desautomatización hiciera posible el cambio y la renovación literaria en el seno de la cultura importadora.”<sup>61</sup> La traducción por tanto fomenta el cambio y la renovación de la literatura importadora, aunque también puede contribuir a afianzarla. La actividad de la traducción interviene de manera decisiva en la configuración de nuevas poéticas o la renovación de la lengua literaria. Renovación no sólo como importación puntual de determinado género, sino como “incorporación de material nuevo, diverso de la tradición, que será procesado literariamente en el seno de la literatura importadora.”<sup>62</sup> Algo semejante se puede afirmar en el ámbito del discurso filosófico, en donde la traducción ha contribuido a renovar y transformar a la filosofía importadora, y también ha dado pie al surgimiento de nuevos discursos reflexivos.

Por lo tanto, si dejamos de pensar a la traducción únicamente en términos lingüísticos y contrastivos entre dos lenguas, podemos considerarla como un trabajo específico de índole literaria, pues la labor de la traducción posibilita la migración de géneros, estilos y símbolos de un “sistema literario a otro, a través de las *fronteras lingüísticas*, volviendo disponibles nuevos dispositivos en la literatura receptora.”<sup>63</sup> La traducción acrece y diversifica la literatura receptora, introduce rasgos que no existían en ésta, que incluyen nuevos modos de representación, o nuevos patrones compositivos y técnicos. Además, hay que remarcar que los criterios de selección de lo que se traduce están generalmente en función de la literatura receptora. La traducción contribuye a la diversificación e innovación de la literatura receptora, y no sólo en cuanto a variantes genéricas y temáticas, sino también en “la configuración de una lengua literaria.”<sup>64</sup>

Por tanto, el carácter deformante y traidor de la traducción, visto desde el contexto de la cultura receptora, aparece entonces como una poderosa fuerza que fomenta el cambio y la renovación literaria, sea poética, novelesca y, por supuesto, también filosófica, en el seno de la cultura importadora. Se trata, podríamos decir, de ese movimiento libre del lenguaje, que

---

61 Ibid., 23.

62 Ibid., 35.

63 Ibid., 41.

64 Ibid., 44 Patricia Willson advierte que los efectos de la traducción no son sólo renovadores, no contradicen necesariamente los elementos formales o ideológicos de las tradiciones literarias de la cultura receptora, por el contrario, pueden incluso favorecer o reafirmar más a la tradición que a su renovación, como en el caso de la literatura clásica francesa, en la que los textos latinos y griegos vinieron a consolidar las tradiciones nacionales.

es la traducción, que sigue su propia trayectoria en el contexto cultural de su recepción, y que además fomenta el comentario y crítica de las obras. Otra cuestión surge de nuestra primera aproximación a la relación traductiva con las obras: ¿qué son comentario y crítica?

## Capítulo 2

### La hoguera en llamas

*Will man, um eines Gleichnisses willen, das wachsende  
Werk als den flammenden Scheiterhaufen ansehen...  
Walter Benjamin, Goethes Wahlverwandtschaften.*

#### 2.1 El paleógrafo y el pergamino

Comentario y crítica son otras dos formas de relacionarnos con las obras escritas, sobre las que Benjamin reflexionó, caracterizó y distinguió a partir de su labor como comentarista y crítico literario. Comentario y crítica se distinguen para él porque mientras la crítica busca el *contenido de verdad (Warheitsgehalt)* de la obra, el comentario busca el *contenido de realidad (Sachgehalt)*.<sup>65</sup> El contenido de realidad se refiere a los contenidos empírico-históricos de la obra, pues toda obra contiene la vida del autor y el tiempo histórico en el que se conformó la obra; de allí que la historia de las grandes obras de arte brote de las fuentes de la vida del autor y su tiempo histórico;<sup>66</sup> el contenido de verdad se refiere a lo no perecedero, a lo intangible, a lo enigmático.

Esta distinción que Benjamin realiza entre crítica y comentario es algo que no era tan claro en su época. Sin embargo, aunque Benjamin distingue la crítica del comentario, también establece una relación entre ellos a partir de lo que llama una ley fundamental (*Grundgesetz*) de la escritura, según la cual entre más relevante (*Bedeutung*) resulta una obra, su contenido de verdad está más discreta e íntimamente ligado a su contenido de realidad. Por eso, la labor de la crítica debe partir del comentario, pues las obras que están más enraizadas en su contenido de realidad son aquellas que se muestran como más duraderas. Es decir, en el momento temprano de la obra, el contenido de realidad y el contenido de verdad aparecen unidos, pero se van separando conforme el tiempo histórico

---

65 “Die Kritik sucht den Warheitsgehalt eines Kunstwerk, der Kommentar seinen Sachgehalt.” Cfr. Walter Benjamin, “Goethes Wahlverwandtschaften,” en *G.S. Vol. I, t. 1*, ed. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991., 123. A diferencia de Graciela Calderón y Griselda Mársico, que traducen *Sachgehalt* como “contenido objetivo”, traducimos como “contenido de realidad”, pues los términos objetividad y objetivo nos remiten sobre todo al ámbito de las ciencias exactas, que para Benjamin nos ofrecen una perspectiva del conocimiento, pero no la única.

66 Cfr. Walter Benjamin, “Die Aufgabe des Übersetzers”, *Op. Cit.*

va en aumento, es entonces cuando el significado del contenido de verdad, que se hace visible conforme el contenido de realidad va desapareciendo, se convierte en premisa para el crítico.

Benjamin compara la labor del crítico frente a la obra, con la del paleógrafo frente a un pergamino, cuyo desvanecido texto está cubierto por los trazos de una escritura más visible que se dirigen a él. Como el paleógrafo que debe empezar la lectura de la escritura más visible del pergamino, el crítico debe empezar por el comentario de la obra. Así, el comentario aparece como un momento primero de la crítica. A partir de ello, Benjamin plantea la pregunta fundamental de la crítica: ¿la apariencia del contenido de verdad se debe al contenido de realidad o la vida del contenido de realidad se debe al contenido de verdad? pues cuando ambos se van separando en el tiempo se decide sobre la inmortalidad de la obra. En este sentido, la historia de la obra prepara su crítica, conforme la fuerza de la distancia histórica va en aumento.<sup>67</sup> Otra imagen bella y fascinante da cuenta de la diferencia entre el comentarista y el crítico con la obra:

Will man, um eines Gleichnisses willen, das wachsende Werk als den flammenden Scheiterhaufen ansehen, so steht davor der Kommentator wie der Chemiker, der Kritiker gleich dem Alchimisten. Wo jenem Holz und Asche allein die Gegenstände seiner Analyse bleiben, bewahrt für diesen nur die Flamme selbst ein Rätsel: das des Lebendigen. So fragt der Kritiker nach der Wahrheit, deren lebendige Flamme fortbrennt über den schweren Scheitern des Gewesenen Tound der leichten Asche des Erlebten.<sup>68</sup>

La obra en crecimiento (la vida de la obra) aparece aquí como una hoguera en llamas, frente a la que el comentarista está como un químico y el crítico como un alquimista. Para el primero sólo quedan de la obra maderas y cenizas como objeto de su análisis; para el segundo sólo la llama misma preserva el enigma de la obra: el de lo vivido. Por tanto, para el comentarista que se pregunta por el contenido de realidad de la obra, de ella sólo quedan los restos ya consumidos; para el crítico en cambio, cuya búsqueda es el contenido de verdad de la obra, la flama viva continúa ardiendo sobre los pesados leños de lo que ha sido y las ligeras cenizas de lo vivido. Para el crítico entonces la obra es algo vivo, en la medida en que preserva el contenido de verdad, aunque paradójicamente la crítica sólo es posible a través

67 En el original alemán: "ob der Schein des Wahrheitsgehaltes dem Sachgehalt oder das Leben des Sachgehaltes dem Wahrheitsgehalt zu verdanken sei. Denn indem sie im Werk auseinandertreten, entscheiden sie über seine Unsterblichkeit. In diesem Sinne bereitet die Geschichte der Werke ihre Kritik vor und daher vermehrt die historische Distanz deren Gewalt." Ibid., 125-126.

68 Idem. p. 126.

del comentario, cuya búsqueda es el contenido de realidad. Benjamin agrega que por eso toda crítica contemporánea, por elevada que sea, aprehenderá más la verdad en movimiento, que la verdad en reposo, más el ser temporal que el ser eterno, pues para el creador literario, como para el público de su época, se ocultarán siempre el significado de los *realia* de la obra.<sup>69</sup> Pero entonces, esa verdad en movimiento y el ser temporal de la obra a los que accede en primera instancia el crítico ¿no es acaso el contenido de realidad que pone de manifiesto el comentario? Y de ser así entonces ¿qué es lo que distingue al comentario y la crítica además de que su búsqueda se dirige al contenido de realidad y al contenido de verdad de la obra? Eso es algo que Benjamin parece no responder del todo.

Así pues, las reflexiones de Benjamin sobre el comentario y la crítica reivindican y dignifican a estas dos formas de la escritura, que eran consideradas menores en su tiempo, y al hacerlo establece una distinción entre comentario y crítica que no era clara en la época moderna, aunque esta distinción, señala A. Bermann, resulta jerárquica, pues mientras el comentario busca el contenido de realidad de la obra, la crítica se dirige al contenido de verdad, que le está vedada al comentarista. Tal jerarquización proviene de la concepción romántica de la crítica, según la cual sólo la crítica es capaz de descubrir la verdad de la obra, por eso el comentario aparece como algo menor frente a la crítica, cuya perspectiva no hace justicia al comentario. No obstante, Benjamin señala la importancia del comentario de manera indirecta, a través de la imagen del pergamino, del cual la escritura visible que se dirige al crítico es la del comentario. Es decir, el crítico va más allá del comentario para volver al original, pero a la vez, este ir más allá presupone un comentario filológico que la antecede y la hace posible.<sup>70</sup>

Bermann considera que, con esta jerarquización Benjamin hace retroceder la crítica a lo filológico y funda en la temporalidad de la obra la relación histórica y necesaria del comentario y la crítica. En efecto, es la temporalidad de la obra la que exige que toda crítica deba apoyarse en el comentario, pues mientras el comentario, y también la traducción, van conformando una temporalidad horizontal de la obra en la fase de supervivencia, la crítica rompe verticalmente con esa temporalidad, como veremos más adelante. No obstante, aún

---

69 Para Benjamin en el mundo de las cosas, los *realia*, es posible encontrar plasmados los contenidos esenciales de la existencia, algo que escapó a Kant, Goethe y la Ilustración en su conjunto, de allí su pobreza de contenidos objetivos (*Armseligkeit ihrer Sachgehalte*), que se expresa en su concepto mismo de experiencia, reducida a la experiencia físico-matemática. Cfr. Supra: Digresión 1. Crítica del conocimiento.

70 Cfr. Bermann, Op. Cit.

queda la pregunta abierta sobre la distinción entre comentario y crítica pues, si como indica Benjamin, el descubrimiento del contenido de verdad de la obra es posible por la manifestación de su contenido de realidad, ¿cómo distinguir la crítica del comentario? Pues las dos caracterizaciones que Benjamin ofrece del comentario resultan contrapuestas; la primera distingue al comentario de la crítica y establece su particularidad en tanto que su búsqueda se dirige al contenido de realidad de la obra; la segunda en cambio considera al comentario como un simple umbral de la crítica. Para Bermann, esta incompatibilidad se deriva de la problemática que se cuestiona sobre la relación que mantenemos con las obras, el tiempo histórico y la verdad, problemática que fue la pasión tormentosa de Benjamin, que nunca llegó a resolver, pues como hemos dicho, al mismo tiempo que establece la singularidad de comentario y crítica, jerarquiza entre estas dos formas de la escritura, sin embargo, al haberse mantenido en la oscuridad de esas relaciones, agrega Berman, constituye la grandeza de su pensamiento.<sup>71</sup>

## 2.2 Sacralización y profanación del lenguaje

Desde una perspectiva histórica del discurso, para Michel Foucault crítica y comentario se distinguen porque pertenecen a epistemes diferentes. El Renacimiento, escribe Foucault, se detuvo ante el hecho de que hay un lenguaje “en el espesor del mundo... siglos depositados sobre los manuscritos o sobre las hojas de los libros.”<sup>72</sup> Marcas que apelaban a un segundo lenguaje, el de la exégesis, de la erudición, es decir, el del comentario que hace hablar y mueve el lenguaje que dormía en ellas. A partir del siglo XVII esta existencia maciza e intrigante del lenguaje se empieza a desvanecer; ya no aparece oculta en el enigma de la marca, sino desplegada en la teoría de su significación. El lenguaje en la época clásica francesa, entendemos en la época moderna, se despliega en su papel representativo, se limita y se agota en él: “El lenguaje no tiene otro lugar que no sea la representación...”<sup>73</sup> Es decir, el lenguaje clásico descubre una cierta relación consigo mismo y surge con ello la forma del discurso crítico.

El lenguaje del siglo XVI se encontraba en una posición de comentario perpetuo, que sólo es posible porque al discurso precede silenciosamente un lenguaje; para comentar es

---

71 Ibid.

72 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (México: Siglo Veintiuno Editores, 1968), 84-85.

73 Ibid. 84.

necesario el antecedente del texto, y a la inversa, puesto que el mundo es un entrelazamiento de marcas y de palabras, sólo es posible hablar en la forma del comentario. En la época clásica el lenguaje se despliega en el interior de la representación y el desdoblamiento de sí mismo. Ahora el texto se borra y con él el fondo de las palabras cuyo ser mudo está inscrito en las cosas:

...lo único que permanece es la representación que se desarrolla en los signos verbales que la manifiestan y que se convierte, por ello, en discurso. El enigma de una palabra que debe ser interpretada por un segundo lenguaje es sustituido por la discursividad esencial de la representación: posibilidad abierta, aun neutra e indiferente, pero que el discurso se encargará de completar y fijar.<sup>74</sup>

A este discurso que se convierte en objeto del lenguaje ya no se le pregunta sobre lo que dice sin decirlo, no se trata de hacer surgir el enigma que se oculta bajo sus signos, sino que ahora se le cuestiona cómo funciona, qué representaciones designa, cómo analiza y compone, qué juego de sustituciones le permite asegurar su papel de representación; con estas cuestiones incisivas, la crítica desplaza al comentario. Se trata de una nueva relación del lenguaje consigo mismo, en el que la crítica se opone al comentario. La crítica es el análisis de una forma visible que busca descubrir un contenido oculto, que es la forma de la representación, por eso la crítica analiza el lenguaje en términos de verdad, de exactitud, de propiedad o de valor expresivo. Por eso la crítica posee un papel mixto y una ambigüedad de la que nunca se ha podido deshacer:

Interroga al lenguaje como si fuera función pura, conjunto de mecanismos, gran juego autónomo de los signos; pero no puede a la vez dejar de plantearle la pregunta acerca de su verdad o de su mentira, de su transparencia o de su opacidad, así, pues, del modo de presencia de lo que dice en las palabras por medio de las cuales lo representa.<sup>75</sup>

En la época clásica, la crítica se ejerce sobre el papel representativo del lenguaje y adquiere cuatro formas distintas, aunque articuladas; primero, como una crítica de las palabras en el orden reflexivo; segundo, como análisis de los valores representativos de la sintaxis en el orden gramatical, del orden de las palabras, de la construcción de las frases; tercero, como análisis de los tropos en las formas de la retórica; y finalmente, frente al

---

74 Ibid.

75 Ibid. 85.

lenguaje ya existente y ya escrito, la crítica intenta definir la relación que tiene con lo que representa. Cuando el lenguaje se interroga sobre sí mismo surge esta diversidad de la dimensión crítica.<sup>76</sup>

Desde la época clásica comentario y crítica se oponen profundamente. El comentario se detiene frente al texto que le antecede, le pregunta su secreto y le propone la tarea imposible de repetir el nacimiento en sí, sacraliza con ello el lenguaje. La crítica en cambio cuestiona y juzga al lenguaje que se considera en términos de representación, de verdad, y con ello profana el lenguaje. Se trata entonces, de dos maneras del lenguaje que entran en una rivalidad en la que aún nos encontramos y que día a día se refuerza. La crítica además tiene como objeto privilegiado a la literatura y desde Mallarmé no ha dejado de aproximarse a lo que el lenguaje es en su ser mismo. Aunque Foucault advierte que todos los lenguajes críticos están cargados de exégesis, así como en el siglo XIX, las exégesis lo estaban de métodos críticos:

...sin embargo, en tanto que no se desate la pertenencia del lenguaje a la representación en nuestra cultura o, cuando menos, se la delimite, todos los segundos lenguajes seguirán presos en la alternativa de la crítica o el comentario. Y proliferan al infinito en su indeterminación.<sup>77</sup>

Entonces, desde una perspectiva de la historicidad del discurso para Foucault comentario y crítica se distinguen porque hasta el siglo XVI lo que prevalece como relación con los textos es el comentario, que va siendo desplazado en la época clásica por la crítica; así mientras el comentario se pregunta por el enigma que se alberga en los textos, al hacerlo los sacraliza y con ello se convierte en el guardián de la tradición; la crítica en cambio cuestiona al lenguaje y las representaciones que designa, y al hacerlo desacraliza los textos, los profana, y rompe con ello con la tradición. El comentario, por tanto, es una relación tradicional con los textos, la crítica una relación moderna. Comentario y crítica son relaciones con las obras, son formas de la escritura que la misma obra exige, sin embargo, ¿cuál es la particularidad de cada una de ellas?

---

76 Ibid.

77 Ibid., 85-86.

### 2.3 El químico

En la imagen de la obra como una hoguera en llamas, el comentarista aparece como un químico, para el que sólo quedan los restos ya calcinados de la obra como objeto de su análisis. La particularidad del comentario consiste en que su búsqueda se dirige al contenido de realidad (*Sachgehalt*), en ello radica su riqueza, pues en una época como la moderna en la que hay una pobreza de contenidos de realidad –como cuestiona Benjamin tanto en su ensayo crítico del conocimiento, como en su crítica literaria sobre *Las afinidades electivas de Goethe*– el comentario se aboca precisamente a estos contenidos. Para Benjamin la historia de la obra se conforma a partir de la vida del autor, de su tiempo histórico y de la fase de supervivencia de la obra; por eso, el contenido de realidad de la obra se refiere, por una parte, al contenido histórico-empírico de la misma.

Habíamos dicho que las dos caracterizaciones del comentario que hace Benjamin resultan contrapuestas, pues en una el comentario aparece como una forma esencial para la pervivencia de las obras, en la otra, como un simple umbral de la crítica; Bermann señala que esta ambigüedad se debe a que Benjamin está pensando el comentario desde la perspectiva romántica de la crítica, para la que sólo la crítica puede acceder a la verdad de la obra y poner de manifiesto su significación, por eso desde esta perspectiva no se hace justicia al comentario, al menos no independientemente de su relación con la crítica. De allí que Bermann ofrezca una caracterización del comentario que sea capaz de establecer su particularidad independientemente de su relación con la crítica.

El comentario busca el contenido de realidad de la obra, de las que emerge su historia, la vida del autor y su tiempo histórico; el contenido de realidad se refiere además a la obra en su concreción, agrega Berman, a su ser en lengua de la obra que se materializa en la letra, en el lenguaje escrito, por eso el comentario busca esclarecer el sentido de la obra a partir de la letra y sus detalles. De allí que la escritura más visible en la imagen del pergamino sea la del comentario, pues éste es escritura sobre la escritura, como en un palimpsesto. El comentario repite lo que el texto dice, intentando clarificar su sentido, el comentario pregunta al lenguaje sobre el secreto que guarda y establece una relación nostálgica con él. Otro aspecto del comentario consiste en que ciertamente habla sobre el lenguaje escrito y frecuentemente se materializa en textos, sin embargo, siempre vuelve al recinto del habla, por ello, el

comentario oscila siempre entre lo escrito y lo oral; el comentario es un movimiento pendular entre el habla y la escritura que toma cierta distancia de la obra, pero que nunca deja de seguirla, no va más allá de ella, de allí su carácter tradicional.

La esencia del comentario consiste entonces en clarificar el texto a partir de su letra: “palabra por palabra, giro tras giro, línea tras línea, con una soberana y paciente lentitud, el comentario escruta y rodea el texto, aclarándolo a partir de su literalidad.”<sup>78</sup> Sin embargo, esta linealidad literalizante del comentario no es fácil pues implica “una inmersión vertical en el espesor signifiante del texto; y un seguimiento retrospectivo y regresivo,”<sup>79</sup> de allí su carácter filológico. El comentario no anticipa nada del texto, ni supone una comprensión previa de su totalidad, sino que se interna en lo desconocido y avanza hacia lo que todavía no ha sido comentado. El comentario se propone aclarar la unicidad de la obra, pero lo hace apartándose de la comprensión del todo, de allí que su objetivo no sea la comprensión e interpretación, de hecho, evita la agresión interpretativa y más bien busca liberar la *significancia* inherente a la letra. Por eso, el comentario tiene un carácter micrológico y microscópico, que se orienta hacia los detalles del texto, que nunca es generalizante sino que está siempre atento al detalle, para hacer aparecer la significancia de la obra a partir de una multiplicidad de detalles; el comentario por tanto se ocupa de la letra en sus detalles, dejando de lado el sentido de la obra que se encuentra en el todo. El comentario se mueve en el lugar en donde la obra y su lengua se entrelazan y se confunden, por eso el comentario es la atención al ser-en lengua de la obra.<sup>80</sup> De allí la importancia del comentario y que sea, como observó Benjamin una forma esencial del destino de las obras, una forma particular y necesaria de relacionarnos con ellas. Otra forma, igualmente necesaria, es la crítica.

## 2.4 El alquimista

Frente a la hoguera en llamas, el crítico en cambio está como un alquimista, para el que sólo la llama misma conserva el enigma de lo vivido. La crítica busca el contenido de verdad de la obra, es decir, lo no perecedero, lo enigmático, lo poético. La idea de verdad en Benjamin se vincula a su concepción de un lenguaje puro, el lenguaje de la verdad también lo llama, en el que habitan los misterios últimos que todo pensamiento se esfuerza por descifrar, un

---

78 Cfr. Antoine Berman, Op. Cit.

79 Idem.

80 Idem.

lenguaje primordial que subyace en cada lengua particular y que la traducción pone de manifiesto; un lenguaje que además es la máxima aspiración del filósofo y cuya búsqueda incesante en las obras constituye la tarea primordial de la crítica. La crítica parte del comentario, por eso en la imagen del pergamino el paleógrafo se aproxima en primera instancia a la escritura más visible del palimpsesto, que es la del comentario, pues la crítica necesita del comentario filológico, que la antecede y la hace posible. Pero además para el crítico la obra es algo vivo, por eso en la hoguera ya consumida es capaz de descifrar, como un alquimista, el enigma de lo vivido.

Sobre la crítica Benjamin escribe en un pasaje sobre el origen del *Trauerspiel*, en la que considera que las obras del barroco, desde su origen, estaban dispuestas a la desintegración crítica (*kritische Zersetzung*), que el transcurso del tiempo ejerció sobre ellas. *La crítica es mortificación de las obras*. Lo que se aviene con la esencia de las obras del barroco mejor que con cualquier otra producción. Mortificación de las obras, no a la manera romántica, como un despertar de la conciencia en las obras vivas, sino como el asentamiento del saber en las obras ya muertas.<sup>81</sup> Mortificación de las obras además porque siendo la obra algo inacabado e incompleto, la crítica acaba y completa la obra, aunque nunca de forma definitiva. Naturalmente Benjamin se refiere a su concepción de crítica literaria, que bien puede ser pensada en un sentido más amplio, como crítica no únicamente de textos poéticos o novelescos, sino también filosóficos.

Sobre el tema de la crítica, Michel Foucault señala que lo propio de la crítica literaria no es tanto la de establecer las relaciones de la obra con el autor, ni reconstruir a través de los textos la experiencia del autor, la crítica “debe más bien analizar la obra en su estructura, en su arquitectura, en su forma intrínseca y en el juego de las relaciones internas.”<sup>82</sup> Aunque como habíamos apuntando antes con el mismo Foucault, la crítica no puede dejar de cuestionar al lenguaje en términos de verdad, es decir, no puede dejar de preguntar a la obra sobre su relación con el mundo histórico social. La crítica no debe ser vista como algo exterior a la obra, pues está entrelazada con la obra misma, es más, la relación que tiene consigo misma es una relación crítica y toda obra relevante exige necesariamente su crítica.

---

81 Walter Benjamin, “Die Ursprung des Deutschen Trauerspiel”, G.S. vol. I, t. 1, Op. Cit. 357. En el original alemán: “Kritik ist Mortifikation der Werke. Dem kommt das Wesen dieser mehr als jeder andern Produktion entgegen. Mortifikation der Werke: nicht also — romantisch — Erweckung des Bewußtseins in den lebendigen, sondern Ansiedlung des Wissens, in ihnen, den abgestorbenen.”

82 Michel Foucault, *Entre filosofía y literatura: obras esenciales*, trad. Miguel Morey (Barcelona: Paidós, 1999), 334.

Pero a diferencia del comentario que busca poner de manifiesto el sentido de la obra a partir de la letra, del detalle, o de una multiplicad de detalles, la crítica rompe la obra, abriéndola a la infinitud de sus sentidos, por eso la esencia de la crítica es destrucción.

La crítica presupone al comentario, pero va más allá de él, pues mientras el comentario se avoca intentar clarificar a la obra a partir de su letra, de la obra en su concretud, de sus detalles, la crítica en cambio intenta liberar el sentido de la obra como un todo. En este sentido, históricamente fue Friedrich Schelgel el primero en concebir una relación con las obras que no fuera tanto el comentario de la literatura ya existente, como la crítica de la misma, es decir, una crítica que acaba, da mayor forma e incluso recomienza la literatura, una crítica que, por tanto, es también productiva, en este sentido escribe que lo propio de la crítica consiste:

...no tanto en juzgar, como comprender y explicar. Que en la obra de arte se deba captar la impresión del todo (...) Y creo (...) que sólo se comprende la obra en el sistema de todas las obras del artista... La esencia del arte superior y de la forma superior reside en la relación con el todo.<sup>83</sup>

Por eso, agrega Berman, la mirada crítica domina la obra y la deja atrás, pues a diferencia del comentario y la traducción, se sitúa frente a la tradicionalidad en el momento de ruptura de la modernidad, por eso posee un carácter modernista, futurista, de allí que el libro venidero sea su máxima aspiración (Maurice Blanchot). Por tanto, la crítica de las obras es, señala Berman, la mirada que se despliega en y a partir de la modernidad, es la relación moderna con las obras, lo cual es acorde con la distinción no únicamente de Benjamin, sino también de Foucault. La crítica además se despliega fundamentalmente en lo escrito, lo cual constituye su esencia histórica, por tanto, la crítica es literatura y su tendencia más íntima es realizarse en libros. La crítica es un movimiento de escritura que prolonga la escritura de la obra y va necesariamente más allá de ella.

Este ir más allá de la obra implica un momento de ruptura, pues mientras traducción y comentario conforman una temporalidad horizontal de la obra, la crítica rompe esa temporalidad. Por eso, Benjamin considera que al romper la obra, la crítica acaba lo obra, haciendo de ella un fragmento del mundo, el resto de un símbolo. En este sentido, Berman señala que la totalidad del discurso crítico es descubrimiento del sentido de la obra y

---

83 Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften*. 377. Citado en Antoine Berman. Op. Cit.

destrucción de su letra, la crítica es fragmentación, por tanto, “cuanto más asume la crítica su esencia, tanto más aparece ésta como destrucción.”<sup>84</sup> La labor de la crítica consiste entonces en arruinar, mortificar y destruir la obra para que de ella surja su significación de manera más pura. Este carácter destructivo es algo esencial a la crítica desde el romanticismo hasta la actualidad. Berman escribe que la destrucción crítica es descubrimiento de sentido, pues la crítica destruye la obra en su facticidad, su ser en letra, y libera su sentido, liberación de sentido que la misma obra reclama y que se lleva a cabo por su destrucción. Por eso el acto crítico puede ser visto como crimen de la letra. Y aunque la letra aparece en la crítica bajo la forma de la cita, sin embargo la cita empaña la autonomía de la crítica, pues entre mayor número de citas aparecen en el texto, existe mayor riesgo de volver a la forma del comentario. La crítica de las grandes obras muestra la infinitud de sus sentidos, de hecho, la crítica es esa infinitud exteriorizada.<sup>85</sup> La crítica privilegia el sentido de la obra en detrimento de la letra y con ello produce un más allá de la obra que la cubre. Por tanto, mientras comentario y traducción conforman una temporalidad horizontal de la obra, prolongándola pero sin despegarse nunca de ella, la crítica rompe verticalmente esa temporalidad, de allí su carácter eminentemente destructivo.

## 2.5 Recepción y codigofagia

Podemos decir por tanto que la recepción de una obra no es algo exterior sino esencial a las obras, pues toda obra significativa alberga un potencial de recepción que desea, requiere y necesita ser liberado. Si vemos a la obra como algo vivo, parafraseando a Benjamin, la vida de la obra se conforma durante la vida del autor, cuando el autor muere, la obra pasa a una etapa de supervivencia, si la obra resulta significativa entonces alcanzará en su recepción una pervivencia duradera. Si además vemos a la obra no como algo acabado, sino como algo incompleto, entonces la obra está siempre abierta a su recepción, puesto que traducción, comentario y crítica contribuyen a completar la obra, aunque nunca de manera definitiva, pues enigmáticamente toda obra es exceso de sentido y significación; por ello la obra es capaz de ir más allá del tiempo histórico en el que emerge, pues conforme el contenido de realidad de la obra se va extinguiendo con el transcurso del tiempo histórico, el contenido de verdad se vuelve más visible, gracias a la labor corrosiva de la crítica,

---

84 Cfr. Antoine Berman, Op. Cit.

85 Ibid.

mostrando el carácter perdurable de la obras, que desean, exigen y están siempre abiertas a su recepción.

En este sentido, traducción, comentario y crítica pueden ser vistos como destinos de las obras (Berman), aunque no son iguales, pues como vimos con Benjamin, el comentario y la traducción buscan el contenido de realidad (*Sachgehalt*) de la obra, la crítica en cambio busca el contenido de verdad (*Wahrheitsgehalt*); Berman agregaría que comentario y crítica buscan clarificar el sentido de la obra, aunque el comentario lo hace a partir de la obra en su concreción, de la letra, de los detalles de la obra o de una multiplicidad de detalles; la crítica en cambio lo hace a partir de la obra como un todo, en relación con la totalidad de la obra del autor, y yendo por tanto más allá de la letra, incluso destruyéndola, para que de ella emerja la significación (*Bedeutung*), en el sentido schlegeliano de la palabra, de manera más clara; en cambio, la traducción trasplanta el sentido de la obra de un suelo lingüístico a otro. Pero si bien traducción, comentario y crítica son formas de la escritura cuya finalidad es distinta, sin embargo, los tres son metatextos que contribuyen a la pervivencia de la obra, en ellas la obra alcanza su manifestación más basta y siempre renovada. Así, si la vida de la obra es vista como una hoguera en llamas, entonces para mantenerla encendida requiere de su recepción.

Por otra parte, cuando la recepción de una obra pasa por la traducción, es decir, de un ámbito lingüístico a otro y, por tanto, de un contexto cultural a otro, se pone de manifiesto que las diversas lenguas no son extrañas unas a otras, sino que son afines en aquello que quieren y pueden decir, de allí que las diversas lenguas humanas sean traducibles unas a otras. Desde esta perspectiva se puede afirmar, además, que no hay lenguas mayores o menores, sino que todas y cada una de las lenguas humanas poseen el poder originario de la significación, por eso aquello que ha sido pensado en una determinada lengua es posible traducirlo a cualquier otro ámbito lingüístico. Aunque como vimos, todo proceso de traducción también implica pérdida y siempre habrá algo que permanezca intraducible, pero esto no se debe tanto a una incompatibilidad insalvable entre las lenguas, sino a que las obras son exceso de sentido y significancia, que da lugar a su carácter enigmático.

Desde una perspectiva filosófica de la cultura podríamos agregar que la recepción de una obra no sólo contribuye al dialogo necesario entre diferentes contextos intelectuales, y por tanto culturales, sino además pone en juego la forma natural de las culturas, en la que una cultura al intentar devorar a otra se deja al mismo tiempo devorar por ella. Se trata de un

proceso al que Bolívar Echeverría denomina el mestizaje de las formas culturales, que consiste en un acto de *codigofagia*, mediante el cual, a lo largo de la historia de la humanidad, el código de los dominadores se impone sobre los restos del código de los dominados, pero en el que la identidad de los dominados se juega su propia existencia al intentar apropiarse del código de los vencedores.<sup>86</sup> Creemos que es posible reconocer ese proceso codigofágico en la recepción de una obra, pues cuando la recepción de una obra pasa de un contexto lingüístico a otro, la recepción extrae y trae a su propio contexto cultural, y al hacerlo no sólo reacomoda a la obra original en el contexto de su recepción, ampliando y metamorfoseando a la cultura del original, sino que muchas veces la disloca completamente en el contexto de su recepción, renovando y transformando al mismo tiempo a la cultura receptora, pues cuando una cultura importa elementos ajenos de otra, corre el riesgo de transformarse; y cuando una cultura se dispone a devorar a otra, se expone a ser devorada. Además, toda recepción de una obra implica el acto de la comprensión, y todo acto de comprensión, implica una incursión en el mundo y un momento de agresión, pues al apropiarse otra entidad lo hace no sólo de manera cognitiva, sino también por ingestión (Steiner). Pero si la recepción, como todo acto de comprensión, puede ser vista como invasión y explotación intensiva, no hay que olvidar que todo acto de comprensión implica necesariamente un momento de reciprocidad, pues la comprensión es modalidad primaria del ser y ser equivale a comprender ser otro, por eso, sólo mediante la comprensión emerge el auténtico ser del *Dasein* (Steiner). Por tanto, podríamos decir, parafraseando a Steiner, que la recepción de una obra es mucho más que sombra o simulacro inerte, es eco que magnifica la voz, es espejo que no sólo refleja sino que también genera luz, pues entre el original y su recepción hay siempre una reciprocidad dialéctica, y el ser sólo se conforma a sí mismo cuando involucra a otro ser.

---

86 Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad: ensayos* (Quito, Ecuador: Tramasocial Editorial, 2001), 63.

## **Segunda parte**

### **Panorama de la recepción de**

### **Benjamin en México**

*Política y metafísica, teología y materialismo, mito y modernidad, materia carente de intención y especulación extravagante... todos los caminos de la ciudad Benjamin convergían en el plano del libro sobre París como su Étoile.*

Theodor W. Adorno, *Caracterización de Walter Benjamin*.

### **Introducción**

En la primera parte concluimos que las obras son algo vivo, cuya vida se conforma durante la vida del autor, cuando el autor muere la obra entra en una fase de supervivencia, si la obra resulta relevante exigirá su recepción, la recepción entonces le otorgará una pervivencia duradera, por lo tanto, la recepción de una obra no debe ser vista como algo exterior a la obra, sino como algo esencial a la misma. La recepción de una obra puede materializarse en múltiples formas, nosotros nos hemos ocupado de caracterizar tres de ellas: traducción, comentario y crítica, se trata de tres metatextos que, de acuerdo con Berman, pueden ser vistos como destinos de la obras. Y aún más, toda aproximación crítica a las obras tendría que partir de la historia crítica, comentativa y aún traductiva de las mismas, pues la perspectiva crítica parte de la temporalidad horizontal que comentario y traducción conforman para después romperla, de allí el carácter destructivo de su labor. En esta segunda parte nos hemos ocupado de esa historia que se ha prolongado de manera accidentada e intermitente en nuestro contexto, pero en la que es posible encontrar traducciones, lecturas comentativas y críticas que también han contribuido a la pervivencia de la obra de Benjamin.

Desde una perspectiva de conjunto, la recepción del legado intelectual de Walter Benjamin en México puede ser vista en tres momentos. En el primero, que va de 1971 a

1982, se publican las primeras traducciones de algunos de los ensayos de Benjamin y se escriben los primeros textos comentativos sobre su obra, que acompañan a las traducciones. En una segunda etapa, entre 1986 y 1999, se publican, aunque de manera muy intermitente, los primeros ensayos comentativos y críticos sobre nuestro autor. Después de varios años en los que parece no haberse publicado nada más, una tercera etapa de la recepción inicia en el año 2003, cuando aparece la traducción de *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*; en esta tercera etapa, que se prolonga hasta la actualidad, se han realizado algunas otras traducciones de los ensayos de Benjamin, y se han escrito un número cada vez mayor de textos sobre su obra, con los que el discurso de este autor *sui generis* se ha incorporado plenamente a las discusiones intelectuales, académicas e incluso a los movimientos sociales en México.

En esta segunda parte, trazamos un panorama temático de la recepción de Walter Benjamin en México, y de los autores que han traducido, comentado y analizado críticamente su obra. Empezamos, en el capítulo tres, con las traducciones que se han hecho de algunos de sus ensayos en nuestro contexto, algunas de ellas primeras traducciones a la lengua española, y la caracterización de su fisonomía intelectual, que ha despertado una enorme fascinación en sus lectores; en el capítulo cuatro exponemos el tema de la ciudad y la modernidad en relación con la crítica, la literatura y la filosofía; en el cinco, el tema de la relación arte, técnica y revolución, uno de los temas centrales de su pensamiento; y en el capítulo seis, las reflexiones de Benjamin sobre la historia, uno de los temas más comentados y discutidos en México y América Latina.

En esta segunda parte hemos dejado que los autores hablen, que nos expongan su lectura de los ensayos de Benjamin, que dialoguen entre ellos sobre un tema determinado, hemos yuxtapuesto y algunas veces confrontado sus ideas, que ponen de manifiesto no sólo la significación (*Bedeutung*) de la obra benjaminiana, su exceso de sentido y significancia, sino también la diversidad de sentidos de la misma, que la abren a una multiplicidad de interpretaciones, muchas veces contrapuestas entre sí, pero en las cuales radica precisamente la riqueza del legado intelectual de Benjamin, en la posibilidad de pensar críticamente, desde diversas perspectivas, el mundo moderno.

## Capítulo 3

### Tentativas sobre Benjamin

Las primeras tentativas o aproximaciones al legado intelectual de Walter Benjamin en México, inician con la traducción de su obra y la caracterización de su figura intelectual. En este capítulo comentaremos estos dos aspectos de manera cronológica, desde las primeras traducciones de la obra de Benjamin hasta las últimas, hasta donde nos ha sido posible investigar. Muchas veces las traducciones vienen acompañadas de introducciones, escritas por los mismos traductores, en las cuales trazan algunos de los rasgos fisiognómicos de Benjamin, en relación con el texto traducido, su obra y su vida; de allí que el segundo aspecto que trabajamos en este capítulo sea la manera en que tanto traductores como escritores han caracterizado a la figura intelectual de Benjamin, que nos dará además la pauta para ubicar los temas que han sido trabajados en nuestro contexto, ya sea de manera comentativa o crítica.

#### 3.1 Walter Benjamin traducido

*Jene reine Sprache, die in fremde gebannt ist, in der  
eigenen zu erlösen, die im Werk gefangene in der  
Umdichtung zu befreien, ist die Aufgabe des Übersetzers.*  
Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*

La recepción del legado intelectual de Benjamin en México tiene su origen en el año de 1971, cuando para conmemorar el centenario de la Comuna de París, la imprenta Madero publicó *París, Capital del siglo XIX*,<sup>87</sup> traducido por Miguel González y José Emilio Pacheco,<sup>88</sup> con un bello diseño de Vicente Rojo. En la nota preliminar, Pacheco, traductor, poeta y ensayista mexicano, escribe que este ensayo es uno de los mejores de Benjamin, tanto que resulta difícil creer que sea solamente un esbozo de su gran libro sobre los pasajes “por la solidez

---

87 Walter Benjamin, *París, capital del siglo XIX*, trad. Miguel González y José Emilio Pacheco (México: Librería Madero, 1971). Agradezco enormemente a Crescenciano Grave haberme facilitado este libro que, desafortunadamente, resulta imposible consultar en nuestras bibliotecas.

88 Aunque los traductores citan el escrito original en alemán, *Paris, Hauptstadt des XIX Jahrhunderts*, publicado en *Illuminationen* (cfr. *Ibid.*, p. 53), parece que realizaron la traducción del inglés, pues traducen *Passagen* por arcadas, más cercano a la traducción inglesa *arcades*.

de su documentación y el brillo deslumbrante de su escritura.”<sup>89</sup> Benjamin aplica la metodología marxista para el estudio de la Francia burguesa y lo hace a través de los detalles aparentemente nimios: un poema de Baudealire, una fotografía de Nadal, la bandera de la Comuna, la moda o los utensilios, detalles que revelan toda una época: el Segundo Imperio; Benjamin traza nexos y establece un tejido de relaciones que le permite explicar, entre otras cosas, la bohemia o el arte por el arte, “que otros críticos marxistas se han limitado a condenar” y “desarrolla las configuraciones de la utopía, en la que cada época sueña la siguiente y al soñarla la impulsa hacia el despertar.”<sup>90</sup> Con estas palabras, Pacheco anuncia algunos de los temas principales de discusión de la obra del pensador berlinés. Así, la recepción de la obra de Benjamin en México inicia con la traducción y el comentario de la misma.

Al año siguiente, se publicó *El autor como productor*, en *La cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre*.<sup>91</sup> La traducción fue realizada por Bolívar Echeverría, de origen ecuatoriano, que se formó en la Universidad Libre de Berlín en los años sesenta y que migró a México en 1968. En la nota preliminar, Echeverría escribe que hasta ese momento no existía una traducción al castellano del “admirable ensayo de Benjamin”, uno de los “ensayistas marxistas más importantes de nuestras época”, que fue además traductor al alemán de Baudelaire y Proust.<sup>92</sup> Muchos años más tarde este ensayo fue rescatado por la editorial Itaca e impreso como un pequeño libro en el año 2004. En esta edición, un Echeverría que ha madurado ya su estilo ensayístico escribe una breve y brillante presentación, en la que afirma que, un aspecto central del texto de Benjamin se relaciona especialmente con su vocación como crítico de literatura y de arte, desde la que lanzó un llamado a artistas y literatos a cultivar “el carácter revolucionario de la producción artística”, que es garantizado, no por un supuesto mensaje político revolucionario cifrado en la obra, sino por su “alta calidad”, calidad que se relaciona estrechamente con los problemas técnicos del oficio mismo del arte, con el desarrollo tecnológico de su tiempo y el devenir de la sociedad en su conjunto.<sup>93</sup> Por eso, para Echeverría, Benjamin fue el portavoz más radical de

---

89 Ibid. 7.

90 Ibid. p. 9.

91 Walter Benjamin, “*El autor como productor*”, en *La cultura en México*, núm. 547, suplemento de la revista *Siempre!*, núm. 997, México, agosto de 1972.

92 Cfr. Ibid. II.

93 Bolívar Echeverría, “Presentación” a Walter Benjamin. *El autor como productor* (México, D.F.: Itaca, 2004). 14.

la vanguardia artística revolucionaria, pues afirma que si la obra de arte no es revolucionaria en su propia producción, resulta entonces no sólo inofensiva, sino reaccionaria.<sup>94</sup>

El ensayo de Benjamin, continúa Echeverría, estaba dirigido a intelectuales y artistas que buscaban su lugar en el contexto de la revolución, de allí que podría haber perdido actualidad, pues tales intelectuales y artistas parecen haberse extinguido en nuestro presente. Sin embargo, las ideas de Benjamin no se agotan en la figura concreta que prevalecía en el discurso público de su tiempo, ni en la coyuntura que le era propia; y si bien es cierto que hoy en día la izquierda no tiene ya la presencia en el escenario de la política que tuvo en aquellos años y que a los intelectuales y artistas poco les interesa una posible militancia revolucionaria, la actitud crítica de la izquierda no ha dejado de ser necesaria y, por el contrario, puede ser que se esté gestando “un nuevo escenario de realización de lo político”, en el que la izquierda, que se rebela, resiste y critica a la modernidad capitalista, se volverá a hacer visible y en el que tendrán que recobrase los sueños de las vanguardias artísticas, “de una relación liberada entre el arte y la vida.”<sup>95</sup> De allí la actualidad del ensayo de Benjamin que Echeverría traduce.

En 1977, se publicó otra colección de ensayos de Benjamin titulados *Para una crítica de la violencia*,<sup>96</sup> traducida por Marco Aurelio Sandoval. En la nota introductoria, Sandoval escribe que los ensayos que reúne y publica ponen de manifiesto “la agudeza y finura de espíritu” que caracterizaron a Benjamin, “una de las figuras más importantes de la Escuela de Frankfurt”, que aplicó la Teoría crítica a los campos de la estética y la literatura y participó de las preocupaciones sociales y políticas de su tiempo.<sup>97</sup>

En agosto de 1982 aparece en la revista *Siempre!* otros dos textos de Benjamin: *Infancia al cambiar el siglo* y *Crónica berlinesa*,<sup>98</sup> traducidos por José María Pérez Gay, ensayista mexicano, formado en la Universidad Libre de Berlín, en donde conoció la obra de Walter Benjamin por medio de su amigo Rudiger Safranski y los cursos de literatura comparada de Peter Szondi, el cual introdujo los ensayos de Benjamin sobre literatura en el

---

94 Así por ejemplo, si *Ulises* de James Joyce es revolucionaria, no es porque cifre en ella un mensaje procomunista, sino porque es una obra cuya tendencia va con la revolución, pues trasforma la relación entre narrador y lector que se había consagrado en la técnica narrativa de los novelistas del siglo XIX. Cfr. *Ibid.* 15.

95 *Ibid.* p. 16.

96 Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia*, trad. Marco Aurelio Sandoval (México D.F.: Premiá, 1977).

97 Cfr. *Idem.*

98 Walter Benjamin, “Infancia berlinesa” y “Crónica berlinesa”, trad. José María Pérez Gay, en *La cultura en México*, núm. 1053, 18 de agosto de 1982 (suplemento de la revista *Siempre!*, núm. 1520).

ámbito académico berlinés de los años sesenta.<sup>99</sup> En un breve y sustancioso texto introductorio a sus traducciones, Pérez Gay escribe que los dos textos de Benjamin se conforman a partir de la experiencia urbana en su ciudad natal: Berlín, a la que conoció y experimentó como pocos, en el contexto histórico de la República de Weimar y el ascenso del Nacional Socialismo. Los dos temas centrales de los textos son la infancia y la experiencia urbana; la infancia fue para Benjamin, escribe, “el estado mágico del hombre, un mundo subversivo dentro del universo racional y arbitrario de los adultos.” Pérez Gay sugiere que este tema fue quizás el resultado de su lectura y traducción de Marcel Proust, pues Benjamin transfigura la ciudad como un espacio del recuerdo, en ellos nace el “nómada urbano” en la obra de Benjamin, un sujeto hipersensible y algo maniático.<sup>100</sup> *Infancia berlinesa* es la parte íntima y radical de la historia de la ciudad moderna que Benjamin construye; su contraparte era la historia de *París, capital del siglo diecinueve*, en la que buscaba los arquetipos históricos de la modernidad, una alegoría de la capital francesa; Benjamin vio a París, como el arquetipo de todas las ciudades de la modernidad, en cambio Berlín fue “el permanente rescate del pasado, la sociabilidad propicia a las emancipaciones, a las conquistas modernas de la justicia y la igualdad.” Tal perspectiva sin embargo, advierte Pérez Gay, no era entusiasta, sino crítica, pues el progreso no aparece como algo real, sino como apariencia, por eso “la búsqueda del pasado por los jardines de Berlín, el recuerdo preciso de las calles y la sabiduría de perderse en ellas, como uno se pierde en el bosque, son los diques que Benjamin oponía a la destrucción.”<sup>101</sup>

Las ciudades en el pensamiento de Benjamin, considera Pérez Gay, son convertidas en el “órgano de la memoria” y en el espacio de “reconciliación final.” Quizá por ello Benjamin dibujaba un mapa de los lugares que visitaba, de las personas que conocía y construía una genealogía de sus actos convirtiéndose con ello en el “cartógrafo” de su propia vida. Para Pérez Gay, *Infancia berlinesa* además pone de manifiesto “una de las prosas más deslumbrante de la lengua alemana”, que con una maestría singular “rescata sus más lejanas sensaciones” hechas mágicamente lenguaje; *Crónica berlinesa* en cambio, le sugiere

---

99 Cfr. José María Pérez Gay, *Tu nombre en el silencio* (México, D.F.: Cal y Arena, 2000). En esta novela, Pérez Gay narra además de su historia personal, la historia de una generación de jóvenes latinoamericanos en Berlín, entre los que también aparece la figura de Bolívar Echeverría.

100 José María Pérez Gay, *Presentación* a Walter Benjamin, “Infancia berlinesa” y “Crónica berlinesa”, Op. Cit. p. II

101 Idem.

un titubeo, “el arrepentimiento del crítico, que no es capaz de representar sus textos sin comentarios o justificaciones.”<sup>102</sup>

Pasaron muchos años hasta que en 1993 se publicó una nueva traducción de un ensayo de Benjamin titulado: *Desempacando mi biblioteca*, aunque en esta ocasión traducido del inglés por Ana Elena Gonzáles Treviño y publicado en la primera compilación de ensayos sobre Benjamin en México, realizado por Claudia Kerik, que apareció bajo el título: *En torno a Walter Benjamin*.<sup>103</sup> Este libro es la primera compilación de comentarios y críticas de autores mexicanos, o afincados en México, de la obra de Walter Benjamin, sobre las que más adelante volveremos, comentarios y críticas que en los años venideros irán aumentando, aunque desafortunadamente no tanto las traducciones, pues no es si no hasta diez años más tarde cuando aparecen algunos otros ensayos suyos.

En este nuevo momento de recepción del legado de Benjamin, a través de la traducción de su obra, se publica el celebre ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, traducido del alemán por Andrés E. Weikert y publicado en editorial Itaca.<sup>104</sup> Si bien este ensayo había sido ya traducido al castellano desde 1973,<sup>105</sup> esta nueva edición tiene la enorme ventaja de tomar como base el texto originario, o *Ur-text* como lo llaman los editores alemanes de Benjamin, que se publicó por primera vez en 1989, en el tomo VII, volumen 2, de los *Gesammelte Schriften (Escritos reunidos)* de Walter Benjamin; se trata del texto originario redactado entre 1935 y 1936, que se creía perdido y que se encontró en el archivo de Max Horkheimer en los años ochenta. Cabe destacar que Andrés E. Weikert no sólo realiza la traducción por vez primera al castellano de esta versión del ensayo de Benjamin, sino que traduce los principales pasajes, excedentes o divergentes, de las otras tres versiones del texto, la versión provisional de 1935, la francesa publicada en 1936 y la última de 1937-38.<sup>106</sup> La publicación de este ensayo incluye además un extenso ensayo crítico de

---

102Idem.

103Claudia Kerik, ed., *En torno a Walter Benjamin* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993). 13–22. Aunque la traducción fue realizada desde la lengua inglesa, sin embargo, como afirma José Emilio Pacheco, cuando no es posible tener una traducción directa del idioma original, entonces vale una traducción desde otra lengua, además, esto pone de manifiesto las vías de recepción de Benjamin, entre las que destaca la lengua inglesa.

104Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert (México, D.F.: Itaca, 2003).

105Cf. Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1973).

106Cfr. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Op. Cit. 33.

Bolívar Echeverría titulado *Arte y utopía* que, para los fines de este apartado, sólo citaré en sus aspectos introductorios a la traducción.<sup>107</sup>

Para Bolívar Echeverría, *La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica* es el texto de un militante político, un *unicum* en el conjunto de su obra, en el que se muestra que lo político se juega, y frecuentemente de manera más decisiva, “en escenarios aparentemente ajenos a la política”; un texto excepcional además debido a los discursos a los que se dirige: la teoría política marxista, por un lado, y la historia del arte, por el otro; y por el momento histórico en el que se redacta, un momento en el que el destino de la historia de la humanidad estaba en juego y las sociedades europeas tenían que decidir, a decir de Rosa Luxemburg, entre el salto al comunismo o la barbarie.<sup>108</sup>

El ensayo de Benjamin, continúa Echeverría, está motivado por la discusión que sostuvieron en aquellos años artistas e intelectuales sobre el tema del arte y la revolución, y en el que Benjamin pone de manifiesto su posición al respecto, primero, en su famosa conferencia *El autor como productor*, que da en el Instituto para los Estudios del Fascismo en 1934 y, segundo, con la redacción del ensayo sobre la obra de arte, en el que reflexiona sobre la relación entre el arte de vanguardia y la revolución política.<sup>109</sup> En este ensayo, Benjamin estaba convencido de que la hora decisiva del arte había llegado, de que en la industria de lo bello estaban ocurriendo cambios radicales, como consecuencia del desarrollo de la técnica moderna, cambios que no sólo era posible observar en los procedimientos de las artes y sus materiales, sino que la producción y el concepto mismo de arte estaban en plena transformación, que además traía consigo “una reconfiguración profunda del mundo social.” El ensayo de Echeverría tiene además la gran virtud de establecer un diálogo con algunas de las más importantes discusiones que suscitó el texto desde el momento de su redacción, refiriéndose en este sentido al diálogo de Benjamin con Max Horkheimer, y pasando por las múltiples discusiones que generó años más tarde, tanto en el ámbito intelectual alemán, como en otros lugares de su recepción, desde los años sesenta hasta la actualidad, discusiones que introducen al lector en los conceptos centrales del texto y lo llevan a emitir un juicio sobre la actualidad o inactualidad del mismo.

---

107En el apartado dedicado a la exposición y análisis de los comentarios y críticas de la obra de Benjamin en México, volveremos sobre este ensayo de Echeverría.

108Cfr. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. 9-10.

109Ibid. 12.

En el año 2004 se publicó otro ensayo de Benjamin titulado *Historia literaria y ciencia literaria*, publicado en la revista *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*<sup>110</sup> y traducido del francés por Carlos A. Aguirre Rojas. En la nota introductoria, los editores expresan sus intenciones al publicar este texto que muestra, por una parte, cómo en el ámbito de la historia literaria también hizo estragos “la visión positivista y meramente monográfica”, y por la otra, la manera tan compleja como Benjamin abordó los estudios literarios, que permite “tomar distancia respecto a las visiones posmodernas e irracionalistas de la actualidad.” Buscan además despertar el interés de los historiadores por la obra de Benjamin y fomentar un diálogo entre esos historiadores y los estudiosos de la literatura.<sup>111</sup>

En esta revista se publican otros dos textos de Benjamin, uno en el 2007, titulado *Conversaciones con Bertold Brecht*,<sup>112</sup> traducido del inglés por José Carlos Aguirre Rojas, se trata de algunas conversaciones que sostuvo con Brecht en Svendborg en 1934 y en Dinamarca en 1938; el segundo titulado: *Presentación a la revista Angelus Novus*,<sup>113</sup> traducido del francés por Carlos A. Aguirre Rojas, un texto que Benjamin escribió para una revista que, nunca llegó a publicarse y llevaría el título del ahora celebre cuadro de Paul Klee: *Angelus Novus*.

Dos años antes, en el 2005, apareció en la editorial de esta revista, un pequeño libro de Benjamin titulado *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*,<sup>114</sup> traducido y editado por Bolívar Echeverría, además de un ensayo introductorio del mismo titulado: *Benjamin, la condición judía y la política*. Se trata de las famosas tesis *Sobre el concepto de historia (Über den Begriff der Geschichte)*, que si bien habían sido ya traducidas en diversas ocasiones, esta nueva traducción de Echeverría se basa en la versión publicada en *Gesammelte Schriften (Escritos reunidos)* de Benjamin, Tomo I, volumen 2; los apuntes notas y variantes del volumen 3, ambos del año de 1974, así como el *Typoskript* publicado en en 1989, en el Tomo VII, volumen 2, conocido como el ejemplar de mano, descubierto por Giorgio Agamben en la Biblioteca Nacional de París.

---

110 Walter Benjamin, “Historia literaria y ciencia de la literatura”, en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*. Revista Semestral, No. 3, México, septiembre 2004-febrero 2005.

111 Cfr. Ibid. 21.

112 Walter Benjamin, “Conversaciones con Bertold Brecht”, en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*. Revista Semestral, No. 9, México, septiembre 2007-febrero 2008.

113 Walter Benjamin, “Presentación de la revista Angelus Novus,” en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*. Revista Semestral, No. 13, México, septiembre 2009-febrero 2010.

114 Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echeverría (México: Contrahistorias. La otra mirada de Clío, 2005).

En el ensayo introductorio, Bolívar Echeverría escribe que las tesis bien pueden ser vistas como una especie de armazón teórico que tenía como objetivo fundamentar una "historia crítica de la génesis de la sociedad moderna", que se desplegaría en su obra cumbre *La obra de los pasajes*, una obra que desde el "mirador de la vida cotidiana" pretendía introducir una nueva manera de "construir un relato histórico materialista."<sup>115</sup> Cuando Benjamin redactó estas tesis, dominaba en el ánimo de la izquierda un sentimiento de fracaso e indignación, provocado por el Tratado de Munich de 1938 y el Pacto Germano soviético de 1939. Por eso, Benjamin esboza en ellas una crítica a los fundamentos del discurso comunista y socialista, y su configuración específica en aquella época: la socialdemocracia y "el socialismo realmente existente", que ya en esos años Benjamin percibió como un fracaso; aunque las tesis abren también la pregunta, sobre la posibilidad de fundamentar un discurso histórico materialista, que sea capaz de responder a la época del "ocaso de la modernidad capitalista."<sup>116</sup> En este sentido, las tesis son un texto político, aunque paradójicamente carecía de interlocutores políticos, escrito quizá, sugiere Echeverría, para unos comunistas, socialistas o anarquistas de un tiempo por venir.<sup>117</sup>

Bolívar Echeverría señala además que las tesis están escritas en abierta polémica contra una cultura política que sostuvo el estalinismo, que tuvo su antecedente en la socialdemocracia y que prevaleció en el socialismo que existió hasta 1989, que no fue sino su muestra "más postrera y disminuida."<sup>118</sup> Aunque quizá lo más fascinante de la tesis, es el esfuerzo de Benjamin por reconectar dos tendencias contrapuestas en el pensamiento europeo, el mesianismo por un lado, y el utopismo por el otro. Una tentativa que surge a partir del diálogo que Benjamin mantiene con Gerschom Scholem, Asja Lascis y Bertolt Brecht. De hecho, las tesis son una especie de respuesta a las discusiones que mantuvo con Brecht en Dinamarca, en las que Benjamin intenta responder a una cuestión que surge en el curso de esas conversaciones, sobre cómo debería ser un materialismo histórico adecuado a un socialismo realmente revolucionario. Para Echeverría, Benjamin intenta responder a esa cuestión introduciendo "una radical corrección mesiánica al utopismo propio del socialismo revolucionario: sacar de su escondite al "enano teológico" que es el secreto de la eficiencia

---

115Ibid. 6.

116Ibid. 7.

117Cfr. Ibid. 8

118Idem.

discursiva del materialismo histórico.”<sup>119</sup> El punto central de las tesis es entonces la apuesta por conformar una teoría de la revolución adecuada a la crisis de la modernidad, a partir de la provocadora y paradójica combinación del utopismo con el mesianismo.<sup>120</sup>

Para el lector de hoy en día, finaliza Echeverría, el discurso político de Benjamin que uno encuentra en las tesis, puede parecer un discurso extemporáneo, pues no resulta útil de manera directa en el escenario formal de la política, sin embargo, cuando se considera que, la política aparentemente tan realista del siglo XX, resultó no sólo ilusoria, sino que además ha entrado en una crisis irreversible, tanto de los viejos estados nacionales, como sus reacomodos “posmodernos”, entonces el discurso de Benjamin adquiere una actualidad inusitada; así, en medio de esta crisis generalizada de la cultura política moderna, el discurso benjaminiano, tan excéntrico, aparentemente tan “fuera de la realidad”, “se enciende con una capacidad desbordada de irradiar sugerencias, y adquiere una capacidad de seducción inigualable”.<sup>121</sup>

Como hemos visto existe una producción traductiva de la obra de Benjamin en México al menos desde 1971, varias de ellas primeras traducciones al castellano, como la de *París capital del siglo XIX*, de Miguel Gonzáles y José Emilio Pacheco; *El autor como productor* de Bolívar Echeverría; *Crónica berlinesa e infancia berlinesa* de José María Pérez Gay. Por otra parte, la traducción de Marco Aurelio Sandoval de *Para una crítica de la violencia*, aunque varios de los ensayos ya habían sido traducidos por Murena en Argentina, incluye algunos otros textos no traducidos. Otras traducciones como la de *La obra de arte en su época de reproducibilidad técnica* de Andres Weikert y las *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* de Bolívar Echeverría, aunque ya habían sido traducidos anteriormente a la lengua española, tienen la enorme virtud de incorporar notas, apuntes y variantes no traducidas. Y aunque las otras traducciones *Desempacando mi biblioteca*, *Historia literaria y ciencia de la literatura*, *Conversaciones con Bertold Brecht* y la *Presentación a la revista Angelus Novus* fueron realizadas de la lengua inglesa y francesa, sin embargo, como diría José Emilio Pacheco, cuando no es posible tener una traducción directa de la lengua original, más vale tenerla de una segunda lengua a no tener nada.

---

119Ibid. 13.

120Idem.

121Ibid.16.

### 3.2 Caracterización de Walter Benjamin

*One cannot use the life to interpret the work.  
But one can use the work to interpret the life.*  
Susan Sontag, *Under the Sign of Saturn*

Así como Benjamin se sintió atraído por la posibilidad de configurar una crítica que a partir de la obra fuese capaz de trazar los rasgos de la fisonomía intelectual de un autor y su época histórica, los traductores, comentaristas y críticos de su obra también han escrito sobre algunos de los rasgos de la misma fisonomía intelectual de Benjamin, en la que vida y obra se entrelazan, frecuentemente, de manera engañosa. La obra y la vida de Benjamin han provocado un interés creciente, debido en parte a la mala fortuna que pareció perseguirle durante toda su vida, por los constantes fracasos a los que se enfrentó en ella, por las circunstancias enigmáticas de su muerte y, particularmente, por su apertura intelectual que le permitió conformar un pensamiento en constante diálogo con discursos aparentemente antagónicos, pero que él logra poner en juego en su discurso para aproximarse críticamente a la diversidad de lo real. Para Benjamin, la crítica tiene que ser capaz también de discernir entre el aspecto mítico y el real de la vida de un autor, pues una obra grandiosa no necesariamente corresponde a una vida igualmente grandiosa, así como una vida llena de fracasos, no necesariamente tiene como consecuencia el fracaso de la obra. Desde esta perspectiva, Benjamin se aproximó a la obra de Goethe, Charles Baudelaire o Franz Kafka, e iluminó a través de la obra la vida del autor y su época histórica. Podría decirse que la idea de crítica literaria de Benjamin formó escuela pues algunos de sus más agudos intérpretes trazaron en sus escritos algunas de las más brillantes fisonomías intelectuales del mismo Benjamin, como las de Theodor W. Adorno,<sup>122</sup> Gershom Scholem,<sup>123</sup> Hannah Arendt<sup>124</sup> o Susan Sontag,<sup>125</sup> que han jugado además un papel central en la recepción de su obra. Esta atracción por la vida y la obra de Benjamin también ha fascinado a sus lectores en México,

---

122Cfr. Theodor W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin: recensiones, artículos, cartas*, trad. Carlos Fortea (Madrid: Cátedra, 1995).

123Cfr. Gershom Gerhard Scholem, *Walter Benjamin y su ángel: catorce ensayos y artículos* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003).

124Cfr. Hannah Arendt, *Hombres en tiempos de oscuridad* ([Barcelona]: Gedisa Editorial, 2001).

125Cfr. Susan Sontag, *Bajo el signo de Saturno* (Mexico City, Mexico: Lasser Press Mexicana, 1981).

que a través de sus traducciones, comentarios y críticas han hechos sus propias caracterizaciones del pensador berlinés.

En 1971, José Emilio Pacheco escribe que Benjamin es uno de los más grandes críticos alemanes y el teórico más audaz y coherente de la vanguardia, que fue capaz de anticipar muchas de las ideas de nuestro tiempo, como “la “arqueología sociológica” del estructuralismo, las reflexiones para una estética marxista, sus tesis sobre la transformación del arte a partir de la reproductibilidad técnica, con las que anticipó, de alguna manera, la crítica a la *industria cultural*; contribuyó además a abrir los caminos de la lingüística y las teorías de Marshall McLuhan y Susan Sontag, o el museo sin muros de André Malraux. Para Pacheco, la crítica de Benjamin “se sirve de todas las sabidurías” y se conforma al mismo tiempo como una ciencia y un arte; desde la que el más mínimo detalle puede revelar toda una era; su inteligencia estableció un “tejido de relaciones”, mediante las que explicó la bohemia o el arte por el arte, “que otros críticos marxistas se han limitado a condenar.”<sup>126</sup> Sin las reflexiones de Walter Benjamin, afirma el poeta y ensayista mexicano, muchas de esas ideas serían si no inexplicables, al menos sí distintas.<sup>127</sup> Con esta breve caracterización, Pacheco traza algunos de los principales rasgos de la fisonomía intelectual de Benjamin, que otros vendrán a profundizar o completar en los años venideros.

José María Pérez Gay escribe en 1982 que Walter Benjamin fue uno de “los escritores más originales y profundos en Alemania en el siglo XX”, un nómada urbano con una enorme sensibilidad, incluso algo maniática, que convirtió a la ciudad en el espacio del recuerdo: “las ciudades eran... el órgano de la memoria, el sitio de reconciliación final” y la infancia: “el estado mágico del hombre, un mundo subversivo dentro del universo racional y arbitrario de los adultos”.<sup>128</sup> Fue además un “teórico de la modernidad” y un “extraordinario historiador del barroco”, uno de los más grandes prosistas de la lengua alemana, especialista en literatura francesa y conocedor sin igual del París del siglo XIX, traductor incomparable de Charles Baudelaire, Marcel Proust y teórico de la traducción; así como autor de un enorme fragmento inconcluso sobre literatura y cultura francesa: *El libro de los pasajes*; además de intérprete de

126 José Emilio Pacheco, “Nota preliminar”, a Walter Benjamin, *París, capital del siglo XIX*, (México: Librería Madero, 1971). 5. A pesar de algunos errores de los datos biográficos de Benjamin, es posible observar en su texto que Pacheco estaba al tanto de las discusiones que se estaban generando en aquellos primeros años de la recepción de Benjamin.

127 Ibid. p. 8.

128 José María Pérez Gay, *Presentación a Walter Benjamin, Infancia berlinesa al cambiar el siglo y Crónica berlinesa*, en *La cultura en México*, núm. 1053, 18 de agosto de 1982, suplemento de la revista *Siempre*, núm. 1520.

la poesía de Bertolt Brecht, fumador de haschisch, coleccionista de antigüedades, juguetes y libros de literatura infantil, autor de programas de radio, apasionado de la grafología, ensayista y periodista cultural, escritor infatigable de miles de cartas, viajero y cronista ciudadano (Berlín, París, Moscú, Marsella, Ibiza y Capri). De allí que Benjamin sea considerado un “teórico inclasificable”, que fue colaborador del Instituto de Investigaciones Sociales de Frankfurt, aunque comparado con los otros miembros resulta una figura extraña.<sup>129</sup>

Pérez Gay considera que Benjamin representa la fuerza viva de la crítica y la imaginación, que vio a “la literatura como crítica de la cultura.”<sup>130</sup> Fue también un romántico incurable, que reconoció en el carácter inconcluso del romanticismo su propio trabajo de Sísifo; de hecho, los trabajos de Benjamin, como los de los románticos, muchas veces resultaron ser un fracaso, pero un fracaso siempre productivo; su ímpetu acometedor, su voluntad creadora, estaba vinculado no únicamente a cierta genialidad, sino incluso también al rencor; su método de trabajo era el descubrimiento de lo más significativo en lo aparentemente más insignificante: “Benjamin era un micrólogo, quizá el mejor de los minimalistas contemporáneos.”<sup>131</sup> Para Pérez Gay ningún escritor establece puentes de unión entre la literatura y la cultura mejor que Benjamin.

En 1986, Silvia Pappé, de origen Suizo y establecida en México a partir de 1974, en donde cursó estudios de literatura-iberoamericana, escribió una biografía intelectual de Walter Benjamin, la primera y única escrita en México, en la que se ocupa de algunos de los principales rasgos de la vida y la obra de nuestro autor.<sup>132</sup> Pappé considera que si Benjamin nunca ejerció una carrera universitaria, esto no se debe a que era judío o a la negativa de su padre de mantenerlo para que pudiera ejercer una carrera universitaria, actividad exclusiva, en aquellos años, de quienes tenían suficientes recursos económicos, tampoco porque fuese el prototipo del intelectual ingenuo que experimenta múltiples dificultades en la vida práctica y profesional, menos aún porque se interpusiera constantemente en su camino el “jorobadito de la infancia”, símbolo de la mala fortuna; sino más bien a que Benjamin era extraño al mundo universitario, era todo un excéntrico, algo que marcó su vida y su obra, llena de citas exquisitas propias no de un filósofo o académico sino de un coleccionista apasionado.

---

129Cfr. Idem.

130Ibid. p. 7.

131Ibid. p. 11.

132Silvia Pappé, *La mesa de trabajo: un campo de batalla: una biografía intelectual de Walter Benjamin*, (México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 1986).

Frente a un escenario de crisis generalizada, el trabajo de Benjamin se conformó de manera dispersa, un tanto desorientada, se mueve entre el misticismo, el comunismo libertario y la dialéctica marxista, como un intento de integrar todas esas fuerzas y ponerlas en una obra crítica, que se ocupa tanto del arte, como de la sociología cultural o la literatura: “Benjamin, excéntrico y excepcional escritor, irreverente hacia los géneros, partidario de ningún grupo, de ninguna escuela, heredero de ningún maestro, es todo menos un caso típico.”<sup>133</sup> La naturaleza fragmentaria de sus investigaciones hacen de Benjamin un autor inclasificable. Y si bien su singular posición intelectual resulta frágil, su búsqueda es una de las más representativas de la primera mitad del siglo XX.<sup>134</sup>

Desde su infancia, escribe Pappe, Benjamin fue un fugitivo por motivos de rebeldía y protesta, y más tarde un exiliado político e intelectual. Sus paseos como *flâneur*, como él mismo se reconoce, tendrían su origen en sus paseos infantiles, como narra en sus textos *Infancia en Berlín* y *Crónica de Berlín*, en donde aprende a perderse como quien se pierde en un bosque. La pasión del coleccionista le viene a Benjamin del niño que fue y que amaba coleccionar objetos; de niño jugaba a mimetizarse con los objetos en la casa de su abuela. Años más tarde, Benjamin se aproxima a los objetos de la vida cotidiana de la ciudad como el niño a los de la vida diaria, su actitud frente a los objetos es la del observador atento que le otorga a la ciudad una personalidad autónoma para que permita o no al forastero que la descubra. Para conocer el París del siglo XIX, no sólo se disfraza de *flâneur*, sino que literalmente se metamorfosea en uno, como cuando de niño jugaba a metamorfosearse en las cosas.<sup>135</sup>

Como crítico, prosigue Pappe, Benjamin intenta establecer los fundamentos de una teoría del arte y una teoría de la historia, con los que empieza a tomar forma su gran proyecto de una protohistoria de la modernidad. Como coleccionista, Benjamin coleccionaba imágenes de pensamiento (*Denkbilder*) de su experiencia urbana, que el lector puede encontrar en sus libros *Crónica berlinesa*, *Infancia en Berlín* y *Calle de dirección única*. Benjamin es un gran apasionado de los libros, las drogas y las prostitutas, que lo elevan a una embriaguez y satisfacción del deseo que la sociedad capitalista le negaba. Desde su infancia, Benjamin estuvo fascinado por los libros, lo que lo llevará más tarde a conformar su

---

133Ibid. 17.

134Ibid. 13-17.

135Cfr. Ibid. 40-41.

biblioteca y su colección de libros. La experiencia del exilio no sólo lo sometió a la precariedad y la incertidumbre económica, sino que también lo privó de su biblioteca. Benjamin no deja de escribir nunca, lo cual nos da otro rasgo de su fisonomía, la del escritor. Aunque el escritor, como la prostituta, termina a menudo vendiéndose al mercado literario, no obstante Benjamin intenta mantenerse al margen de las exigencias del mercado y aún cuando acepta algún trabajo por encargo, como el ensayo *Eduard Fuchs, historiador y coleccionista*, proyecta sobre él sus propios demonios e intenta no doblegarse, ni aun ante las exigencias de Horkheimer o Adorno.<sup>136</sup>

Otro rasgo intelectual de Benjamin, es su posición solidaria con los obreros, que para Pappe es el resultado de una toma de consciencia tanto política como filosófica, a diferencia de su héroe Baudelaire, cuya participación en la revolución de 1848 es consecuencia de su pasión por la *révolte*, aunque ambos son revolucionarios en el campo literario. Por otra parte, continúa Pappe, Benjamin intenta avanzar desde los años 20 en una dirección aparentemente paradójica: conformar una filosofía venidera a partir de una renovación del kantismo, ampliando su concepto de experiencia a la religión y el misticismo, y articulándolo a su compromiso marxista. Para comprender este rasgo de Benjamin, afirma la autora, hay que tener en cuenta que no se formó en el judaísmo, sino en la cultura burguesa del siglo XIX; no tuvo maestros brillantes que lo llevarán a una u otra escuela filosófica, tampoco se sumó a ninguna tendencia política particular y aunque participó del movimiento de la juventud, éste no era político. Además, Benjamin sostendrá una amistad con Scholem, Brecht y Adorno, personajes tan disímiles entre sí, que sin embargo le proporcionan a Benjamin una perspectiva para su crítica filosófica, con la que además transgrede las reglas del juego académico e intelectual, y pasa de un género a otro en su escritura. Luego, le hace llegar sus textos a sus amigos, de los que recibe cuestionamientos sin miramientos, pero aprende a moverse hábilmente entre polos opuestos, trabajando las críticas que le parecen pertinentes y rechazando las que no. Y allí se encuentra quizá la particular visión de Benjamin, que lo distingue de la historiografía tradicional, pues a partir de esa mirada lee una época, como lo intentó en su proyecto inconcluso *La obra de los pasajes*, en sus fenómenos secundarios: desechos y ruinas.<sup>137</sup>

---

136Ibid. p. 87.

137Cfr. Ibid. 138.

Años más tarde, en 1993, Silvia Pappe insiste en que la perspectiva del pensamiento de Benjamin es múltiple, y se mueve entre filosofía, literatura y sociología; de allí que haya sido calificado como “un pensador demasiado marxista (Scholem), demasiado teólogo (Brecht), demasiado poco filósofo dialéctico (Adorno).”<sup>138</sup> Con su sentido filológico, Benjamin asumió la perspectiva del *flâneur* para descifrar el mundo, tanto histórico como actual; forzado al exilio, hizo de la necesidad una virtud, conformó imágenes dialécticas, alegóricas y aforísticas, como una forma de dedicar una especial atención a lo pequeño.<sup>139</sup> Su pensamiento habita en la línea divisoria entre filosofía y literatura, por eso encontró en la alegoría la expresión más adecuada para sus ideas. Así pues, a Silvia Pappe debemos la única biografía intelectual escrita y publicada en nuestro contexto, una biografía apasionante que a través de los textos del mismo Benjamin va trazando algunos de los rasgos más notables que conformaron su fisonomía intelectual, marcada por la figura del *flâneur* y el coleccionista.<sup>140</sup>

Claudia Kerik, argentina formada en la Universidad de Jerusalén, con una especialidad en literatura y estudios latinoamericanos, establecida en México a partir de 1984, coincide también en el carácter inclasificable de la obra de Benjamin, que se resiste, permanece inaprensible y siempre renovada. Su mirada de coleccionista le permitió aproximarse a las imágenes del tiempo histórico en la literatura, la filosofía, la cultura, para escuchar las confesiones de su época; en su constante huida hizo de la búsqueda intelectual su pasión, incluso al borde de la muerte, fue sin duda un *homme de lettres*, como Arendt lo entendió: “un hombre dedicado a la adquisición de conocimientos aparentemente inútiles,”<sup>141</sup> que ahora es posible afirmar no sólo eran aparentes, sino completamente inútiles, considera Kerik. Benjamin coleccionaba citas para realizar un montaje único para su obra más importante, “que las hicieran hablar a cada una por sí misma, como si en esa libertad pudieran entregar mejor su sentido,”<sup>142</sup> para comprender los fenómenos, prestaba atención a los más mínimos detalles y no conocía frontera alguna entre disciplinas, ni límites para tejer lazos, si servía para aclarar la percepción de su época; en ninguna disciplina sus trabajos encuentran un

---

138Silvia Pappe, “La resonancia de los pasos sobre un piso de doble fondo”, en *En torno a Walter Benjamin*, Op. Cit. 191 y 192.

139Ibid. 197.

140Pappe, *La mesa de trabajo*, Op. Cit.

141Claudia Kerik, ed., *En torno a Walter Benjamin*, Op. Cit. 10.

142Idem.

lugar cómodo, por eso su pensamiento resulta inclasificable.<sup>143</sup> Walter Benjamin además era propenso a fundirse con los objetos que lo rodeaban, a convertir el tiempo en espacio; poesía y pensamiento alcanzan una sola forma expresiva en sus escritos; reflexionó sobre las ciudades y conformó retratos escritos de ellas, la ciudad era el espacio en el que se despliega el acontecer de la historia, el espacio-tiempo materializado, de la vida individual y social.<sup>144</sup> A Kerik debemos además la primera compilación de ensayos sobre Benjamin publicada en nuestro contexto en 1993, que reúne algunas de las ponencias presentadas en los homenajes a Benjamin, en el centenario de su nacimiento en 1992, realizados en la Universidad Autónoma Metropolitana y en la Universidad Nacional Autónoma de México, con la que se inicia la discusión del legado intelectual de Benjamin.

Jorge Juanes, –filósofo y crítico de arte, y profesor-investigador de la BUAP de Puebla– también afirma el rasgo heterodoxo de la fisiognomía intelectual de Walter Benjamin. En su ensayo titulado *Física del graffiti*, también publicado en la compilación de Kerik antes mencionada, Juanes escribe que Benjamin fue un pensador que se caracteriza por su “promiscuidad intelectual”, por tanto, si se hace de él un militante de alguna ortodoxia, se le traiciona: “Walter Benjamin es un pensador extraviado, perpetuamente confundido... poeta, ensayista, crítico de la cultura, filósofo, intelectual comprometido, estudioso de todo lo que concierne al campo de la literatura y el arte, fundamentalmente un finísimo escritor.”<sup>145</sup> Al año siguiente, Juanes amplía su ensayo y publica un libro, titulado *Walter Benjamin: física del graffiti*,<sup>146</sup> en el que reafirma la posición anti-ortodoxa de Benjamin; para algunos de sus amigos, escribe Jorge Juanes, Benjamin no era lo suficientemente marxista (Asja Lacis, Bertolt Brecht y Lukács), para algún otro, era demasiado marxista e incluso ingenuo (Scholem), alguno más afirmaría, que “enredaba” el marxismo y pecaba de misticismo (Adorno), para Juanes, de alguna manera todos tienen razón: “Benjamin escupe la ortodoxia, su ambigüedad resulta insoportable.”<sup>147</sup> Reivindicó corrientes de pensamiento aparentemente incompatibles entre sí como el kantismo, la mística judía, el marxismo o el anarquismo; se dejó seducir por la obra de Baudelaire, Dostoievski, Kafka, Proust, Blanqui o Karl Kraus; por ello, no hay un “Benjamin puro”, su pensamiento es ambiguo y anti-ortodoxo; percibe la vida

---

143Idem.

144Claudia Kerik, “Walter Benjamin y la ciudad,” en Claudia Kerik, Op. Cit. 107-119.

145Jorge Juanes, “Física del graffiti”, en Claudia Kerik, Op. Cit. p. 91.

146Jorge Juanes, *Walter Benjamin: física del graffiti* (Zacatecas, México: Dosfilos Editores, 1994).

147Ibid. 12

desde la poética del transeúnte, es decir, aquel que no se aferra a nada definitivo, en este sentido fue un nómada que huye de un sitio a otro: “un perseguido que sintió en carne propia que la vida es un viaje que transcurre entre el sinsentido de haber sido arrojado al mundo y el sinsentido de la muerte.”<sup>148</sup>

Al igual que Pappe y Kerik, Juanes ve a Benjamin como un escritor urbano que se sintió atraído por las grandes ciudades; Berlín, Moscú, París, en las que realizó un “viaje sin brújula en lo cotidiano sin fin”; un pensador trágico que descubrió con asombro “que lo otro y el otro existen y son inagotables, inasibles”; su mirada prismática diluye las posiciones cerradas. “Lo que hay en el mejor Benjamin son individuos en tránsito y cosas secretas, el misterio del hombre tocando a las puertas del misterio del mundo.”<sup>149</sup> A esto llamó, considera Juanes, iluminación profana. Para Benjamin, la teología es la fuerza mesiánica del hombre, que desconstruye la visión lineal, progresista y unidireccional de la historia, fundada en la idea de un tiempo homogéneo acorde al discurso de la vencedores.<sup>150</sup> Benjamin acogió la “dignidad del pasado”, relacionando mágica y sorprendentemente frases y retazos como en la alegoría barroca o el montaje dadaísta; para él la historia es “una suma de fragmentos (inclasificables) envueltos en el misterio...”, pues la vida se aprecia mejor en lo percedero. Convertido en un paria, urdió imaginarios para solidarizarse con los humillados; escéptico y melancólico, sin embargo, fue capaz de percibir el derrumbe del mundo moderno.<sup>151</sup>

Años más tarde, en 2005, se publica otro ensayo de Jorge Juanes sobre Benjamin, titulado *Arte y redención*,<sup>152</sup> en el que escribe sobre otro rasgo de la fisonomía intelectual de Benjamin, relacionado con su posición política, para Juanes, Benjamin encontró “en el materialismo histórico el pensamiento crítico que puede permitir a la colectividad dar el gran salto emancipador”,<sup>153</sup> aunque frente al marxismo ortodoxo, tomó partido por un socialismo crítico y autogestivo, del que daba cuenta el movimiento espartaquista; además, replanteó la necesidad de recuperar los socialismos utópicos, en particular las figuras de Blanqui y Fourier, a partir de los que escribió sobre la redención de la naturaleza; buscó también “el punto de encuentro entre tradición, cultura moderna y radicalidad política.” Su gusto por

---

148Ibid. 92.

149Idem.

150Cfr. Ibid. 94.

151Ibid. p. 15.

152Jorge Juanes López, “Arte y redención”, en *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, comp. Bolívar Echeverría, UNAM-Era, México 2005.

153Ibid. 237.

perderse en las calles de las grandes ciudades, resultó un “antídoto infalible para romper con la rutina y el letargo que acompañan la vida mecanizada.”<sup>154</sup>

En la compilación realizada por Kerik, se publica también un ensayo de Crescenciano Grave, filósofo y profesor de filosofía de la Universidad Nacional Autónoma de México, que ha escrito a lo largo de los años diversos textos sobre la obra de nuestro autor. En ese primer texto, Crescenciano Grave escribe que Benjamin fue un lector, pensador, escritor y suicida, un “rebelde melancólico”, una vida desesperada, con una pluma paciente e incisiva, que gustaba deambular en las calles de la ciudad y que construye imágenes críticas en las que convergen, “sin llegar a armonizarse, todos los ritmos de su carácter.”<sup>155</sup> En 1999, se publica un pequeño libro de Grave en el que profundiza sus primeras aproximaciones al legado intelectual de Benjamin.<sup>156</sup> Para Grave, el carácter melancólico de los escritos de Benjamin, en los que trazó los matices de un mundo en el que “la verdad no habita sin dolor”, surge, por una parte, del diálogo que establece con la tradición filosófica y la poética filológica, a partir de la que profundiza en las huellas de la tradición y conforma su propio pensamiento;<sup>157</sup> por otra parte, en otro de sus ensayos, publicado en 2007, Grave afirma que tal disposición melancólica también surge de sus estudios sobre las obras dramáticas del barroco, en las que la totalidad se desintegra en fragmentos, y a partir de las que también construyó una crítica del mundo histórico moderno.<sup>158</sup> Por tal motivo, Grave sitúa a Benjamin en una “constelación disonante”, en la que figuran, entre otros, Fourier, Schopenhauer y Nietzsche.<sup>159</sup>

Otro de los autores que escribió sobre la fisonomía intelectual de Benjamin fue Bolívar Echeverría, que además de traductor de su obra, como vimos en el apartado anterior, fue comentarista y crítico de la misma. Ya en 1972, en la introducción a su traducción de *El autor como productor*, Echeverría ve a Benjamin como uno de los ensayistas marxistas más importantes de nuestro tiempo,<sup>160</sup> aunque no es sino hasta 26 años más tarde cuando nos

---

154Ibid. 245.

155Crescenciano Grave, “Reflexión y crítica” en Claudia Kerik, *En torno a Walter Benjamin*, Op. Cit. 83.

156Crescenciano Grave, *La luz de la tristeza : ensayos sobre Walter Benjamin* (México : Ediciones Arlequín: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes : Sigma Servicios Editoriales, 1999).

157Ibid. 12.

158Cfr. Crescenciano Grave, “La melancolía barroca”, en *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, UNAM/Universidad Iberoamericana/Goethe-Institut, 2007.

159Cfr. Crescenciano Grave, “La idea de la historia” en *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, comp. Bolívar Echeverría, UNAM-Era, México 2005.

160Bolívar Echeverría, “Presentación,” a Walter Benjamin, *El autor como productor*, en *La cultura en México*, núm. 547, suplemento de la revista Siempre!, núm. 997, México, agosto de 1972.

ofrecerá una caracterización más detallada de su fisonomía intelectual, cuando en 1998 se publican dos de sus ensayos dedicados al mismo: “Mesianismo y utopía” y “El *flâneur* y el valor de uso.”<sup>161</sup> En el primero, Echeverría escribe que la obra y la vida misma de Benjamin son quizás un claro ejemplo de extemporaneidad en el siglo XX; y si bien su posición política lo alía inconfundiblemente con la izquierda, no obstante hay un momento en su reflexión que lo hace entrar en contraposición no sólo con la noción de política contemporánea, sino también con la de la misma izquierda. Por otra parte, Echeverría considera que la imagen que Hannah Arendt traza de Benjamin como el indefenso es atinada, sin embargo resulta también unilateral, pues la conflictiva relación con su familia, con sus amigos, su inadaptación a la vida académica, son rasgos no sólo de aquel a quien la mala fortuna persigue insistentemente, sino sobre todo de aquel que no está en buenos términos con el mundo, que se siente insatisfecho en él, que percibe la realidad como algo fascinante y amenazador, como deseable y al mismo tiempo repulsivo.<sup>162</sup> En el segundo ensayo, Echeverría escribe que Benjamin asume la perspectiva del *flâneur* para descifrar el enigma del mundo moderno y en su obra nos ofrece innumerables claves para descifrar el mundo actual: “vías de acceso difíciles pero iluminadoras a los secretos que lo vuelven enigmático.”<sup>163</sup>

Años más tarde, en 2003, en otro de sus ensayos dedicados a Benjamin, titulado “Arte y utopía”,<sup>164</sup> publicado como introducción a la traducción de *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, Echeverría agrega que Benjamin fue convertido en un paria, perseguido por “judío” y “bolchevique”, privado de todo recurso para su subsistencia, su persona misma se desvanecía junto con la liquidación del orbe cultural al que pertenecía; su fracaso personal entonces podría ser visto como una especie de alegoría del fracaso colectivo de su tiempo; su figura excéntrica y anacrónica es el resultado de una vida que para afirmarse como tal, tiene que hacerlo a contracorriente, por eso su indefensión debería considerarse no como pasiva, sino activa.<sup>165</sup> Ese mismo año escribía, en su introducción a la reedición de *El autor como productor*, que otro rasgo constitutivo de Benjamin lo hace ver como el portavoz más radical de la vanguardia artística revolucionaria, aquella que mantuvo

---

161Bolívar Echeverría, *Valor de uso y utopía* (México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1998).

162Ibid. 121.

163Ibid. 53.

164Bolívar Echeverría, “Arte y utopía”, en: Walter Benjamin, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica* (México, D.F.; editorial Itaca, 2003).

165Ibid. 9.

agitados debates sobre la cuestión de la relación arte-política, la postura de Benjamin frente a ello resulta clara y clarificadora: si la obra de arte no es revolucionaria en su propia producción, resulta entonces no sólo inofensiva, sino reaccionaria.<sup>166</sup>

En 2005, Echeverría retoma y actualiza su ensayo “Mesianismo y utopía,” para ser publicado como introducción a su traducción de *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, bajo el título de “Walter Benjamin, la condición judía y la política”;<sup>167</sup> allí agrega que si bien Walter Benjamin puede ser visto como “el prototipo del intelectual europeo moderno”, lo es desde la particular condición a la que se denomina la “condición judía.” La figura intelectual de Benjamin, aparentemente extemporánea, nos hace entrar en conflicto no sólo con nuestra noción básica de la política en este sentido, “el pensamiento de Benjamin es... retadoramente extemporáneo, en ello reside en buena parte el secreto de su inquietante actualidad.”<sup>168</sup> Sorprendido y fascinado por las promesas de abundancia y felicidad que trajo consigo el mundo moderno, Benjamin fue también “el gran desencantado de la modernidad capitalista”, que es capaz de leer la promesa utópica que el precio de las mercancías intenta acallar del valor de uso de las mismas.<sup>169</sup> Así, concluye Echeverría, en medio de una crisis generalizada de la modernidad, la obra de Benjamin, tan excéntrica y tan extemporánea, nos ofrece una aproximación a ella que “se enciende con una capacidad desbordada de irradiar sugerencias y adquiere una capacidad de seducción inigualable.”<sup>170</sup>

En 2004 aparece un largo ensayo de Roger Bartra, escritor, antropólogo e investigador de la UNAM formado en la Sorbona de París, titulado *El duelo de los ángeles. Benjamin y el tedio*.<sup>171</sup> Bartra escribe que el carácter melancólico de Benjamin se debió a que nació bajo el signo de Saturno, y así lo interpretaron desde Hannah Arendt a Susan Sontag, agrega que su pensamiento “...parece oscilar entre el caos que circunda a los caracteres melancólicos amenazados por el tedio y el orden impuesto por un destino trágico.”<sup>172</sup> Benjamin poseía una mirada melancólica que dio voz a la promesa teológica de redención del mundo, aunque rechazó las formas más devaluadas de la melancolía; la “estupidez atormentada” de algunos

---

166Bolívar Echeverría, “Presentación” a Walter Benjamin, *El autor como productor*, Op. Cit. p. 15.

167Bolívar Echeverría, “Walter Benjamin, la condición judía y la política”, en Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia, y otros fragmentos*, Contrahistorias, México 2005.

168Bolívar Echeverría, “Mesianismo y utopía”, Op. Cit. 152.

169Bolívar Echeverría, “El flâneur y el valor de uso”, op. Cit. 60.

170Ibid. 121.

171Roger Bartra, *El duelo de los Ángeles: locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno* (Bogotá, Col.: Fondo de Cultura Económica, 2005).

172Ibid. 127.

escritores, o la “melancolía de izquierda”, propia de algunos publicistas radicales que no son más que una “decadente imitación burguesa del proletariado.”<sup>173</sup> Benjamin fue un “sutil y esotérico analista de las alegorías melancólicas del siglo XVII”, de “inclinaciones mesiánicas y metafísicas”, que realiza una salvaje “anatomía de sus contemporáneos”, inspirado por “una actitud revolucionaria y materialista”, actitud de Benjamin que no sólo es una arranque de militancia revolucionaria, sino también de indignación porque su adorada melancolía había caído en manos de escritores mediocres.<sup>174</sup>

Bartra agrega que la mirada melancólica de Benjamin lo llevó a navegar “...por su convulsionada época como si pasara por un mundo ininteligible. Contempló la modernidad que le rodeaba como si estuviera en ruinas y recogió fragmentos para clasificarlos en su colección de imágenes alegóricas”;<sup>175</sup> veía el mundo amenazado por el capitalismo voraz, pero creía que aún se preservaba una luz tenue que iluminaba el panorama encantado de la historia. En contraposición a Max Weber, que consideró que el capitalismo trajo el desencantamiento del mundo, Benjamin pensó que esto no era así, sino que la sociedad moderna se encontraba aún bajo el conjuro de los sueños mitológicos, aunque no se trataba de ninguna manera del renacimiento del romanticismo, sino del “rostro enfermo de la agonía”; su visión crítica observa que la modernidad “convierte el brillante sol negro de la melancolía en el astro gris y opaco del tedio”;<sup>176</sup> Benjamin fue impulsado por la melancolía pero sucumbió ante el tedio, provocado quizá por el peso del belicismo que lo condujo a la experiencia del vacío, decidió sin embargo no escudriñar en el futuro sino en los tiempos que fueron, como recomendaba una tradición judía.

Su muerte –concluye Bartra– deja la sensación de que su final trágico estaba escrito en su destino o su carácter, muerte que suele ser vista como un enigma, pues las oscuras circunstancias parecen una invitación a buscar en los aspectos ocultos de su vida y su obra: “en su carácter depresivo, en sus textos llenos de señales melancólicas y en un fascismo avasallador que aniquila a las personas como Benjamin.”<sup>177</sup> Sin embargo, Bartra se opone a la imagen mítica que se ha construido de Benjamin, como el intelectual judío, triste y enigmático, víctima del nazismo, y sugiere que quizá él hubiera preferido ser recordado como

---

173Ibid. 142.

174Cfr. Ibid. 142 -143.

175Ibid. 161.

176Ibid. 162.

177Ibid. 166.

el revolucionario enfrentando constantemente al peligro, que sacó la melancolía del pozo abismal del barroco y encontró en la poética de Baudelaire las claves del tedio moderno, que jaló el freno de emergencia del tren del progreso y saltó como un tigre por la puerta del vagón, provocando que el tren se descarrilase y una implosión en el pasado; a la hora del peligro sin embargo ni el ángel de la historia ni el enano jorobado lograron rescatarlo, en ese preciso momento esperó la redención, pero para no desengañarse prefirió apagar la luz, porque quizás comprendió que “la oscuridad lo salvaría.”<sup>178</sup>

Al año siguiente, en 2005, se publica el ensayo “La historia vista a contrapelo,”<sup>179</sup> de Carlos Antonio Aguirre Rojas, cientista social e investigador de la UNAM, formado en esta misma Universidad y en la *École des hautes études en sciences sociales* de París, además de director de la revista *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, en la que, como hemos visto, se publicaron diversas traducciones de textos de Walter Benjamin. Para Aguirre Rojas, Benjamin fue uno de los más importantes intelectuales de la primera mitad del siglo XX, un buen ejemplo del intelectual *hors-la-loi*, que está en ruptura con su entorno inmediato, siempre fuera de las normas y los códigos institucionales, académicos, sociales y culturales, un autor cuya condición fue la de ser un marginal; en este sentido, su tentativa fallida de incorporarse a la Universidad se debió más que a circunstancias desafortunadas, a su actitud crítica, a su distanciamiento del mundo intelectual establecido y a la enorme complejidad de sus investigaciones; y si bien es cierto que mantuvo una estrecha relación con los representantes más destacados de la Escuela de Frankfurt, sin embargo, va a desarrollar un pensamiento original, su propia contribución a la cultura y las ciencias sociales del siglo XX, y una crítica a la socialdemocracia y el marxismo reformista, a partir de la que intentó rescatar el materialismo histórico con ciertos elementos de la mística judía.<sup>180</sup>

En otro de sus ensayos, publicado en 2013 bajo el título, “Walter Benjamin y el futuro del arte, Aguirre Rojas agrega que Benjamin fue un marxista sumamente original y herético, que ocupa un un lugar importante y al mismo tiempo marginal en la Escuela de Frankfurt, que desarrolló su trabajo sobre todo en el ámbito de la crítica cultural; con su fina y aguda sensibilidad, intentó explicar a contrapelo de los hechos históricos, es decir, de modo crítico, fenómenos como el nacimiento y la expansión del periódico; las transformaciones directas e

---

178Ibid. p. 167.

179Carlos Antonio Aguirre Rojas, “La historia vista a contrapelo” en *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, comp. Bolívar Echeverría, UNAM-Era, México 2005.

180Cfr. Ibid. 125-141.

indirectas que provocó en la literatura; las transformaciones que trajo consigo “el arte de la fotografía”, en relación con la pintura, y las “consecuencias revolucionarias” de la invención del cine.<sup>181</sup>

En la compilación antes citada, se publica también el ensayo “El instante detenido” de Antonio García de León, historiador y lingüista, formado en la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México y en la Sorbona de París, además de académico de la UNAM y la Universidad Veracruzana. García de León señala que Benjamin fue un crítico del “marxismo unívoco”, de un marxismo que preconiza la marcha del ascenso de la humanidad a lo largo de la historia, en contraposición Benjamin propone una visión pesimista de la historia, desde la que conformó una crítica de la razón histórica moderna y sus ideas principales como: continuidad, causalidad y progreso, y opuso a ello la idea de una historia discontinua, “cuyos diferentes momentos no se dejan totalizar, y en donde la crisis, las rupturas y los desgarramientos son más significativos y prometedores que la aparente homogeneidad del devenir.”<sup>182</sup>

Algo semejante sostiene Pedro Joel Reyes López, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en su ensayo “Experiencia, tiempo e historia,” en el que afirma que Benjamin fue un autor heterodoxo, respecto del marxismo oficial, que criticó la concepción de la historia dominante a principio del siglo XX: el historicismo, que en Alemania estaba representado por Dilthey y en Italia por Benedetto Croce, en ese sentido, considera que Benjamin y Gramsci se parecerían.<sup>183</sup> Francisco Mancera, profesor también de la UNAM, considera por su parte que Walter Benjamin, como Ernst Bloch, representan el judaísmo cosmopolita, la crítica de la visión dominante del mundo, de la historia y del tiempo; “que hace del futuro un en sí y al pasado un *factum* cosificado.”<sup>184</sup> Para Benjamin, la apropiación de la tradición por parte de los vencedores ha sido un hecho, de allí la necesidad de recuperarla.

En el libro antes citado, se publica también el ensayo “Destellos de la infancia en el pensamiento de Walter Benjamin,” de Blanca Solares, escritora, profesora e investigadora de

181 Carlos A. Aguirre Rojas. “Walter Benjamin y el futuro del arte”, en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*. Núm. 19. septiembre/febrero, México 2013.

182 Antonio García de León, “El instante detenido”, en *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, comp. Bolívar Echeverría, UNAM-Era, México 2005.

183 Pedro Joel Reyes López, “Experiencia, tiempo e historia”, en *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, comp. Bolívar Echeverría, UNAM-Era, México 2005.

184 Francisco Mancera Martínez, “Tiempo mesiánico”, en *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, Op. Cit. p. 147.

la UNAM, formada en ciencia política y filosofía, en México y Alemania. Para Blanca Solares, Walter Benjamin tiene el mérito de reflexionar sobre temas aparentemente menores, lo que pone de manifiesto su extraordinaria “sensibilidad para captar en lo aparentemente sin importancia el centro de la existencia.”<sup>185</sup> Así, frente a la poca atención que se la da al mundo de los niños, Benjamin en cambio reflexiona sobre la infancia y encuentra en ella “la posibilidad de instaurar un régimen social” que tenga como centro “el bienestar de los hombres y la anulación de las clases sociales.”<sup>186</sup>

En 2006 se publica un libro titulado *Historia a contrapelo: una constelación: Walter Benjamin, Karl Polanyi, Antonio Gramsci, Edward P. Thompson, Ranajit Guha, Guillermo Bonfil Batalla*, de Adolfo Gilly, historiador y profesor de historia y ciencia política de la UNAM. En su libro, Gilly considera que Benjamin fue un conocedor fino y sutil de los escritos de Marx, de la lógica inhumana del capital y del ascenso en Europa de la barbarie que vino con el progreso técnico: “Walter Benjamin se cuenta entre aquellos que tenían una mirada diferente sobre el mundo.”<sup>187</sup> Cuestionó la idea de progreso, pero no para caer en una ilusoria vuelta al pasado, sino porque veía ese pasado como algo vivo en el presente, aunque no como un cúmulo de memorias amargas, resentidas a decir de Nietzsche, sino “como fuente de conocimiento y esperanza.”<sup>188</sup>

En 2007 se publica el ensayo “El coleccionismo como gesto filosófico,”<sup>189</sup> de Silvana Rabinovich, de origen argentino y actualmente investigadora y profesora de la UNAM. Rabinovich considera que el hecho de que Benjamin fuera un coleccionista, de libros, de objetos, de citas y de un modesto catálogo, y que haya hecho del coleccionismo mismo un objeto de estudio, nos dice algo más acerca de la figura intelectual de Benjamin, pues el coleccionismo además de ser un rasgo que distingue a la persona de Benjamin, también es un gesto que caracteriza a su misma filosofía. Ese mismo año se publica otro ensayo de Rabinovich titulado “Espeleologías: traducción y transmisión en Walter Benjamin,”<sup>190</sup> en el

---

185Blanca Solares, “Destellos de la infancia en el pensamiento de Walter Benjamin” en *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, Op. Cit. p. 224.

186Ibid. p. 223.

187Adolfo Gilly, *Historia a contrapelo: una constelación: Walter Benjamin, Karl Polanyi, Antonio Gramsci, Edward P. Thompson, Ranajit Guha, Guillermo Bonfil Batalla* (México, D.F.: Ediciones Era, 2006), 45.

188Idem.

189Cfr. Silvana Rabinovich, “Walter Benjamin: el coleccionismo como gesto filosófico,” en *Acta poética*, núm. 28, Primavera-Otoño, 2007.

190Cfr. Silvana Rabinovich, “Espeleologías: traducción y transmisión en Walter Benjamin,” en *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, UNAM/Universidad Iberoamericana/Goethe-Institut, 2007.

que agrega que la figura intelectual de Benjamin puede ser vista como la de un espeleólogo de la modernidad, que a diferencia del filósofo de la Caverna de Platón, no sale de la caverna, sino que se interna en ella para descubrir la quintaesencia del lenguaje que late en la voz del narrador.

En su ensayo “Fenomenologías de ciudad, arte y memoria,”<sup>191</sup> Ana María Martínez de la Escalera, profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, considera a Walter Benjamin como un filósofo de la ciudad que, a diferencia de Bergson, ve a la memoria como algo determinado históricamente por el conflicto entre vida activa y contemplativa, entre voluntad e inconsciencia. Es por eso que para Benjamin, caminar por la ciudad era una experiencia entre la historia y la memoria, entre la tradición y el *shock*, experiencia que además es incentivada a partir de cualquier objeto, de allí la originalidad benjaminiana. La poética alegórica es la que nos permite verlo, aunque constantemente falla, “como en Baudealire o Proust, presos de la modernidad que critican.”<sup>192</sup>

En un sentido análogo Andreas Ilg, psicoanalista y crítico literario –de origen alemán y actualmente profesor de la UNAM y de la Universidad Iberoamericana– caracteriza a Benjamin en su ensayo “Una tesela en el mosaico urbano. Benjamin y los pasajes”<sup>193</sup> y escribe que al pasear por la ciudad, Benjamin se asemeja el trapero, que se siente atraído y asombrado por los detalles más insignificantes, que además es capaz de leer la ciudad como un libro abierto, en el que cada párrafo sería como un barrio en un mapa urbano; pasear por las calles y deslizar la mirada sobre los desechos de la gran urbe, para conformar una imagen alegórica de la historia, que rescata de los alegoristas del *Trauerspiel* alemán, de allí la importancia de la memoria que porta cada objeto. Benjamin se paseó por la ciudad como un historiador-trapero, que se asombra con los detalles más pequeños e insignificantes y a partir de los cuales construye la historia.<sup>194</sup>

Por su parte, Esther Cohen –profesora e investigadora de la UNAM, en donde cursó estudios en letras modernas y filosofía, además de haber realizado una especialización en semiótica en la Universidad de Bolonia– ha escrito algunos ensayos en los que también contribuye a la caracterización de la fisionomía intelectual de Benjamin. Para Cohen, el

---

191Ana María Martínez de la Escalera, “Fenomenologías de ciudad, arte y memoria” en *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, Op. Cit. 215.

192Ibid. 215.

193Andreas Ilg. “Una tesela en el mosaico urbano. Benjamin y los pasajes.” En *Acta poética*, Núm. 28, Primavera-Otoño, 2007.

194Cfr. Ibid. 153-172.

pensamiento de Benjamin se caracteriza por su pluralidad, diversidad y heterodoxia, mediante lo cual abrió las cerraduras del mundo moderno y se posicionó crítica y políticamente frente a él, cuestionando toda verdad totalizadora y cerrada en sí misma, por eso pensó el mundo alegóricamente, como algo inacabado, en constante devenir, iluminando con su escritura una de las etapas más oscuras del siglo pasado, a través de sus reflexiones sobre la fotografía, el cine, la historia, la literatura y la filosofía.<sup>195</sup> En su ensayo “Weimar: el mejor y el peor de los tiempos,<sup>196</sup> Cohen escribe que Benjamin fue un hijo pródigo de la avalancha filosófica, artística y política de la República de Weimar, de un tiempo histórico de gran creatividad y experimentación artística, aunque también de miedo y ansiedad; Benjamin se alimentó de las vanguardias artísticas literarias de ese tiempo y fue capaz de captar los instantes de ese flujo enriquecedor que condujo al abismo; “su escritura es la cartografía iluminada de una imaginación acompañada de manera trágica por la catástrofe.”<sup>197</sup> Su obra fragmentaria, luminosa, melancólica y oscura es enormemente lúcida. Sus reflexiones alegóricas iluminan la historia no como progreso, sino como ruina. Benjamin no sólo piensa a contrapelo de la historia, sino que escribe a contrapelo de la filosofía occidental. La filosofía de Benjamin juega con la escritura, la fractura y el fragmento: “La mirada de Benjamin se dirige al pasado, no como nostalgia pura sino como exigencia de memoria y justicia”.<sup>198</sup>

Estas diversas caracterizaciones de la fisonomía intelectual de Benjamin que hacen sus lectores en nuestro contexto, nos muestran el interés que ha despertado no sólo su obra, como vimos en el capítulo anterior, sino también la fascinación por la vida de este pensador *sui generis*, que fue, al mismo tiempo, crítico literario, filósofo, estudioso de la sociedad y la historia, coleccionista, *flâneur* y *chiffonnier*; mantuvo siempre una posición política indudablemente de izquierdas, pero alejada de cualquier posición dogmática, de allí su proximidad y distancia con el marxismo y la Escuela de Frankfurt, y su diálogo con las vanguardias artísticas; una rica y compleja fisonomía intelectual que además nos muestra la enorme diversidad de interpretaciones de su pensamiento, desde sus reflexiones sobre la ciudad y la modernidad, la crítica literaria y filosófica, la cuestión de la relación arte, técnica y

---

195Cfr. Esther Cohen, “Presentación” a Esther Cohen Dabah y et. al., *Walter Benjamin: dirección múltiple* (México: Univ. Nacional Autónoma de México, 2011).

196Esther Cohen, *Weimar: el mejor y el peor de los tiempos*, en *Walter Benjamin. Dirección múltiple*. UNAM, México 2011.

197Ibid. 155.

198Ibid. 160.

política, hasta sus consideraciones críticas sobre la historia. Sobre este panorama temático que se despliega en la recepción de Benjamin en México, nos ocuparemos en los siguientes capítulos.

## Capítulo 4

### Experiencia urbana, literatura y filosofía

*Sich in einer Stadt nicht zurechtfinden heißt nicht viel. In einer Stadt sich aber zu verirren, wie man in einem Walde sich verirrt, braucht Schulung.*

*Walter Benjamin, Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*

Uno de los aspectos más fascinantes del pensamiento de Benjamin es que hizo de la experiencia urbana un motivo para pensar críticamente la modernidad, pero no a partir de los grandes acontecimientos, que para la sociología o la historiografía de su tiempo eran considerados lo determinante de la vida social, sino desde la perspectiva de la vida cotidiana, allí en donde en el ámbito de lo ordinario irrumpe constantemente, bajo formas diversas, lo extraordinario, tales como formas poéticas, literarias y reflexiones filosóficas, cuyas configuraciones concretas cifran para Benjamin la obra del autor, su vida y su tiempo histórico-social. En este capítulo expondremos dos aspectos del pensamiento de Benjamin, de acuerdo a sus intérpretes en nuestro contexto, por una parte, la crítica a la modernidad a partir de dicha experiencia urbana, por la otra, la crítica literaria y filosófica.

#### 4.1 Crítica, ciudad y modernidad

*Me titres? J'ai été choisi comme artiste-démolisseur*

*Georges-Eugène Haussmann*

Desde los comienzos de la recepción de Walter Benjamin en México en 1971, José Emilio Pacheco llamó la atención sobre las reflexiones de Benjamin sobre la ciudad y la modernidad. En este sentido, Pacheco escribe que Benjamin fue capaz de reconstruir toda una época a partir de los objetos aparentemente nimios de la ciudad y con su aguda inteligencia, fue capaz de establecer “un tejido de relaciones que le permite explicarnos,

entre mil otras cosas, actitudes como la bohemia y el arte por el arte que otros críticos marxistas se han limitado a condenar.”<sup>199</sup>

En el texto introductorio a las traducciones de los textos de Benjamin *Crónica berlinesa e Infancia en Berlín* (1982), como comentamos en el capítulo precedente, José María Pérez Gay caracteriza a Benjamin como un nómada urbano, un sujeto hipersensible y algo maniático, que hizo de la ciudad el espacio del recuerdo: “las ciudades eran... el órgano de la memoria, el sitio de reconciliación final.”<sup>200</sup> En otro de sus ensayos, Pérez Gay escribe que para Benjamin la ciudad es una madeja de recuerdos de su propia vida, que necesitaba de un mapa de su pasado en Berlín. Cuando se encontraba en el exilio, luchando también contra el olvido, trazó un gráfico de su propia vida, de su ciudad natal y de los recuerdos que iluminaban sus relaciones con los otros: “los detalles contingentes, las pequeñas encrucijadas que lo condujeron a personas que cambiaron para siempre el rumbo de su historia y de su ciudad, ese espacio que animaba el laberinto de su vida, y que en ese momento parecía haber perdido la memoria.”<sup>201</sup> A diferencia de Berlín, París era para Benjamin la ciudad de la memoria, en donde la multitud se siente en las calles de la ciudad como los individuos en sus casas. La atracción que sentía Benjamin por París era como la atracción de un paisaje volcánico, pues el orden social parisino aparece bajo su mirada como “un macizo amenazante y peligroso, un siempre activo junio de la revolución”, de cuya erupción surgirán, siempre renovados: “el arte, la vida en las calles y la memoria.”<sup>202</sup>

Sobre la fascinación de Benjamin por la ciudad y la relación con su obra escribe Silvia Pappel en su libro *La mesa de trabajo, un campo de batalla* (1986);<sup>203</sup> de hecho, podríamos decir que si hay algún motivo que persiste a lo largo de su obra es el de la experiencia citadina, desde sus escritos *Infancia berlinesa alrededor de 1900* y *Crónica berlinesa*; pasando por su libro de aforismos que se publica bajo el sugerente nombre de *Calle de dirección única, sus Imágenes de pensamiento*, hasta sus ensayos sobre Charles Baudelaire y el París del siglo XIX, y su proyecto inconcluso *La obra de los pasajes*. Todos estos textos

---

199Walter Benjamin, *París, capital del siglo XIX*, Op. Cit. 8.

200Cfr. José María Pérez Gay, “Presentación” a Walter Benjamin, “Infancia berlinesa al cambiar el siglo” y “Crónica berlinesa,” en *La cultura en México*, Núm., 1053, 18 de agosto de 1982, suplemento de la revista *Siempre*, núm. 1520.

201José María Pérez Gay, “El ángel desdichado. Walter Benjamin y su época,” en Bolívar Echeverría y et. al., *La mirada del ángel: en torno a las “Tesis sobre la historia” de Walter Benjamin*, (México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México : Ediciones Era, 2005), 92.

202Ibid. p. 93.

203Pappel, *La mesa de trabajo un campo de batalla*. Op. Cit.

tienen en común la fascinación que Benjamin siente por la ciudad, la cual se configura, escribe Pappe, desde muy temprana edad, cuando de niño caminaba de manera tímida al lado de la madre o las institutrices en su ciudad natal: Berlín. Años más tarde, esos paseos infantiles se convertirían en deambulares sistemáticos en las ciudades, como los del *flâneur* del París del siglo XIX. Los paseos infantiles prefiguran el gusto de Benjamin por perderse en las calles, como quien se pierde en el bosque, como narra en *Infancia en Berlín y Crónica berlinesa*. Para la autora, la atracción que siente Benjamin por la ciudad es tan mágica como la que sentía de niño cuando jugaba a esconderse en la casa paterna o como cuando en la casa de la abuela se mimetiza con los objetos. Esa fascinación lleva a Benjamin a reconocerse a sí mismo como un *flâneur*, es decir, el que deambula sin ningún rumbo fijo en las grandes ciudades como Nápoles, pero sobre todo París, la madre de todos los *flâneurs*, pues mientras Nápoles mostraba un paisaje postcampesino, París en cambio era algo distinto, en donde la exhibición pública de las mercancías, que deben ser consumidas, empieza a transformar el paisaje urbano, las calles se convierten en interiores: nacen los pasajes, y con ello un nuevo tipo de transeúnte: el *flâneur*.<sup>204</sup>

En este sentido, agrega Pappe, Benjamin deambula por la ciudad y colecciona experiencias, como si leyera la ciudad y sus secretos con los pies. La actitud de Benjamin es la del observador atento que le otorga a la ciudad una personalidad “autónoma” para que permita o no al forastero que la descubra: “París es convertida en el modelo de la ciudad cultural y, por tanto, en piedra fundamental de lo que será el gran tema de Benjamin: la protohistoria de la época moderna.”<sup>205</sup> Para conocer el París del siglo XIX, Benjamin no sólo se convierte en un *flâneur*, sino que literalmente se metamorfosea en uno, como cuando de niño jugaba a metamorfosearse en las cosas. El *flâneur* es caracterizado por Benjamin, en sus ensayos sobre Baudelaire, como un ser solitario que se mueve entre la masa pero es distinta a ella, es un ser asocial, que se esconde bajo una máscara doble: la del detective y la del malhechor. Con su mirada de *flâneur*, Benjamin conforma imágenes de pensamiento (*Denkbilder*): textos cortos sobre lugares, objetos y temas que lo obsesionan. Como un monumento (*Denkmal*), la imagen de pensamiento (*Denkbild*) nos recuerda un acontecimiento o personaje histórico, pero a diferencia de aquel, en las *Denkbilder* las imágenes hierven de vida. La esencia de las cosas surge en estas imágenes, en la medida

---

204Idem.

205Ibid. 40-41.

en que entre el observador y la cosa observada surge una confianza mutua, como aquella que surge entre el *flâneur* y su ciudad: París. En aquellos años, Bertolt Brecht consideraba que la poética de Baudelaire posee una visión tan subjetiva de la vida urbana, que en unos diez años perdería todo interés y no pasaría de ser un mero dato curioso en la historia de la literatura; frente a ello, escribe Pappe, Benjamin defendió a Baudelaire como una figura ejemplar, como modelo de una protohistoria mediante la cual intentaba revelar un siglo entero. La fascinación de Benjamin por la ciudad le otorga también una afinidad electiva con el surrealismo, con el que tenía también sus diferencias, como veremos más adelante, y el romanticismo, aunque mientras los románticos se dirigen al pasado medieval, Benjamin se dirige al pasado para comprensión crítica del presente y no por nostalgia.

A partir de sus viajes, agrega Pappe, Benjamin conforma poco a poco su concepción de la obra de arte. Cuando las cosas originales, auténticas y verdaderas devuelven la mirada, poseen aura. Aura es para Benjamin, una entramado singular de tiempo y espacio, aura tiene que ver con la tradición, la originalidad, la duración y la singularidad. En la época de la reproducción técnica, el aura de la obra de arte se atrofia. Y es precisamente el *flâneur* el que busca el aura de las cosas en la ciudad-obra que los seres humanos construyen. Benjamin *flâneur* es también un coleccionista de experiencias urbanas, a partir de las que configura sus imágenes de pensamiento, que aparecen en sus libros *Crónica berlinesa*, *Infancia en Berlín* y *Calle de dirección única*.<sup>206</sup>

Para Pappe, además, la experiencia citadina sugiere a Benjamin un vínculo entre libros y prostitutas, ambos sometidos a la necesidad de venderse como mercancías: el intelectual que escribe libros vende su mente, la prostituta su cuerpo. En *Calle de dirección única*, Benjamin establece poéticos enlaces entre él, los libros y las prostitutas. Aunque el escritor termina a menudo prostituyéndose, Benjamin intenta no doblegarse, aun ante las exigencias de Horkheimer o Adorno, y mantenerse al margen de las exigencias del mercado y aún cuando acepta algún trabajo por encargo, como el ensayo de *Eduard Fuchs, historiador y coleccionista*, proyecta sobre él sus propios demonios.<sup>207</sup>

Benjamin experimenta el contexto urbano, subraya Pappe, como un texto literario, no en sentido surrealista de vivir poéticamente, y aquí la diferencia antes mencionada, sino que parte de la ciudad y partir de su relación con ella examina y comprende la misma ciudad.

---

206Ibid. 50.

207Ibid. 87.

Para él, los *flâneurs* caminan lentamente en contra del tiempo impuesto a las masas trabajadoras y con su obstinada lentitud protestan contra la época masificada. Benjamin habría combinado los elementos de la literatura de Poe con la poética de Baudelaire y sus relaciones respectivas con la multitud. La multitud de Poe es el asilo del malhechor que huye, la de Baudelaire es el asilo del amor que huye. Aunque Benjamin deambula como *flâneur*, no lo hace embotado frente a las mercancías, sino consciente va a la búsqueda de la único y singular. Su mirada se dirige a los objetos muertos, invendibles. Y frente a la mirada que sataniza o sacraliza a las prostitutas, Benjamin las ve como seres singulares, como símbolos “de aquellas obras de arte que, en el laberinto urbano, empiezan a desinhibirse frente al crítico.”<sup>208</sup> El *flâneur* de Benjamin no es por eso una regresión nostálgica o antihistórica, sino la posición consciente de ser distinto y buscar, seguro de su existencia, lo auténtico a nivel artístico y social. Es allí donde Benjamin encuentra la razón para recurrir y regresar a la historia; el origen de la planeada protohistoria de la época moderna. Benjamin ve a los objetos culturales como naturaleza y a los naturales como artificiales, un método idóneo para analizar la ciudad de París del siglo XIX, hechizada por el capitalismo, a partir de la que quiere provocar espontaneidad, chispas mentales, reacciones súbitas e iluminaciones fulminantes.<sup>209</sup>

Otro vínculo que Pappe señala de la experiencia citadina de Benjamin con su producción escrita es el proyecto de *La obra de los pasajes*, en el que la idea era juntar, como un montaje literario, todos los elementos coleccionados en sus caminatas por la ciudad y sus visitas a las bibliotecas, de manera tal que no hubiese necesidad de explicaciones teóricas. En su obra, Benjamin concede espacio a la utopía: el no lugar geográficamente localizable en los momentos socioeconómicos clave. Esas utopías son vistas por Benjamin como fenómenos culturales, desde el comportamiento de las prostitutas hasta la construcción de los pasajes, desde Baudelaire hasta las fisiologías, desde la moda y el kitsch hasta el surrealismo. Para Benjamin, son los surrealistas los primeros en descubrir las energías revolucionarias en lo anticuado: construcciones, viejos edificios, fotos, etcétera. La miseria social, arquitectónica y de los objetos esclavizados y esclavizantes, caen en el nihilismo revolucionario, lo cual ya había sido advertido por los surrealistas. Así, el truco –más que método– consiste transformar la mirada histórica sobre el pasado en mirada política. Entre

---

208Ibid. 101.

209Ibid. 102-118.

todos estos objetos, la ciudad de París es el centro de ellos, cuya cara surrealista se muestra cuando emerge la revuelta. Sin embargo, la intención de Benjamin no es permanecer en el mundo soñado, sino fomentar el despertar y esto es otro punto en el que se distingue de los surrealistas.<sup>210</sup>

La constelación del despertar se conforma no únicamente a partir de fenómenos económicos, políticos y sociales, aclara Pappe, sino también a partir de regiones en donde “hasta ahora sólo ha proliferado la locura.” Los pasajes simbolizan a París en un momento de su historia, y París simboliza a su vez todo el siglo XIX, pues sus formas y expresiones de vida representan el esplendor del capitalismo. Benjamin pretende comprender la protohistoria de la época moderna yendo a través de la superestructura cultural del siglo XIX hasta el valor fetichista de la mercancía, entonces, habla de la fantasmagoría, a través de la que intenta comprender cómo la “mercancía se hace espejismo, ilusión, porque la forma del valor comercial no permite que surja a la superficie el valor concreto, real, el valor de uso del objeto.” Aún más, la fantasmagoría explicaría cómo el proceso de producción, que somete y subyuga al sujeto que lo mantiene vivo, aparece como una fuerza de la naturaleza. Lo viejo, anticuado, empolvado de los pasajes y las mercancías de un tiempo pasado, nos enseñan la esencia y el carácter del siglo pasado. La basura y los desechos nos hablan de aquello que fue la burguesía, desde su vida privada y concepción ideológica, hasta la manera de actuar sobre la ciudad. Las construcciones y destrucciones urbanas aclaran los sueños no sólo del pasado, sino también del porvenir, pues la destrucción de la ciudad de los trabajadores para la construcción de una ciudad de lujo nos habla también de la destrucción del derecho de habitar la ciudad y la prohibición de sublevarse: “Es la destrucción de una ciudad París, anterior a Hausmann, y la construcción de otra ciudad París, posterior a Hausmann, lo que a través de ruinas, pretenciosas, enseña el verdadero carácter de una sociedad en el poder: la sociedad burguesa del XIX.”<sup>211</sup> En esto radica la particular visión de Benjamin, que Silvia Pappe pone de manifiesto en su libro, visión que además lo distingue de la historiografía tradicional, ya que al leer una época en los fenómenos ciudadanos y aparentemente nimios, los desechos y las ruinas, pretende también fomentar el despertar.

En la compilación antes citada *En torno a Walter Benjamin*, realizada por Claudia Kerik, varios de los autores trabajan también el tema de la ciudad en el pensamiento de Walter

---

210Ibid. 129-136.

211Cfr. Ibid., 119-140.

Benjamin. La misma Kerik escribe, en su ensayo “Walter Benjamin y la ciudad (magia y melancolía)”,<sup>212</sup> que la ciudad es el objeto de reflexión de Walter Benjamin en el que poesía y pensamiento alcanzan una sola forma expresiva; la ciudad es además uno de los puntos de partida para pensar la literatura, la filosofía y la historia. Al reflexionar sobre las ciudades de Napoles, Ibiza, Marsella y San Gimignano, continúa Kerik, Benjamin traza retratos escritos de ellas. Estos retratos se conforman durante tres fases; en la primera fase conforma una serie de retratos de ciudades que escribe entre 1925 y 1929; en la segunda fase, escribe *Crónica berlinesa* en 1931 e *Infancia en Berlín* en 1933; y en la tercera, y última fase, *La obra de los pasajes*, que sitúa en 1930 hasta el año de su muerte; además de *París, capital del siglo XIX*, escrito en 1935; *El París del segundo imperio en Baudelaire* de 1938; y *Sobre algunos motivos en Baudelaire* de 1939; los tres ensayos preparatorios a *La obra de los pasajes*. Esta travesía de Benjamin, agrega Kerik, surge de su itinerario vital, que va de la experiencia subjetiva a la comprensión de la experiencia colectiva y los fenómenos histórico objetivos de la ciudad moderna. Para él, París es la prefiguración de lo moderno en el siglo XIX:

“Observar la ciudad es descubrir las formas que promete...”<sup>213</sup> Para Benjamin la ciudad es el espacio en el que se despliega la vida individual y el acontecer de la historia, el espacio del tiempo materializado; lee en las multitudes urbanas las estructuras económicas, sociales y psicológicas. “A diferencia de Proust, para Benjamin lo ya vivido, al recordarse, encierra algo que sólo está por vivirse.”<sup>214</sup>

En la compilación antes citada, se publica también un ensayo de Jorge Juanes “Física del graffiti”<sup>215</sup>, en el que escribe que Walter Benjamin percibió la vida desde la poética del transeúnte, es decir, aquel que no se aferra a algo definitivo; en este sentido, se le puede considerar como un nómada, que huye de un sitio a otro, “un perseguido que sintió en carne propia que la vida es un viaje que transcurre entre el sinsentido de haber sido arrojado al mundo y el sinsentido de la muerte.”<sup>216</sup> Al año siguiente, en su libro *Walter Benjamin, física del graffiti*, Juanes asocia esa experiencia vital de Benjamin como transeúnte, nómada y exiliado con un rasgo central de su fisonomía intelectual, la del escritor urbano, es decir, aquel que ama las grandes ciudades: Berlín, Moscú, París; que descubre que el otro y lo otro

---

212Cfr. Claudia Kerik, ed., *En torno a Walter Benjamin*. Op. Cit.

213Ibid. 111-112.

214Ibid. 116.

215Claudia Kerik, *En torno a Walter Benjamin*, Op. Cit.

216Jorge Juanes, “Física del graffiti”, en: Claudia Kerik, Op. Cit. 92.

existen y son "inagotables", su mirada prismática diluye las posiciones cerradas, de hecho, lo que encuentra en Benjamin "son individuos en tránsito y cosas secretas, el misterio del hombre tocando a las puertas del misterio del mundo"; que asocia a la noción de *iluminación profana*. Benjamin ama perderse en las ciudades, deambular en ellas, detenerse en los escaparates y asombrarse ante las pequeñas cosas de la vida urbana.<sup>217</sup>

Para Bolívar Echeverría, la fascinación de Benjamin por la ciudad –escribe en su ensayo "Deambular: el *flâneur* y el valor de uso"<sup>218</sup> de 1998– lo llevó a corregir un viejo descuido del discurso reflexivo para el que lo determinante de la vida social son los grandes acontecimientos de la historia; sin embargo, para Benjamin lo que acontece en la vida cotidiana no sólo no es menor, sino que a veces resulta más determinante que los grandes días, los días que hacen historia. Esta perspectiva de Benjamin surge en un momento histórico en el que los grandes acontecimientos se vieron opacados y, por tanto, los sucesos aparentemente nimios que ocurren en los días ordinarios muestran su verdadera relevancia; sucesos en los que Benjamin encontró el secreto de la cotidianidad moderna y, con ello, la clave para descifrar el mundo moderno. En su libro inconcluso, *La obra de los pasajes*, Benjamin nos ofrece múltiples vías de acceso a la cotidianidad, en la que aparece la figura del *flâneur*, cuya actividad es la de deambular en la ciudad y "que personifica... un aspecto específico de la humanidad moderna."<sup>219</sup> El deambular (*flânerie*) despliega plenamente su significado en los pasajes de París, que asemejan una ciudad, un mundo en miniatura.

Con su mirada del *flâneur*, continúa Echeverría, Benjamin pretende descifrar el enigma del mundo moderno, se trata de la perspectiva del consumo, de aquel segmento de tiempo que no pertenece a la jornada de trabajo, ni a su reproducción física, sino en el que se participa del disfrute improductivo, del ocio, y que en la actualidad se vende y se compra en la "industria moderna de la diversión y el esparcimiento."<sup>220</sup> Benjamin encuentra allí la perspectiva más favorable para descifrar el enigma de la vida moderna, en este lapso de tiempo en el que tiene lugar el proceso de disfrute improductivo y en ese mundo al que pertenece el *flâneur*: los pasajes, el "templo de la mercancía", es decir, "el escenario fascinante sobre el cual las cosas de la vida moderna se ofrecen, deseosas de realizar en el

---

217 Jorge Juanes, *Walter Benjamin: física del graffiti* (Zacatecas, México: Dosfilos Editores, 1994). 12.

218 Echeverría, *Valor de uso y utopía*. Op. Cit. 49-60.

219 Ibid., 54.

220 Idem.

acto de intercambio el valor económico que las justifica, a costa de su valor de uso.”<sup>221</sup> Pero la figura del *flâneur* –advierte Echeverría– no es aquella que se entrega al disfrute, al consumo improductivo de objetos de lujo, sino aquella que deambula como sonámbulo en la ciudad, sus pasajes y galerías, en el mundo de las mercancías. Aunque visto con atención, desde esta perspectiva, “también aquello que se vive durante el tiempo exterior al tiempo directa o indirectamente productivo se encuentra invadido o intervenido por la “lógica” del productivismo capitalista.” Sin embargo, el consumo suntuario dentro de la sociedad moderna es un consumo excluyente, pues carcome y vacía el valor de uso de los objetos en beneficio de la realización del valor; por eso, es el pasaje el que impone su ritmo al *flâneur*, un ritmo adormecedor, tedioso, que conduce al embotamiento, a una “indiferencia básica ante la diversidad cualitativa del mundo.”<sup>222</sup>

Pero los pasajes nos revelan algo más: la ambivalencia del mundo moderno, afirma Echeverría, en el que el precio de las mercancías hace detener el vaivén dubitativo del *flâneur*, que ve al pasaje de manera ambigua, como un espacio privado como una alcoba, y público como una calle, como el paraíso del valor de uso o el infierno del valor de cambio. Desde la perspectiva del *flâneur*, el secreto de la cotidianidad moderna queda al descubierto y revela el profundo pesimismo político que la forma capitalista de organización económica reproduce incesantemente en la vida cotidiana ciudadana. El paraíso aparente del mundo de las mercancías se revela entonces no como el paraíso de la abundancia, sino como el nuevo infierno de la escasez; el placer en el mundo moderno es lo máspreciado, pero al mismo tiempo lo más postergado. Benjamin se muestra fascinado por todo aquello que en el mundo moderno es promesa de abundancia y felicidad, concluye Echeverría, pero también se muestra desencantado por la realización capitalista de la modernidad, que perversamente abre y prohíbe al mismo tiempo el acceso al ser humano a toda la riqueza que el trabajo social saca de la naturaleza, no obstante, Benjamin es también capaz de leer el aspecto utópico que “la etiqueta del precio pretende acallar en el valor de uso de las mercancías.”<sup>223</sup>

Andreas Ilg, en su ensayo ya citado,<sup>224</sup> escribe que Walter Benjamin se aproxima a la ciudad como si fuese un libro abierto, en el que cada barrio sería como un párrafo escrito y al

---

221Ibid. 55-56.

222Ibid. 56-57.

223Ibid. 57-60.

224Andreas Ilg. “Una tesela en el mosaico urbano. Benjamin y los pasajes”, en Acta poética. Núm. 28, Primavera-Otoño, 2007. 151.

deambular por sus calles se deslizará la mirada por las páginas de un libro, en este sentido escribe:

el conjunto asombroso de lo que esta mirada puede captar forma una imagen alegórica que crea historia. La crea desde una perspectiva inusitada y a través de una constelación desconcertante. La crea a partir de los desechos, de lo que la gran urbe ha despreciado.<sup>225</sup>

Por eso la figura del *chiffonnier* de Charles Baudelaire, continúa Ilg, que colecciona todo aquello que la gran ciudad desecha, sea el punto de afinidad de Benjamin con el poeta de *Las flores del mal*. Benjamin mismo se comporta como un *chiffonnier*, al recoger los desechos de la ciudad y con su lectura conforma una arqueología de la modernidad; para ello, se sirve filosóficamente del surrealismo e intenta fijar la imagen de la historia en las materializaciones menos llamativas de la existencia: los desechos de la gran urbe: “el *Libro de los pasajes* es, en este sentido, la tentativa de fijar la historia de *París, capital del siglo XIX* en una constelación de sus desechos.”<sup>226</sup> Como Didi Huberman, Andreas Ilg considera que al coleccionar citas y fragmentos literarios que cataloga como teselas de un mosaico, Benjamin se asemeja al *chiffonnier* (trapero) de Baudelaire y de esa manera se reivindica él mismo como coleccionista (*Sammler*) de cosas y coleccionista de trapos (*Lumpensammler*), por eso, el historiador debe convertirse en “trapero” de la memoria soterrada de las cosas; en este sentido, para Benjamin resulta de gran importancia la memoria que habita en cada objeto y que él intenta redimir en los objetos de la ciudad.<sup>227</sup>

Andreas Ilg señala además, que Benjamin rescata la alegoría del *Trauerspiel* alemán, la idea de alegoría entendida como armadura de la modernidad; idea que además se refiere a su lectura como montaje. “Leer la constelación en la que se conforma una alegoría equivale a la lectura de lo que Benjamin llamó una “imagen dialéctica”, cuya dialéctica estriba en el contraste que se hace evidente en la relación que une objetos de la más diversa índole.”<sup>228</sup> Las imágenes dialécticas serían para Benjamin “constelaciones entre las cosas alienadas... detenidas en el momento de indiferencia de muerte y significación.” Esto significa, escribe Ilg, que las cosas que comprenden estas constelaciones se extraen de su contexto, un contexto

---

225Idem.

226Ibid. 155.

227Cfr. Ibid. 156.

228Ibid. 159.

en el que eran desechos, despojos de la ciudad, cosas que se encuentran alienadas entre sí... y “a través de su presencia, una vez que las cosas se hallan despojadas de su valor de uso, se manifiesta una memoria del pasado confinado en el ayer de la historia...”<sup>229</sup> Así, el trapero aparece como un coleccionista de desechos de la ciudad que, el historiador recoge como fragmentos de la historia. En otras palabras, mediante la alegoría Benjamin estaría redimiendo los objetos del pasado.

En este sentido, continúa Ilg, Benjamin habría conformado alegóricamente la imagen dialéctica en *París, capital del siglo XIX*, en donde el orden de los capítulos aluden a la gran ciudad, cada capítulo puede compararse con un *faubourg* y cada *faubourg* conforma una imagen dialéctica de diversos fragmentos, el conjunto completo conforma “la alegoría como armadura de la modernidad, a saber, la metrópoli.”<sup>230</sup> Así, Benjamin se pasea por la ciudad como un historiador-trapero, que se asombra con los detalles más pequeños e insignificantes; y como *flâneur* anda a tirones (*démarche saccadé*) inspeccionando los desechos de la ciudad, que son el objeto del *chiffonnier*. Andreas Ilg señala otro vínculo que establece Benjamin entre el *flâneur* y el meditador (*Grübler*), que dispone del conjunto desordenado del saber muerto. Benjamin mismo al reunir las notas en su memoria y hacer de ellas un ensamble enigmático se habría convertido en el *flâneur*-meditador, que emprende siempre nuevos caminos reflexivos. Benjamin trata de construir un mosaico con los desechos de la ciudad, unirlos en imágenes alegóricas, labor tanto del *chiffonnier* como del coleccionista, que se relaciona tanto con la *flâniere* como con la meditación. Por tanto, hacer historia a partir de los desechos de la historia posee un gran valor para Benjamin, por eso afirma que no tiene nada que decir, sino sólo que mostrar, entonces la imagen dialéctica aparece como un cúmulo de desechos *rébus* y acertijos.

Andreas Ilg va más allá y, basándose en los trabajos de Willi Bolle, que aplica la teoría benjaminiana a la ciudad de São Paulo, propone pensar una imagen dialéctica de la Ciudad de México, como Benjamin lo hizo con el París del siglo XIX. Para ello, nos remite a las imágenes literarias de la obra de Gonzalo Celorio, Carlos Fuentes, Efraín Huerta, Jorge Ibarguengoitia, Carlos Mosivaís, Salvador Novo, Octavio Paz, Vicente Quirarte, Alfonso Reyes y las fotografías de Manuel Álvarez Bravo y Pedro Meyer, así como al cine de Buñel. A partir de la obra de estos autores, Ilg realiza algunas consideraciones críticas sobre el paisaje

---

229Idem.

230Ibid. 161.

urbano de México, lo difícil que se ha vuelto pasear en la ciudad por el tránsito automovilístico, por lo cual el verbo insurgentear cayó en desuso. Además, los *shopping malls* que se han multiplicado por la ciudad, serían lo que los pasajes de París al siglo XIX, en los que, según Fabrizio Mejia, se ha construido el *habitat* social, pues en ellos se “habita, labora y pasea.”<sup>231</sup> Así pues, Andreas Ilg no sólo escribe sobre el pensamiento de Benjamin y la ciudad, sino que propone construir una imagen crítica de la Ciudad de México, a través de su producción literaria.

En el año 2005 se realizó un coloquio internacional organizado por el *Goethe-Institut México*, la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad Iberoamericana, en el que dialogaron algunos intérpretes de Benjamin tanto de México como de Alemania, bajo tres líneas temáticas: literatura y arte, política y teología, y urbanismo; los ensayos del encuentro se publicaron en 2007 bajo el título *Topografías de la modernidad: el pensamiento de Walter Benjamin*.<sup>232</sup> Sobre el tema del presente capítulo de nuestra investigación se publicaron tres ensayos, uno de Ana María Martínez de la Escalera, profesora de la UNAM, antes ya mencionada; otro de José Luis Barrios, crítico y curador de arte, de formación filosófica y profesor de la Universidad Iberoamericana y de la UNAM; y uno más de Arturo Ortiz Struck, arquitecto, urbanista y académico de la Universidad Iberoamericana.

En su ensayo “Fenomenologías de ciudad, arte y memoria,”<sup>233</sup> Ana María Martínez de la Escalera señala que Benjamin pone de manifiesto las paradojas inherentes al sueño moderno de la pequeña burguesía francesa del siglo XIX, que se había adueñado del entorno urbano, en “donde el interior se hizo público... realizando o actualizando la forma pura de mercancía”, interior que “refleja la lógica de la posesión que rige las relaciones sociales... Los pasajes, como hoy en día el *moll* o el centro comercial, fueron una suerte de privatización de la esfera pública.”<sup>234</sup> En la ciudad, espacio del *flâneur*, la barbarie acecha; ella es también testimonio de cultura y de barbarie: “Para el ciudadano moderno (o posmoderno) la ciudad no brinda cobijo, sus contradicciones no le permiten una comodidad duradera.”<sup>235</sup> La arquitectura urbana produce engendros masivos temibles y la vida citadina oscila entre la vivencia (*Erlebnis*) y la experiencia (*Erfahrung*). En ese sentido escribe:

---

231Ibid. 169.

232Dominik Finkelde, ed., *Topografías de la modernidad: el pensamiento de Walter Benjamin* (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México : Universidad Iberoamericana : Goethe-Institut Mexiko, 2007).

233Cfr. Ibid. 203–217.

234Ibid. 205.

235Ibid. 206.

...una temporalidad del espacio y un espacio abierto por la historia... la ciudad... se echa a los pies del ciudadano para ser experimentada políticamente: mediante panoramas, avenidas y bulevares rectilíneos... ciudad como artificio ilusorio... que modela... el comportamiento de los individuos.<sup>236</sup>

Para Martínez de la Escalera, Benjamin conforma una fenomenología citadina insólita, por eso se le puede considerar un filósofo de la ciudad, que crítica un cierto fundamentalismo tecnológico que produce al individuo, no como ciudadano, sino como simple consumidor, para él, caminar por la ciudad es una experiencia entre la historia y la memoria, entre la tradición y el *shock* que nos saca fuera de ella, experiencia que puede ser despertada por cualquier objeto, de allí la originalidad de Benjamin. Martínez de la Escalera considera que hay que guardar un equilibrio entre la memoria y el olvido, que anime el corazón de la política urbana, pues no hay que lamentarse por el pasado perdido, pero tampoco dar lugar al olvido. “No conviene demoler todo pasado en nombre de la modernización, pero tampoco conviene conservarlo sin más.”<sup>237</sup>

Martínez de la Escalera propone además retomar los conceptos de experiencia y memoria de Benjamin para reflexionar sobre las barriadas de la Ciudad de México, “verdaderos enclaves genealógicos donde el pasado se adueña del presente”, por ejemplo, si se piensa en la Catedral de la Ciudad de México, “que fuera levantada precisamente sobre el Templo Mayor con el propósito de borrar las memorias de los conquistados, y el Zócalo, lugar de festividad del poder, ora apropiado autoritariamente ora expropiado popularmente”. En este sentido, el centro histórico ofrece a la autora una imagen, alegórica o dialéctica, inmejorable en la que se entrecruzan memorias y olvidos, el Zócalo o la Catedral son testimonios de “la barbarie que acompaña a la civilización.” Así como antes el Templo mayor era la representación del dominio que se erigió “sobre las memorias de otros tantos oprimidos”, la catedral borró la memoria del Templo Mayor; estos edificios fueron “reapropiados por el espíritu de la conquista y la colonización”, y posteriormente conservados por decisiones políticas o culturales. El reto consistiría para la autora en hacerles hablar a estos edificios “la lengua benjaminiana”, para que cuenten la historia que los vencedores se esfuerzan por borrar.<sup>238</sup>

---

236Ibid. 208.

237Ibid. 215.

238Cfr. ibid. 216-17.

En su ensayo "Benjaminianas. París, capital del siglo XIX. México, capital del siglo XXI: lugares distópicos de la modernidad",<sup>239</sup> José Luis Barrios explora algunas de las ideas de Benjamin sobre la ciudad y el urbanismo, para después realizar una topografía de la ciudad de México a través de imágenes dialécticas, aunque en términos del terror. Para ello, inicia comentando las ideas de Benjamin sobre París y sus utopías, pasando por Nueva York hasta llegar a la distopía de la Ciudad de México, para ubicar la tensión de las imágenes dialécticas en la descripción de la ciudad de París y la utopía sansimoniana que Benjamin apunta de *La obra de los pasajes*; tensión que es posible ubicar en las nociones de sueño y despertar. La "ciudad futura", que para Benjamin sería París, afirma Barrios, se realiza inesperadamente en Nueva York, Tokio, São Paulo o México, en las que se dan las derivas del capital financiero en la actualidad. Con la reproductibilidad técnica y la pérdida del aura habría surgido una nueva forma de dialéctica de las imágenes, en relación con el surgimiento de la sociedad de masas y la industria cultural; de allí que plantee la relación entre reproductibilidad técnica, capital financiero y configuraciones urbanas en el siglo XX, para aproximarse a los "paradigmas urbanos" del siglo XX.<sup>240</sup>

Por otra parte, Barrios considera que el 11 de septiembre de 2001 fue también una discontinuidad, una irrupción del sueño moderno, pues este acontecimiento significó la realización del imaginario catastrófico y marcó una tensión en la comprensión del sentido utópico de las ciudades modernas; así, hay una tensión simbólica e imaginaria entre la utopía sansimoniana y su realización distópica con el 11 de septiembre. Reconoce en ello un colapso de la utopía moderna en este acontecimiento, una discontinuidad irruptiva que hizo manifiesto el despertar de la modernidad. Desde una perspectiva más amplia, mundial e histórica, se encuentra el desarrollo de las ciudades del siglo XX, en las que las derivas distópicas del capital son más contundentes y cotidianas. Desde esta perspectiva, París y Nueva York serían parte de un mismo mito del progreso, el fetiche de la mercancía y el urbanismo y su adaptación al capitalismo avanzado. Aunque también existen los extravíos y discontinuidades, como en la Ciudad de México, que se asemeja más al delirio de un sueño, "donde los objetos y sus producciones operan del lado obscuro y perverso de la

---

239Cfr. Ibid. 219–233.

240Cfr. ibid. 222.

mercancía”<sup>241</sup>, como es posible constatar en las “mercancías piratas y el comercio informal”, ejemplo de la distopía moderna.

Para Barrios, el ideal urbanístico de Hausmann no sólo tenía la intención de evitar el levantamiento de barricadas, sino conformar la ciudad en la que el sueño de la sociedad ilustrada se realizará, aunque luego resultó un engaño, al “pensar que la política y la producción podían caminar de la mano hacia la realización de la igualdad entre los hombres” mediante el mito del progreso. Este mito se habría magnificado en Nueva York, en donde el cuerpo imperial del capital se habría conformado en el momento en que “el cristal y el acero se unieron al hormigón para dar cuerpo a la nueva dinámica de la ciudad.”<sup>242</sup> En Nueva York se ha profundizado hasta el delirio el engaño capitalista, “ turismo, arte y moda generan la industria del entretenimiento, donde el espacio de goce se reglamenta hasta controlar las pulsiones fundamentales de la sociedad”;<sup>243</sup> de allí surge una estetización de la sociedad de masas por el arte y la cultura pop.

Barrios considera que de manera paralela a la expansión de la utopía de la modernidad capitalista, existen otras ciudades que se construyen con la discontinuidad, como la Ciudad de México; ciudad que aún antes de que Nueva York empezara a desarrollarse, ya era una ciudad con una larga y contradictoria historia. Según su lectura, la Ciudad de México ha ido en contra de la lógica del mito del progreso y apunta que esta ciudad ha conocido al menos tres momentos de la utopía moderna: como una mezcla de hibridación política que ha mezclado “el pasado y el presente”, la utopía posrevolucionaria y el nacionalismo popular.” Desde esta perspectiva, el muralismo mexicano para Barrios aparece como “una suerte de épica de representación que imagina la ciudad como un espacio utópico donde raza, pueblo y progreso son el motor del progreso social y de la construcción de la nación”;<sup>244</sup> se trata de la utopía del desarrollismo industrial, que creó los suburbios y lo suburbano, y dio paso a la tensión caótico-vital; desde esta misma perspectiva, la utopía del libre mercado global y el desarrollo urbano se habría realizado en Santa Fe: “Si Nueva York unifica sus fachadas según la lógica de la monumentalidad vertical, Santa Fe engaña en el sentido inverso: desde la fachada de lo pintoresco introduce la utopía tardo capitalista en la sociedad mexicana.”<sup>245</sup>

---

241Ibid. 224.

242Ibid. 225.

243Ibid. 227.

244Ibid. 229.

245Ibid. 230.

Paralelo a ésta, están los proyectos de la colonia Condesa o de desarrollo del Centro Histórico; el caso de la Condesa es posible asociarlo a las utopías programáticas europeas y recuerda que en ella el arte contemporáneo tuvo su emergencia, aunque no libre del fetiche de la mercancía. Para Barrios, “a diferencia del París del siglo XIX y Nueva York en el XX, México aparece como el espacio desquiciado de la modernidad.”<sup>246</sup> La Ciudad de México en este sentido plantea a Barrios un problema filosófico: “aquel donde la inmediatez de la vida cancela el sueño de todo porvenir.”<sup>247</sup> Sin embargo, siempre queda abierta la interrogante, concluye, de si no será también un espacio de subversión vital al capital.

En su ensayo “Rupturas cotidiano: emancipación catastrófica de la ciudad de México,”<sup>248</sup> Arturo Ortiz Struck se cuestiona sobre las posibilidades que nos ofrece el legado intelectual de Benjamin de una refundación social a través del espacio físico en las ciudades, particularmente en la ciudad de México en un entorno globalizado, dominado por la lógica de acumulación del capital. Esta propuesta de Ortiz, sin embargo, no se basa en los textos de Benjamin dedicados al tema de la ciudad y la modernidad, sino en *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, pues considera que la “espectacularización mediática de las ciudades parte de la reproductibilidad técnica con el objetivo de llegar a las masas y transformar su comportamiento...”<sup>249</sup> Para Ortiz Struck, así como Benjamin hablaba de estetización de la política por el fascismo, es posible hablar en la actualidad de una estetización de la política por los mercados totalitarios, y se ocupa de las replicas y fracturas que provoca tal estetización, para lo cual ofrece tres ejemplos en el caso de México: el movimiento estudiantil de finales de los sesenta en la ciudad, cuyas demandas pueden ser consideradas una broma, “pero que provocaron una fractura consciente en el estado y crearon un entorno lo suficientemente hostil que develó el autoritarismo y un estado represor.”<sup>250</sup> Otro ejemplo sería la respuesta de la sociedad ante el temblor del 19 de septiembre de 1985, en el que la sociedad misma tuvo que autoorganizarse para los rescates y la reconstrucción de los edificios, ante la ineptitud del Estado. Y finalmente, la respuesta de la sociedad civil de la ciudad ante el alzamiento zapatista de 1994. Para Ortiz, estos serían algunos ejemplos en los que se da una fractura de la estetización de la política de los

---

246Ibid. 231.

247Ibid. 232.

248Cfr. ibid. 263-80.

249Ibid. 268.

250Ibid. 272.

mercados totalitarios. En este sentido, concluye que aunque la batalla que Benjamin propuso parece hoy en día perdida, pues el imperio ha construido una sólida ecumenópolis invencible, no obstante, siempre es posible generar fracturas para construir una sociedad más participativa y hacerlo siguiendo la divisa de Benjamin, responder a la estetización de la política con la politización del arte; construir entornos de discusión, tener la realidad distópica como punto de partida de una construcción social consciente, cuya tarea corresponde también a los artistas.<sup>251</sup>

Sobre el tema de la ciudad y literatura, Elsa Rodríguez Brondo, profesora de teoría literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, escribe “Baudelaire y Julio Cortázar. Pasajeros de la experiencia benjaminiana”,<sup>252</sup> un ensayo en el que retoma el concepto de experiencia de Benjamin y a partir de la noción de pobreza de experiencia, sugiere una correspondencia entre la poética de Charles Baudelaire y Julio Cortázar, cuyas obras ponen de manifiesto la pobreza de experiencia en la modernidad y construyen una cierta representación femenina. Rodríguez Brondo señala que la modernidad del siglo XIX se caracteriza por su realización citadina, el auge de las masas o la construcción del metro; en este contexto, Baudelaire se integró a la modernidad “a costa de concebir poesía que alegoriza una experiencia empobrecida”; se trata de la experiencia que surge de la vida en la ciudad, las masas, la circulación de periódicos o la fotografía, las grandes ciudades del siglo XIX conformaron una vida social que aparentemente avanzaba hacia “un progreso sin precedentes; su estela vertiginosa, en cambio, es una existencia saturada de experiencias rotas e intermitentes, que niegan la singularidad de la experiencia a cada individuo que forma el contingente amorfo de las masas.”<sup>253</sup> Se trata de una experiencia tamizada, uniforme, desvinculada y desprovista de aura; en donde la inclusión de la mujer en la vida productiva, en vez de “producir un cambio en las páginas masculinas... deviene un distanciamiento frente a la otra absolutamente otra.”<sup>254</sup>

En otro de sus ensayos, titulado “La ciudad de los muertos. Walter Benjamin, la Comuna y una imagen sin relato”,<sup>255</sup> Rodríguez Brondo pone de manifiesto las contradicciones de la ciudad moderna a partir de una fotografía de los muertos de la Comuna

---

251Ibid. 279.

252Cfr. Elsa Brondo, “Baudelaire y Julio Cortázar. Pasajeros de la experiencia benjaminiana”, en *Acta poética*, núm. 28, Primavera-Otoño, 2007.

253Ibid., 211.

254Ibid., 216.

255Cfr. Esther Cohen Dabah y et. al., *Walter Benjamin*, Op. Cit. 207-20.

de París, de Eugène Disdéri. Disdéri fue un hombre negocios que se hizo rico en el París del Segundo Imperio con retratos de la burguesía, sobre él escribe Benjamin en el convoluto Y de su libro inconcluso: *La obra de los pasajes*. Brondo sugiere que, quizá siendo Disdéri afín al régimen, se le podría haber encargado la fotografía de los muertos de la Comuna, quizá con fines propagandísticos, para aleccionar a la población sobre la suerte que también podrían correr, con ello “la reproductibilidad técnica de las imágenes se convirtió en un instrumento de los vencedores, así como la majestuosa haussmannización de París señalada por Benjamin hizo posible el triunfo sobre la Comuna.” En la fotografía de Disdéri, se ve una fila de ataúdes en los que yacen los vencidos de la Comuna; retratos de los muertos e imágenes de un París en ruinas, que poco antes había tenido una gran transformación urbana, Brondo afirma que: “Gracias a la fotografía...tenemos el testimonio... no sólo de un momento fundamental para el desarrollo de las revoluciones sociales durante el capitalismo, sino los indicios de una forma nueva de documentar en imágenes...”<sup>256</sup> Las imágenes de los muertos de la Comuna en la ciudad de París, que oscilan entre los 30 mil y los 50 mil comuneros, debe permitirnos pensar también otra historia, concluye Brondo.

Tres años más tarde se publica *La construcción de la ciudad y el héroe moderno en el Libro de los pasajes de Walter Benjamin* (2014), en el que Marevna Gámez propone una lectura sobre el tema de la ciudad y el héroe moderno en el *Libro de los pasajes*. Dividido en cuatro capítulos, en el primero Gámez se remite a algunos aspectos históricos y de contenido del proyecto inconcluso de Walter Benjamin, que fue publicado póstumamente bajo el título *Das Passagen-Werk*; en el segundo, explora algunas nociones centrales de Benjamin como experiencia, memoria, imagen dialéctica y el tiempo mítico e histórico; en el tercero, el más logrado del libro en su conjunto, explora las reflexiones de Benjamin sobre la ciudad de París del siglo XIX, la empresa arquitectónica del barón Haussmann y el re-encantamiento del mundo, así como la construcción de las barricadas; en la parte final, explora la figura del héroe moderno, como el dandy, el *flâneur*, el coleccionista y la prostituta, y la fuerza creativa del *spleen*. El trabajo de Marevna Gámez en su conjunto puede ser calificado como un largo comentario de temas diversos, que se ocupa en una parte importante de la cuestión de la ciudad y el héroe moderno en *La obra de los pasajes* y nos remite a algunos de los intérpretes sobre este tema central en el pensamiento de Benjamin, aunque la autora no se

---

256Ibid. 210.

remite exhaustivamente a la bibliografía crítica sobre su tema, y muchas veces comenta lo ya comentado, no obstante aporta algunas ideas a la discusión en torno al pensamiento crítico de Benjamin y la ciudad.

#### 4.2 Crítica literaria y crítica filosófica

*Jedes Kunstwerk hat ein Ideal a priori,  
eine Notwendigkeit bei sich, da zu sein.*

Novalis

En la introducción a *París, Capital del siglo XIX* de 1971, José Emilio Pacheco escribía que con la publicación de los *Schriften* en 1955, Benjamin sería reconocido como el mejor crítico alemán, como el más grande crítico literario del siglo XX, y aunque no es sino hasta años más tarde cuando la fama póstuma cae sobre el nombre de Benjamin, ese será uno de los rasgos más reconocidos de su fisonomía intelectual: el del crítico literario.

En nuestro contexto, tal rasgo será explorado por vez primera por Silvia Pappe, en su libro antes citado *La mesa de trabajo un campo de batalla*.<sup>257</sup> Para Pappe, Benjamin como crítico literario es un escritor de escritores, como cuando escribe sobre Karl Kraus, al que caracteriza como el hombre total, el no hombre, el demonio, es decir, el crítico atroz de la sociedad, el crítico literario en el sentido más vasto; tal caracterización nos dice algo del mismo Benjamin. Aunque la literatura en Benjamin debe ser entendida como una “disciplina” sin límites temáticos ni formales, para la que la estética es fin y origen, “y cuya crítica es, a su vez, todo esto y más... un crítico de tal índole es Benjamin: sociólogo, psicólogo, antropólogo y cuanto “ólogo” exista, pero ante todo es textólogo, escriturólogo.”<sup>258</sup> No obstante, Benjamin toma distancia de Kraus y la naturalización que hace de la prostitución, de hecho Benjamin, habíamos apuntado ya antes, establece un vínculo muy especial entre literatura y prostitución, a lo que Pappe agrega que: “Los textos y la escritura son el medio y la expresión para captar lo que los ojos solos no pueden ver; son la materia de la sensualidad propia del flaneur (sic) enamorado de ciudades, libros y juguetes.”<sup>259</sup> En la experiencia

---

257Silvia Pappe, *La mesa de trabajo un campo de batalla. Una biografía intelectual de Walter Benjamin*. Op. Cit.

258Ibid. 80.

259Ibid.

ciudadina, las prostitutas expresan para Benjamin las nuevas formas de la economía y sus efectos en la sociedad urbana, a través de la explotación que convierte a todos y todo en mercancía, y los obliga a venderse como fuerza de trabajo, a la prostituta y el trabajador su cuerpo, al intelectual y el escritor su mente. El paralelo entre libros y putas se establece, para Pappe, en el hecho de que el intelectual no sólo se ve obligado a venderse como la prostituta, sino que frecuentemente termina prostituyéndose. Pero “la fascinación de Benjamin por la prostituta es positiva; quiere relacionarla con su demonio más adorado, el libro.”<sup>260</sup> Desde el punto de vista del *flâneur*, en *Einbahnstrasse* Benjamin establece poéticos enlaces entre él, los libros y las prostitutas.

Benjamin ve a la ciudad como un texto por descubrir, agrega Pappe, experimenta el contexto urbano como un texto literario, pero no en el sentido surrealista de vivir poéticamente, ni tampoco en el sentido de la consigna de Breton: cambiar el mundo, cambiar la vida; sino que Benjamin experimenta la ciudad y a partir de su relación con ella, examina y comprende la ciudad misma. Como crítico literario, continúa Pappe, Benjamin combina los elementos de Poe con los de Baudelaire y sus relaciones con la multitud. Benjamin deambula como *flâneur*, pero no lo hace embotado frente a las mercancías, sino consciente va a la búsqueda de lo único y singular. Su mirada se dirige a los objetos muertos, invendibles. Las prostitutas para él son seres singulares. “No representan jamás una mercancía exhibida. Podrían ser, en todo caso, símbolo de aquellas obras de arte que, en el laberinto urbano, empiezan a desinhibirse frente al crítico.”<sup>261</sup>

Pappe recuerda que, aunque Adorno le reprocha a Benjamin su intento de integrar elementos histórico materialistas cuando su pertinencia no es obvia, también reconoce que al no respetar las fronteras entre el literato y el filósofo, Benjamin hace de ello una virtud, en este sentido escribe: “la combinación de principios objetivos y subjetivos, de poesía y ensayo, de filosofía y literatura, no consta únicamente de elementos detectables en el texto; se trata... de una combinación basada en una conceptualización del mundo, y es elaborada a través de una metodología tanto formal (la del incrustador y coleccionista) como conceptual (la de un dialéctico de lo fragmentario).”<sup>262</sup> Así pues, para Pappe, como crítico literario

---

260Idem.

261Ibid. 101.

262Ibid. 117.

Benjamin no sólo se ocupa de otros escritores, sino además lee la realidad misma como un gran libro y el crítico literario se metamorfosea en el crítico de la modernidad.

En otro de sus ensayos, “La resonancia de los pasos sobre un piso de doble fondo,”<sup>263</sup> Pappe agrega que las alegorías, las imágenes y los aforismos en la obra de Walter Benjamin son verdaderas invitaciones a la reflexión, que nos ofrecen una perspectiva crítica desde la que “la imagen, a diferencia de las “esencialidades” de la fenomenología”, se vincula con “la idea de la dialéctica y de los tiempos recogidos en un instante...: el instante de la escritura en unión con la lectura.”<sup>264</sup> Así, el pensamiento de Benjamin se movía entre filosofía y literatura, de allí su encuentro con la alegoría, en la que halló la expresión más adecuada para sus reflexiones. En la alegoría la verdad se expresa por un efecto de sorpresa, de desconcierto, de *extrañamiento*, de manera análoga al efecto de extrañamiento de Brecht. En la alegoría se vinculan inesperadamente dos significados, mientras que en la imagen dialéctica dos tiempos; pero tal vínculo no produce un efecto armonioso, sino de *schock*; la verdad de la alegoría se manifiesta en la perplejidad que produce la unión de dos significados, que hacen visible lo que Benjamin nombró cognición instantánea o iluminación.<sup>265</sup>

Sobre la crítica literaria en la obra de Benjamin escribe también Gustavo Leyva Martínez, profesor de la Universidad Autónoma Metropolitana, con estudios en filosofía y romanística en la *Eberhard-Karls-Universität Tübingen*, en Alemania. En su ensayo “Alegoría y redención: la alegoría en el origen del drama barroco alemán”, Leyva muestra el estrecho vínculo entre la crítica literaria de Benjamin y su filosofía del lenguaje, a partir del concepto de alegoría del *Trauerspiel* alemán. Leyva considera que las obras literarias para Benjamin son jeroglíficos de la vida redimida, de manera semejante a la idea cabalística de redención, cuyo secreto está cifrado en el lenguaje. Para los cabalistas, existe un estrecho vínculo entre las sagradas escrituras con la palabra de Dios; para Benjamin no sólo los textos sagrados, sino también los literarios permiten recobrar el lenguaje original y establecer una vía para la redención. De allí el particular interés de Benjamin por los textos literarios, que para él serían una vía de acceso al secreto último del lenguaje, idea que se expresa particularmente en su estudio sobre el *Trauerspiel* que, según el mismo Benjamin, sólo alguien familiarizado con la cábala sería capaz de comprender.

---

263Cfr. Kerik, *En torno a Walter Benjamin*, 1993, 191-210.

264Silvia Pappe, “La resonancia de los pasos sobre un piso de doble fondo.” En Claudia Kerik, Op. Cit. 198.

265Cfr. Ibid. p. 200.

En este sentido, Leyva ve al *Ursprung des deutschen Trauerspiels* como un jeroglífico literario, filosófico e histórico que sólo puede ser descifrado a partir de la crítica literaria de Benjamin y su crítica a la estética centrada en el concepto de símbolo. Leyva nos sitúa en el campo teórico en el que surgen las reflexiones de Benjamin y, citando a Gadamer, escribe que desde Winckelmann, y en prácticamente toda la estética del siglo XVIII, los conceptos de símbolo y alegoría habían sido empleados como sinónimos, pues ambos poseían un rasgo común:

...por medio de ellos se designaba algo cuyo sentido no consistía en su mera manifestación sensible, en su aspecto visible, o en su sonido material, sino en un significado puesto más allá de las cosas mismas, tal y como ellas aparecen en la experiencia sensible...<sup>266</sup>

Ambos, continúa Leyva, eran formas de representación propias de la poesía, de las artes plásticas y del ámbito religioso, ambos representaban algo a través de otras cosas. Este tema es discutido por Goethe y Schiller en su correspondencia, de la que surge una nueva configuración del concepto de símbolo, con la que poco a poco el arte se va asociando al concepto de símbolo, en detrimento de la alegoría. El símbolo era considerado desde entonces como la coincidencia perfecta entre el fenómeno y la idea, y la alegoría como la no coincidencia.<sup>267</sup> Así por ejemplo, para Friedrich Schlegel lo bello es una representación simbólica de lo infinito, es la manera en que lo infinito aparece en lo finito, pues lo infinito aparece en la superficie sólo de forma simbólica, con imágenes y signos, por eso para Schlegel: “Hacer poesía no es otra cosa que un eterno simbolizar.” Por eso para Tzvetan Todorov, escribe Leyva, la estética romántica puede resumirse en el concepto de símbolo.

Leyva ubica en este campo teórico las reflexiones de Benjamin sobre el *Trauerspiel*, cuya crítica se dirige contra esa estética centrada en el símbolo. En este sentido, considera que autores como Goethe, Schopenhauer y los románticos poseían una noción vaga de la concepción alegórica, que se expresa “paradigmáticamente en las obras emblemáticas literarias y gráficas del barroco.”<sup>268</sup> En el apogeo de la época barroca, la alegoría regía como norma estética y no el símbolo. Leyva resalta algunos aspectos del estudio de Benjamin

---

266Cfr. Gustavo Leyva, “La alegoría en el origen del drama barroco alemán.” En Claudia Kerik, *En torno a Walter Benjamin*. Op. Cit.

267Cfr. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica* (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977).

268Gustavo Leyva, Op. Cit. 145.

sobre el *Trauerspiel* en el que se contrasta la tragedia antigua con la alegoría y en el que se puede ver la relación entre símbolo y alegoría, que se establece a través de la categoría de tiempo-histórico. En la historia, lo intempestivo, lo doloroso e imperfecto se expresan en el rostro del que la contempla melancólicamente; la expresión alegórica ve el mundo a través de la relación naturaleza-historia, representa la historia natural como ruina, como decadencia ineluctable; el núcleo de la visión alegórica ve a la historia como historia de los sufrimientos del mundo; en este sentido, la significación de la historia se encuentra en las “estaciones de su decadencia.”<sup>269</sup> Para Leyva:

Frente al arte simbólico que estimula y anticipa positivamente la felicidad, la libertad, la reconciliación y la plenitud, la alegoría expresaría la experiencia de lo sufriente, de lo oprimido, de lo irreconciliado y de lo malogrado, la experiencia de lo negativo... de allí el culto barroco a las ruinas.<sup>270</sup>

Así, continúa Leyva, el género literario del *Trauerspiel* destruye la ilusión de belleza, característica de las obras de arte simbólicas y su pretensión de totalidad. De hecho, el *Trauerspiel* surge en una época de profunda crisis, en la que reina el sentimiento de culpa y la percepción de la vida como algo efímero; se trata del mundo moderno, en el que la vida había perdido todo significado y se había convertido en una era profundamente profana, de desarraigo y de orfandad:

La forma alegórica, en la que el *Trauerspiel* se expresa, es la forma más adecuada para aquellas épocas en las que la relación del hombre con lo absoluto ha devenido problemática, en la que esta relación ha cesado de ser inmanente a la vida.<sup>271</sup>

Leyva asocia las reflexiones de Benjamin sobre la alegoría a su filosofía del lenguaje y escribe que antes de la caída, el hombre hablaba en el lenguaje divino, que con la caída edénica se habría perdido, en este sentido afirma: “las emisiones pecaminosas del mundo descritas en las alegorías del barroco no harían sino expresar esta condición desdivinizada, confusa, en la que el hombre y la cosa se han dissociado, en la que los objetos y sus

---

269Ibid. 146.

270Ibid. 147.

271Ibid. 151. Leyva recuerda las reflexiones de Georg Lukács sobre la determinación histórica de los géneros literarios, aunque para Lukács el género que emerge de en el mundo moderno es la novela, un época en la que no está ya sensiblemente dada la totalidad de la vida. Cfr. Georg Lukács, *Teoría de la novela*.

significados no coinciden más.”<sup>272</sup> Las alegorías son la expresión de un mundo profano, donde la relación originaria entre las cosas y los nombres habría sido rota, por ello, expresan la naturaleza necesariamente fragmentaria de un mundo reducido a ruinas y fragmentos. El alegorista da significado a este mundo invertido, en el que cualquier objeto, persona o relación, puede significar cualquier otra cosa, se esfuerza por restablecer el vínculo entre las palabras y las cosas, expresa la desesperanza y la futilidad de la existencia terrenal y la manera en que ellas buscarían la esperanza en la *redención*. En este sentido, Leyva afirma: “...la estructura de la alegoría procedería antitéticamente suministrando la vía para una suerte de teología negativa por medio de la cual los fragmentos desgarrados, las ruinas de la vida profana, se transformarían en emblemas de la salvación”; así, Leyva muestra como la crítica de Benjamin a la estética simbólica transfigura al *Trauerspiel* “como un drama teológico de la salvación”<sup>273</sup> y como su labor crítica se convierte en una labor redentora, que mediante la rememoración se afana por preservar el contenido de verdad de la obra literaria, frente aquellas fuerzas de la amnesia y del olvido.

Sobre la relación literatura y filosofía en el pensamiento de Benjamin también escribe Mauricio Pilatowsky Braverman, profesor de filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México, formado en filosofía e historia en la Universidad Hebrea de Jerusalén, y en la misma UNAM. En su ensayo “El Kafka de Benjamin,” Pilatowsky señala que la particularidad de Walter Benjamin consiste en que piensa filosóficamente la obra literaria, lo cual puede ser visto en sus ensayos sobre Kafka; y aún más, las similitudes entre Benjamin y Kafka, le sugieren una cierta identidad entre el crítico y el autor de la obra analizada, en este sentido escribe: “los dos pensadores tenían una relación compleja con el judaísmo, los dos sentían una atracción nostálgica hacia una tradición que no les fue legada y la que no terminaban de hacer propia,”<sup>274</sup> ambos se resistieron a la tentación nacionalista y mostraron un carácter cosmopolita, finalmente, ambos también son representantes de la ilustración judía, conocida como *Haskalah*.

Pilatowsky se refiere también al debate que Benjamin mantuvo con Bertolt Brecht sobre la obra de Kafka, en la que es posible observar tal similitud. Para el dramaturgo y poeta, el ensayo de Benjamin sobre Kafka favorecía el fascismo judío, pues aumentaba “la oscuridad

---

272Ibid. p. 152.

273Ibid. pp. 152-153.

274Mauricio Pilatowsky, “El Kafka de Benjamin”, en Dominik Finkelde, ed., *Topografías de la modernidad: el pensamiento de Walter Benjamin*. Op. Cit. 20.

en torno a esa figura en lugar de disiparla.” En ese debate, considera Pilatowsky, en realidad Benjamin no se refería únicamente a la obra de Kafka, sino también “estaba hablando de sí mismo, de su ser judío y pequeño burgués ante la mirada de un marxista al que respetaba.”<sup>275</sup>

Pilatowsky agrega que para Benjamin la obra de Kafka está determinada por un lado, por la experiencia mística, por la experiencia de la tradición, de la Cábala y, por la otra, por la experiencia del hombre moderno en la gran ciudad. Para comprender el primer aspecto, nos remite al relato cabalístico de la creación del mundo y el cuento jasídico: “La figura del Mesías y la tradición cabalista se tradujeron en una forma cotidiana de vida donde la esperanza dejó de ser una espera en lo que vendrá para convertirse en una fuerza de realización práctica.”<sup>276</sup> Desde esta perspectiva, la literatura de Kafka es para Benjamin una parábola que ilumina la miserable condición en la que nos encontramos agazapados, exhibe el presente desnudo, nos regresa al pasado de las injusticias no resueltas y cuestiona las ilusiones de la modernidad y su promesa de progreso. Pilatowsky señala también que Benjamin se encuentra influido por la idea del mesianismo de su amigo Gerschom Scholem, según la cual, el mesianismo judío, por su origen y esencia: “es una teoría de la catástrofe... Esa teoría hace hincapié en el elemento revolucionario y demolidor que se encierra en el tránsito del presente histórico al futuro mesiánico.”<sup>277</sup>

Desde esta perspectiva, afirma Pilatowsky, el mesías no es para Benjamin una figura mitológica, ni tampoco un lugar venidero, sino la promesa de “salvación” que surge de un mundo desesperanzado. Así, Benjamin logra plasmar en imágenes literarias el mundo ruinoso y los lúgubres pasillos de una asfixiante burocracia: “Cuando despertamos, junto con Gregorio Samsa o José K., del sueño fabricado por la lógica del mercado y su creación de necesidades.”<sup>278</sup> Los personajes kafkianos expresan el exilio radical en el que la sociedad nos ha confinado; el cuerpo del insecto en el que Gregorio Samsa se ha convertido, le estorba, lo aprisiona y lo lleva a la muerte; para Benjamin, “representa... el otro foco de la elipse, la situación insostenible de la que debe nacer la esperanza, precisamente porque ya no queda ninguna.”<sup>279</sup> Otra similitud que Pilatowsky encuentra entre la vida de Benjamin y la

---

275Ibid. 22.

276Ibid. 25.

277Citado. 26.

278Ibid. 27.

279Ibid. 28.

de Kafka es el fracaso, pero gracias a ambos, concluye, “a su inapreciable esfuerzo por hablar desde la antesala del infierno, podemos hoy en día trabajar para que una parte de la esperanza sea también para nosotros.”<sup>280</sup> Así, para Pilatowsky, Benjamin como crítico literario no sólo es capaz de pensar filosóficamente la obra literaria, como la de Kafka, sino a partir de ella conformar una crítica de la modernidad.

En su ensayo “Walter Benjamin y la crítica literaria,” Esther Cohen considera que Benjamin se asume como el celoso vigilante del umbral en el que la crítica, asociada con el arte y la filosofía hallan un lugar común en la reflexión, de hecho, para él “filosofía y literatura van de la mano y encuentran su objetivo en la tarea de la crítica.”<sup>281</sup> Cohen agrega que la crítica en Benjamin involucra tanto la labor del filósofo como la del crítico literario, a la que llama la “crítica grande” y concibe la crítica como el elemento fundador, productivo y creativo de todo conocimiento filosófico, artístico y literario, por lo que recrear la crítica como género significaba vincularla al hacer epistemológico del quehacer filosófico, que Benjamin encuentra en el Romanticismo, particularmente en F. Schlegel y Novalis, movimiento que se define a sí mismo como crítico, tanto literario como filosófico. Cohen considera también que el pensamiento reflexivo y su carácter de inacababilidad se relaciona con la crítica, que busca el contenido de verdad, idea análoga que ya había planteado Benjamin en su ensayo *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*, cuando escribe en relación con lo inconcluso de todo del lenguaje.

En aquel texto fundamental para comprender su teoría del lenguaje diseñaba con mano fina la imposibilidad del lenguaje mismo para entregársenos de manera total; su caída, incluso antes de ver completada la creación, en el momento en que se le otorga al hombre la facultad de nombrar a la naturaleza, había disuelto toda posibilidad de reconstrucción de lo que él llamaba la “vasija rota.”<sup>282</sup>

Para Cohen este impedimento también se muestra en el ensayo de Benjamin *La Tarea del traductor*, en el que traducir significa tratar de recuperar los fragmentos disgregados de la “vasija rota”, que no es sino el lenguaje puro, originario, anterior a todo lenguaje articulado en el que las cosas, la naturaleza y el hombre simplemente se comunicaban. Sin embargo, con la caída, el lenguaje no es capaz ya de dar cuenta de la verdad, y a la crítica tampoco le es

---

280Ibid. 30.

281Ibid. 144.

282Ibid. 141.

posible entregarnos un "contenido de verdad absoluto", porque vivimos en un lenguaje caído, aunque al menos nos proporciona iluminaciones profanas.

Cohen se cuestiona además sobre la posibilidad de una constelación crítica que involucre elementos místicos y considera que son pocos los que logran asumir la gran paradoja que implica comprender a Benjamin desde dentro, pues desde sus reflexiones sobre el lenguaje hasta las tesis sobre la historia, nunca abandonó "su espectro místico." Para Cohen el paradigma de la concepción crítica de Benjamin es posible encontrarla en el ensayo "Las afinidades electivas de Goethe," en el que el contenido de verdad es el objetivo, inalcanzable, de la crítica, literaria o filosófica y concluye que en el pensamiento de Benjamin, "filosofía, crítica, mística y materialismo histórico encuentran finalmente un lugar compartido por "habitar"."<sup>283</sup>

Así, el vínculo entre literatura y filosofía en el pensamiento de Benjamin es muy estrecho; aunque el que plantea desde una perspectiva filosófica tal vínculo es Crescenciano Grave en sus múltiples ensayos dedicados al filósofo berlinés. Sin embargo, para Grave en modo alguno Benjamin equipara filosofía y literatura, aunque la filosofía puede plantear la idea y la problemática de la literatura y la meditación filosófica de la obra literaria es también su realización. De hecho, la relación entre pensamiento filosófico y la producción literaria se establece a partir de la crítica: "la crítica descubre, formándola, la verdad de la obra de arte; no la verdad sociológica, sino la verdad artística."<sup>284</sup>

Como es sabido, el concepto de crítica es trabajado por Benjamin en su estudio sobre *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Grave comenta que: "esta obra... es un conjunto de ideas... en donde su autor mantiene a la figura de Hölderlin como el faro que culmina, superándolo, el camino del romanticismo, y a la figura de Goethe como su antípoda igualmente grandiosa."<sup>285</sup> El análisis de Benjamin, señala, se centra en los orígenes y el desarrollo de la crítica romántica de arte y la influencia en él de la obra de Fichte, Friedrich Schlegel y Novalis, reflexiones a partir de las que Benjamin conforma algunos aspectos de su propio concepto de crítica de sus trabajos posteriores. El concepto de crítica de los románticos hunde sus raíces en el idealismo alemán y particularmente en la filosofía

---

283Ibid. 149.

284Crescenciano Grave, "Reflexión y crítica", en Kerik, *En torno a Walter Benjamin*, 1993, 84.

285Ibid. 85.

de Fichte, para el que la libertad del pensar se manifiesta en la abstracción lógica y la reflexión, sobre esta última escribe Grave:

El pensar y lo pensado puestos en la reflexión se relacionan... en dos niveles: el primero, el sentido de la reflexión, es la forma del pensar mismo y, el segundo, la razón, es el pensamiento del pensamiento, ya no como forma, sino como conocimiento de la forma.<sup>286</sup>

Desde esta perspectiva, Grave afirma que la obra poética es posibilidad de continuidad de la reflexión, posibilidad que se da por su forma, y la reflexión que continúa en ella es conocimiento de la forma, a su vez el conocimiento reflexivo de la forma de la obra de arte es la crítica. Por eso la obra de arte tiene una naturaleza paradójica: es *medium* de acceso al absoluto, aunque siempre limitado por una forma particular, la reflexión empero es infinita y el acceso se continúa en el conocimiento: “este conocimiento que continúa es la crítica que deshace límites permitiendo que se continúe la relación infinita del proceso reflexivo.” La crítica no es extraña a la reflexión constituyente del absoluto, sino que ella es también forma de acceso al absoluto en un mayor grado de reflexión; la crítica eleva a la obra de arte a la conciencia de sí misma. La obra de arte es algo incompleto por eso puede continuarse en la reflexión, lo que le da su valor criticable, en los que se deshacen los límites y se despliega la reflexión.

La crítica es un *continuum* de la obra: en la crítica es la obra misma la que continua su reflexión en tanto conciencia de sí misma, ya no como limitada forma individual, sino como asumida en la forma del arte. En la reflexión crítica la obra se consume y se valora a sí misma.<sup>287</sup>

El concepto de crítica además es enlazado por Benjamin, agrega Grave, con el concepto de ironía romántica, cuyo contenido es la destrucción de la forma individual para la formación del absoluto. “La ironía de la crítica reside en su hacer de la forma individual un punto de partida a destruir para continuar la relación infinita de la reflexión. La crítica conforma a la obra individual en la unidad del arte.”<sup>288</sup> A diferencia de Hegel, la reflexión crítica de los románticos no concibió como algo cerrado la unidad universal, en la que se manifiesta lo infinito. El arte sería para los románticos la apertura desgarrada del anhelo de infinito. Así,

---

286Ibid. 86.

287Ibid. 87.

288Ibid.

la crítica es continuación reflexiva de la obra de arte y por tanto ella misma es arte. La crítica entonces eleva a la obra poética a su autoconocimiento y la reflexión filosófica de la crítica es al mismo tiempo su configuración. Grave comenta que la relación de la obra de arte con la crítica y la filosofía, lleva a Benjamin a acuñar la expresión: historia filosófica de los problemas, que se ocupa del concepto de crítica a través de sus múltiples transformaciones. Desde esta perspectiva sugiere que si pensamos la misma obra de Benjamin, sus ensayos ponen de manifiesto “diversos conceptos de crítica.”<sup>289</sup>

Crescenciano Grave nos remite además al ensayo *Las afinidades electivas de Goethe*, en el que Benjamin conforma un concepto de crítica centrado en el contenido de verdad de la obra. Aunque la verdad no se refiere a la adecuación del contenido objetivo de la obra a la realidad, sino que mediante el contenido objetivo se accede a la verdad de la obra. El significado que emana de la obra es iluminado con la distancia temporal que “permita a la verdad sedimentarse logrando un efecto eterno.”<sup>290</sup> La crítica hace aparecer el ideal del problema en la obra de arte, destaca en ella la posibilidad virtual de la formulación de su contenido de verdad como un supremo problema filosófico. Grave concluye que la crítica muestra el contenido de verdad de la obra en la formación filosófica de su problema.<sup>291</sup>

Tiempo después, Crescenciano Grave retoma su ensayo para profundizar y ampliar su estudio sobre Benjamin y reafirma que la relación entre filosofía y literatura en su pensamiento se establece en la crítica, pues la crítica va más allá del examen subjetivo y del mero comentario del contenido objetivo de la obra: “la crítica descubre, formándola, la verdad artístico-filosófica de la obra de arte, es decir, lo permanente de ésta”, aquello que trasciende el tiempo social e individual en el que la obra se conformó, por tanto, “el crítico aspira a formar filosóficamente lo que mantiene viva a la obra de arte en cuanto tal.”<sup>292</sup>

Grave abunda en que el concepto de crítica de Walter Benjamin se conforma en su tesis doctoral sobre *El concepto de crítica de arte del romanticismo*, en la que analiza la obra de Fichte, Friedrich Schlegel y Novalis. En este sentido, escribe que el concepto de crítica romántico para Benjamin hunde sus raíces en la obra de Fichte, en particular *Sobre el concepto de la doctrina de la ciencia*, que influye decisivamente en Schlegel y Novalis, que toman el concepto de reflexión de aquel para conformar su concepto de crítica de arte. Como

---

289Ibid. 88.

290Ibid. 89.

291Ibid. 90.

292Crescenciano Grave, *La luz de la tristeza*. Op. Cit. 24.

en su ensayo anterior, Grave expone las formas en las que se manifiestan la libertad del pensamiento, de acuerdo con Fichte, en la abstracción lógica y la reflexión. Y agrega que, “para los románticos la actividad reflexiva se convierte en el fundamento gnoseológico por la inherente inmediatez de su principio y por la infinitud supuesta de su relación.”<sup>293</sup> Por ello, el concepto de reflexión de los románticos asume el pensar como una particular determinabilidad en la que se concibe al absoluto como un Yo originario, del que el yo individual es un fragmento. El fundamento del pensar no es el sujeto individual sino el absoluto, que se conforma a sí mismo en su relacionarse infinito, proceso en el que el absoluto sale y regresa a sí en el *medium* de la figura del arte. De allí que en la expresión particular del arte se pueda acceder al absoluto, como ya había expuesto en su anterior ensayo, aunque “no aprehenderlo totalmente.”

Grave va más allá y se refiere a la intuición romántica del arte, en relación a la crítica, intuición que concibe el pensamiento del pensamiento no como la conciencia del yo, sino como una reflexión en el absoluto del arte. Por arte, los románticos entendían fundamentalmente poesía. Para ellos, el arte aspira a expresar el meditar del absoluto y la crítica lo transforma cognoscitivamente. La crítica es el conocimiento de la forma de la obra de arte y gracias a la crítica el arte se conoce a sí mismo. La obra de arte singular posee un carácter paradójico que posibilita la crítica. En la obra de arte singular subyace el acceso al absoluto, de manera limitada por su forma particular, pero puesto que la reflexión es infinita, “la crítica es el conocimiento que deshace límites permitiendo que se continúe la infinitud del proceso reflexivo.”<sup>294</sup> La crítica es una forma de acceso al absoluto en un nivel más elevado del conocimiento, en la que se eleva a la obra de arte a la conciencia de sí misma, estimulada por la forma individual: proceso que es límite de la infinitud reflexiva y posibilita al mismo tiempo su continuidad. En este sentido, “la obra de arte es el *medium* de acceso al absoluto.”<sup>295</sup> La obra de arte singular es ciertamente siempre algo incompleto, pero en ello reside precisamente su valor, pues permite continuarse a sí misma en la reflexión, se hace posible su prolongamiento cognoscitivo, y en ello reside su valor criticable. La crítica entonces es continuación de la obra: “en la reflexión crítica la obra se consume y se valora a

---

293Ibid. 26.

294Ibid. 27.

295Ibid.

sí misma.”<sup>296</sup> La crítica finalmente “es la intuición de la idea en la que se aspira a relacionar reflexivamente la belleza y la verdad en el seno del anhelo de lo absoluto.”<sup>297</sup>

Así, continúa Grave, Benjamin reconstruye el concepto de crítica de los románticos. “Si la crítica eleva al autoconocimiento a la obra poética, el pensar filosófico que se muestra en la crítica es la configuración conceptual de ésta.”<sup>298</sup> Si la historia filosófica de los problemas para Benjamin se refiere a la comprensión del concepto de crítica de arte a través de sus transformaciones, Grave sugiere entonces pensar el concepto de crítica del mismo Benjamin en sus múltiples transformaciones, cuyo pensamiento es ciertamente diverso e inclasificable, pero si bien la obra de Benjamin tiene un carácter deliberadamente tentativo y asistemático, posee también una cierta continuidad y coherencia, que se manifiestan en fragmentos que desgranar múltiples perspectivas alrededor de ciertas cuestiones que le plantean temas como la crítica, la filosofía y el lenguaje.

Sobre el tema del lenguaje, Crescenciano Grave se refiere al ensayo de Benjamin *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*, en el que Benjamin concibe el lenguaje “como comunicación de contenidos espirituales y le otorga un carácter ontológico fundamental al considerar a toda cosa o acontecimiento en general como constituido por una esencia, hasta cierto punto, lingüística.”<sup>299</sup> Según la lectura de Grave, la naturaleza carece de habla y el hombre por eso intenta redimirla, pues entre la palabra muda de Dios y el lenguaje mudo de la naturaleza se sitúa el lenguaje humano. Dos años más tarde, Benjamin vinculó, en su ensayo *Sobre el programa de una filosofía verdadera*, su preocupación por el lenguaje con la necesidad de “reformular filosóficamente el conocimiento frente a la unilateral orientación matemático-mecánica que le dio a la experiencia el racionalismo kantiano.”<sup>300</sup> Para ello, Benjamin retoma el proyecto de Hamann de relacionar lenguaje y conocimiento. Aunque advierte bien que no se trata de renunciar a la crítica kantiana, sino también de reconocer algunos elementos que deben ser asimilados, como el concepto de experiencia, que debe ser elevado. Experiencia que no es sólo la científica, sino también la de la conciencia empírica y de la religiosa. “El ajuste de cuentas con Kant que Benjamin apenas

---

296Ibid.

297Ibid. 29.

298Ibid.

299Ibid. 32.

300Ibid. 34.

esboza en su programa, gira en torno al reconocimiento del carácter esencialmente lingüístico de la experiencia y el conocimiento como posibilidad renovada de la metafísica.”<sup>301</sup>

Desde esta perspectiva lingüística del conocimiento, Benjamin describe la crítica, en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, “como el procedimiento reflexivo que, partiendo de la obra de arte individual como algo incompleto, la eleva a la forma general del arte que aspira a lo absoluto.” Y en su ensayo “Las afinidades electivas de Goethe,” Benjamin reanuda sus propuestas sobre el lenguaje, la crítica y la filosofía, y realiza “la aspiración romántica de la crítica como obra de arte.” Grave recuerda además, que en sus escritos autobiográficos, Benjamin afirma que su idea crítica era “esclarecer completamente una obra desde dentro de ella misma.”<sup>302</sup>

Grave vuelve sobre la distinción que hace Benjamin entre comentario y crítica, ambas formas de abordar reflexivamente una obra de arte, y afirma que “El crítico para poder descubrir la verdad debe penetrar tanto lo objetivamente presente en la obra como los comentarios que se le han sobrepuesto.”<sup>303</sup> El crítico intenta entretejer en su reflexión la escisión entre el contenido de verdad y el contenido objetivo, es decir, detectar lo simbólico de la obra, allí en donde se manifiesta “la unión indisoluble y necesaria de un contenido de verdad con un contenido objetivo.”<sup>304</sup> Por otra parte, mientras la crítica contemporánea intenta comprender el efecto temporal de la obra, su verdad en movimiento; la crítica venidera se dirige a la “verdad desencantada”, en reposo y eterna, es decir, aquello que mantiene viva la obra y, de alguna manera, al poeta y su época.<sup>305</sup>

La crítica no descubre formas, afirma Grave, sino que las crea, tampoco la desoculta, sino que las intuye, lo cual significa un traslado de la obra de arte a la filosofía. Para Benjamin la crítica es experiencia filosófica, en la medida en que en ella aparece el problema ideal de la obra de arte. “Hacer crítica es hacer filosofía: formulando lingüísticamente el ideal del problema que aparece en el arte.”<sup>306</sup> Y agrega:

La crítica encuentra el contenido de verdad de una obra en la formulación filosófica de su problema. ... la verdad de la crítica no debe cegar a la obra misma sino sólo iluminar sus contornos; sus formas reflexivas... Todo pensamiento filosófico... se convierte en

---

301Ibid. 35.

302Ibid.

303Ibid. 36.

304Ibid. 37.

305Ibid. 38.

306Ibid. 42.

problema. En ser cuestionable consiste su grandeza. Pensar es crear problemas ante los cuales se debate el propio pensador.<sup>307</sup>

Para Grave esta relación entre crítica y filosofía también es posible encontrarla en *El origen del drama barroco alemán*. Se trata de un libro que a decir del mismo Benjamin, pretendía introducir una nueva visión del siglo XVII, en la que se distingue la forma del *Trauerspiel* de la *Tragödie*, y mostrar la afinidad entre la forma literaria del *Trauerspiel* y la forma artística de la alegoría. La introducción epistemológica al libro es quizá el texto más esotérico de Benjamin, en el que se propone reelaborar la teoría de las ideas de Platón.

El pensamiento filosófico para Benjamin, escribe Grave, es contemplación recurrente, un incesante regresar a la cosa misma, un incesante tomar aliento, que es el más auténtico modo de existencia de la contemplación. Contemplar significa penetrar en un objeto y fundirse con él, hacer emerger la esencia de lo fenoménico; hacer que emerja su sentido en los pormenores de lo fáctico. La contemplación filosófica conforma la idea y la escritura filosófica alberga el contenido de la contemplación. La escritura contemplativa posee un ritmo en un constante detenerse y recomenzar de nuevo, recuperar y recrear el lenguaje. La contemplación no es una mera guía de adquisición de conocimientos, sino una exposición de la verdad en la concreción finita de las ideas. Verdad es una categoría ontológica más que gnoseológica, de allí la distinción entre verdad y conocimiento. Se trata de poner en cuestión la reducción de los fenómenos a los conceptos, “salvar a los fenómenos de su subordinación a lo universal abstracto y conseguir que, desde el fenómeno concreto, se manifieste la idea.”<sup>308</sup> Concepto e idea no son idénticos, su diferencia está en su relación con el fenómeno, aunque la exposición de los fenómenos necesita de los conceptos, pues este ordena los fenómenos.

Para Benjamin, considera Grave, la labor del filósofo se encuentra entre la del artista y el investigador, su labor se centra en nombrar lo esencial de los fenómenos haciendo emerger su idea. El nombre le permite penetrar en la esencia de la realidad fenoménica y en la nominación se consuma la contemplación, pues en la nominación el fenómeno se muestra en su unicidad y particularidad. En el nombre se pone de manifiesto la esencia del fenómeno que se expresa como idea: “contemplar la idea en la que los fenómenos se salvan significa

---

307Ibid. 43.

308Ibid. 49.

descifrarlos encontrando su nombre; transformándolos en palabras.”<sup>309</sup> La idea tiene una naturaleza lingüística que reside en su carácter simbólico. La idea es una mónada, cada idea contiene la imagen del mundo, la exposición traza una imagen abreviada del mundo y la palabra intenta retener la totalidad de esa imagen. La obra de arte es la expresión integral de ese mundo, su totalidad. Pero esta totalidad no es una totalidad armónica, sino una totalidad contradictoria y con múltiples rupturas, como en el brama barroco. El continuo retorno de la contemplación filosófica a la cosa misma anhela describirla tal y como fue nombrada por vez primera con el lenguaje adánico. El filósofo por tanto al nombrar las cosas como por primera vez se acerca a la labor de Adán. “Cada filósofo, en la contemplación, intenta recordar, nombrándolas, las esencias de los fenómenos.”<sup>310</sup>

Años más tarde (2007), Crescenciano Grave vuelve sobre el libro sobre el *Trauerspiel*, para poner de manifiesto otra acepción de crítica en la obra de Benjamin. Allí escribe que Benjamin contempla al *Trauerspiel* como idea, como mónada que contiene alegórica y abreviadamente el mundo barroco; que los elementos de una época se sedimentan en la obra barroca: “Las ideas alojadas en las obras de arte señalan el contenido de la existencia de una época histórica que da cuentas de su propia historicidad en el drama.”<sup>311</sup> Desde sus obras dramáticas, Benjamin reconstruye el barroco como una época que deja atrás la Edad Media y cimienta la modernidad, pero como un mundo cuya totalidad está rota y fragmentada; reflexiona y penetra en el drama barroco y reconstruye la forma en que el hombre del barroco se representa a sí mismo y su época en las obras de arte. La crítica del drama barroco descubre la verdad del mundo histórico. El barroco se distingue por su “apegamiento a las convulsiones de la realidad material y política.” Benjamin describe la relación del hombre barroco con el mundo como un apego que los arrastra a ambos a una catarata. El barroco ve a sus propias formas como formas naturales. La crítica de Benjamin también se dirige contra las concepciones de la tragedia que sostenían Schopenhauer y Nietzsche, por su falta de visión histórica, y apoyándose en Rosenzweig y Lukács, formula una filosofía de la historia mediante la cual distingue tragedia y drama barroco. Desde dentro del mundo mítico, la tragedia prepara la elevación de ese mundo mítico a mundo histórico.<sup>312</sup>

---

309Ibid. 51.

310Ibid. 52.

311Crescenciano Grave, “La melancolía barroca”, en: Finkelde, *Topografías de la modernidad*, Op. Cit. 121.

312Cfr. Ibid. 126.

La mirada melancólica del barroco, afirma Grave, escudriña el mundo como si se tratara de una biblioteca. “La sabiduría del melancólico proviene de hundirse en el abismo histórico donde la vida de las cosas creadas no le es revelada sino que él tiene que cosechar sumiéndose en las profundidades de la tierra.”<sup>313</sup> “El arte del barroco permite leer las ruinas de la modernidad en el drama que la cimienta. Así, la mirada crítica de Benjamin lee el drama barroco descifrando un mundo y descubriendo su propia desesperación melancólica en la objetividad de la catástrofe histórica.” Aunque siendo esta catástrofe algo histórico, concluye Grave, “no consume el tiempo, lo mantiene incompleto, abierto hacia el pasado por la memoria que lee y recrea exegéticamente sus documentos insistiendo en la hendidura por la que puede colarse la débil fuerza redentora de la esperanza.”<sup>314</sup> Así pues, para Grave la concepción crítica de Benjamin nos remite a sus estudios sobre el romanticismo alemán, su influencia del idealismo alemán, la distinción comentario y crítica, y su estudio sobre el *Trauerspiel*, cuestiones literarias que en Benjamin siempre nos conducen a problemas filosóficos.

Finalmente, Silvana Rabinovich señala que la filosofía de Benjamin se distingue por el gesto del coleccionista, pues el coleccionismo como gesto filosófico es también un ejercicio portador del porvenir en donde lectura y escritura se traducen en promesa de justicia.<sup>315</sup> El gesto filosófico sería aquello que lleva consigo la escritura que se muestra en el pensamiento y refleja una manera de portarse. En la escritura de los filósofos es posible encontrar un gesto sobresaliente, característico. Así, Benjamin sería un filósofo coleccionista, que coleccionaba libros, objetos, citas y un modesto catálogo. La memoria involuntaria es un gesto característico del filósofo coleccionista, escribe Benjamin en *La obra de los pasajes*, y Rabinovich considera que hay una fina malla que separa al coleccionista del ropavejero o el ropavejero. “Una especie de ciclotimia (mágica) que va desde la exquisitez de la colección hasta los hedores de la basura.”<sup>316</sup> El coleccionista comparte con el ropavejero la capacidad de crear y redimir una nueva constelación, aunque la actitud del primero es contemplativa y la del segundo práctica.

---

313Ibid. 136.

314Ibid. 137.

315Cfr. Silvana Rabinovich, “Walter Benjamin: el coleccionismo como gesto filosófico,” en *Acta poética*, Núm. 28, Primavera-Otoño, 2007. p. 241-256.

316Ibid. 252.

La palabra del coleccionista, articulada a la memoria, escribe Rabinovich, es promesa, espera de un porvenir que viene de tiempos pasados. En este sentido, considera que este ejercicio del filósofo coleccionista, es puesto en práctica por Benjamin en sus *Tesis de filosofía de la historia*, sacando de sus contextos al materialismo histórico y al mesianismo, “generando constelaciones impensadas que iluminan de una forma única el más oscuro de los presentes.”<sup>317</sup> Las alegorías de las tesis son gestos de la escritura filosófica que alberga la dimensión redentora de su pensamiento.

En conclusión, las reflexiones de Benjamin sobre la ciudad y la modernidad no sólo han suscitado diversas lecturas de sus textos, de algunos de sus conceptos centrales, de la relación con el conjunto de su obra, de la vida misma del autor, sino también han motivado la lectura crítica de otras ciudades, a partir de una perspectiva múltiple: literaria, histórica y social, lo cual habla del interés ya no sólo de interpretar la obra de Benjamin, sino de apropiársela para pensar otros contextos. Además, Benjamin ha sido reconocido, desde los inicios de su recepción, como uno de los grandes críticos de literatura alemana, que no respetó los límites entre literatura y filosofía, que fue capaz de leer las obras literarias, descifrándolas como textos históricos y filosóficos, como cuando se aproxima a las obras del romanticismo temprano, el *Trauerspiel* alemán, la obra de Kafka o de Goethe, en las que se puede ver el vínculo íntimo entre crítica, literatura y filosofía en el pensamiento de Benjamin, en el que la filosofía plantea la idea y la problemática de la literatura, y la reflexión filosófica de la obra literaria es también realización de la misma obra (Grave).

Así pues, el concepto de crítica de Walter Benjamin nos remite tanto a la crítica literaria como a la crítica filosófica; con la primera Benjamin penetra en las obras literarias y el tiempo histórico cultural en que se conforman; con la segunda, se pregunta por la verdad de la obra, cuyo inacabamiento nos remite a la reflexión filosófica y su vínculo con lo no percedero, que el constante ajetreo del mundo moderno niega, pero que la experiencia del arte y la reflexión filosófica aún nos proporcionan. Un arte que en el siglo XX, observó Benjamin, empezó a transformarse sustancialmente con la reproducción técnica; sobre ello nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

---

317Ibid. 254.

## Capítulo 5

### Arte, técnica y revolución

Le dadaïsme a voulu *supprimer l'art sans le réaliser*;  
et le surréalisme a voulu *réaliser l'art sans le supprimer*.  
...la suppression et la réalisation de l'art sont les aspects  
inséparables d'un même *dépassement de l'art*.

Guy Debord, *La société du Spectacle*

Uno de los temas más discutidos en la recepción de Benjamin en general, y en México en particular, ha sido el del arte, su reproducción técnica y su vínculo con la revolución social, tema que Benjamin reflexiona en su ensayo *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*; reproductibilidad que no sólo trae consigo la posibilidad de reproducir técnicamente las obras de arte, que conlleva la atrofia del aura de las obras, es decir, su unicidad e irrepetibilidad, sino además un nuevo tipo de arte, la fotografía y el cine, que abren la posibilidad, a partir de la experiencia artística de las vanguardias, de responder a la estetización de la política por el fascismo, con la politización del arte. Al lado del ensayo sobre la obra de arte, también ha sido comentado el texto de *El autor como productor* y su ensayo *El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea*, así como algunos aspectos de la relación de Benjamin con el dramaturgo y poeta Bertolt Brecht. En este capítulo nos ocupamos de exponer las diversas lecturas de este debate, de acuerdo a la lectura de sus interpretes en nuestro contexto.

#### 5.1 Arte, reproductibilidad técnica y utopía

Ya desde los inicios de la recepción de la obra de Benjamin en México, José Emilio Pacheco consideraba a este autor como el “teórico más audaz” de la vanguardia artística, que habría anticipado la crítica de la *industria cultural*, a partir del cambio que introdujo la reproductibilidad técnica en el arte y anticipó también las nuevas corrientes de la estética marxista. Para Pacheco, la labor crítica de Benjamin se sirvió de las diversas sabidurías y conjuntó ciencia y arte: “el tema profundo de su obra fue el examen del arte bajo la

tempestad del progreso. Su gran tentativa, cerrar la brecha entre vanguardia artística y vanguardia política”.<sup>318</sup> Con estas palabras, Pacheco anuncia uno de los temas más discutidos en la recepción de Benjamin en nuestro contexto intelectual y académico: el arte, la reproductibilidad técnica y la emancipación social. Aunque no es sino hasta muchos años más tarde cuando se profundiza sobre ello, y es una vez más Silvia Pappe la primera que comenta este aspecto en el pensamiento de Benjamin. Pappe escribe que Benjamin intenta establecer los fundamentos de una teoría del arte y una teoría de la historia, con los que empieza a tomar forma su gran proyecto de una protohistoria de la modernidad. A partir de sus viajes, Benjamin conforma su concepción de la obra de arte y su concepto de aura: cuando las cosas originales, auténticas y verdaderas devuelven la mirada poseen aura. Aura es para Benjamin, un entramado singular de tiempo y espacio: “La autenticidad de una cosa es la síntesis de todo lo traducible de ella desde el origen, desde su duración material, hasta su testimonio histórico.”<sup>319</sup> Aura tiene que ver con la tradición, la originalidad, la duración y la singularidad. El *flâneur* y el coleccionista son los que buscan el aura de las cosas en la ciudad obra que los hombres construyen, aunque en la época de la reproducción técnica, el aura de la obra de arte se atrofia. Por otra parte, Benjamin observa que la protesta de las masas proletarias es desviada hacia un esteticismo de la política del estado fascista y su salida bélica. Frente a la estética de la guerra promovida por los fascistas, concluye Pappe, Benjamin busca el aura que sobrevive pese a todo.<sup>320</sup>

Años más tarde, en 1993, en su ensayo “Mimética contra poética,”<sup>321</sup> Evodio Escalante propone reflexionar sobre los “alcances y límites” del ensayo de Benjamin *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*.<sup>322</sup> Para ello, Escalante nos remite a algunas de las formulaciones clásicas de Aristóteles sobre las ideas de *reproductibilidad* y *autenticidad*, que sería el rasgo distintivo de lo humano, pues el ser humano es el ser imitador por excelencia, su capacidad mimética es la que le da su “superioridad sobre otras especies animales”; de hecho, la mimesis está en la base de la vida social del hombre, le produce placer en general y mediante ella crea objetos que producen placer estético, por eso, al concepto de *mimesis* le es complementario el de *poiesis*.

---

318José Emilio Pacheco, Op. Cit. VIII.

319Pappe, *La mesa de trabajo*, Op. Cit. 50.

320Idem.

321Evodio Escalante, “Mimética contra poética,” en Claudia Kerik, *En torno a Walter Benjamin*. Op. Cit.

322Cf. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*. Op. Cit.

Para Escalante, con el surgimiento del romanticismo el concepto de *poiesis* fue elevado a primer plano, mientras que el de *mimesis* fue relegado a un segundo plano. Desde entonces, la *mimesis* fue considerada como “lo carente de originalidad, lo despreciable, lo que pertenece al montón, y también, si nos trasladamos al terreno de lo moral, lo inauténtico, lo malo en sí.”<sup>323</sup> De allí que en el terreno del arte existiera cierta aversión a la *mimesis*, aunque no siempre explícita, pero con el desarrollo de la “tecnología” en el siglo XX, la *mimesis* se convirtió en algo “decisivo y fundamental”, en una realidad irreversible y la sociedad capitalista se convirtió en la sociedad mimética por excelencia. Así, mientras los románticos relegaron lo mimético y exaltaron el momento poiético de la individualidad, en la sociedad de masas, la más “anti-individualista” de todas, la *mimesis* recupera un lugar preponderante, una “presencia todo poderosa”, en la que “la tecnología es el orgasmo de la *mimesis*”,<sup>324</sup> *mimesis* siempre voluptuosa, pues produce placer al mismo tiempo que lo reprime.

La *mimesis* en la sociedad moderna es pensada por Benjamin bajo el concepto de reproductibilidad técnica, especialmente en cine y la fotografía. Escalante problematiza las tesis de Benjamin, para las que la reproductibilidad técnica atrofian el aura de la obra de arte, y considera que la música es un buen ejemplo de como la reproductibilidad sería algo esencial a la obra de arte, al respecto escribe: “dicha reproducción no equivale a un eclipse de su aura”, puesto que la música tiene un momento de escritura y otro de realización, así “partitura y performance son dos aspectos de una misma realidad sonora.”<sup>325</sup> En este sentido, problematiza el concepto de *autenticidad*, que se define como lo irreproducible: “la obra de arte tiene su origen en un lugar y tiempo determinados; su originalidad consistiría..., en esta permanencia fiel de la obra de arte a su propio origen, en esta fidelidad a lo que hay de irrepitible en su historia...”<sup>326</sup> Concluye que, la experiencia irrepitible de escucha de una obra musical, aurática, quizá podrá ser captada con las reproducciones fieles y sofisticadas de la actualidad.

Jorge Juanes por su parte, reflexiona sobre el arte, la reproductibilidad técnica y la emancipación social en tres momentos de su producción ensayística dedicada a Walter

---

323Evodio Escalante. Op. Cit. 75.

324Ibid. 77.

325Ibid. 78.

326Ibid. p. 79.

Benjamin. En su libro *Física del graffiti* (1994),<sup>327</sup> Juanes considera que un tema central de la reflexión de Benjamin sobre el arte es la del concepto de aura,<sup>328</sup> que lo llevó a examinar la *modernidad* y el *capitalismo*, “tanto en el plano estético como en el político” y a exponer una concepción del arte que pretende ser actual, antifascista y revolucionaria; un arte de masas libres y autónomas, enemigas del fascismo, en oposición al arte fascista, inspirado supuestamente en los conceptos románticos de creación, genialidad, perennidad y misterio; a la estetización de la política del fascismo, Benjamin opone un arte democrático, antielitista, que aunque dirigido a las masas no pierde su carácter imaginario. Esta posibilidad se abriría con el surgimiento de la reproductibilidad técnica, que pone en crisis la esencia del arte, es decir, su *aura*.<sup>329</sup>

Para comprender la hermética definición de aura —“la manifestación de una lejanía (por cercana que pueda estar)”—, Juanes nos remite al concepto griego de *aletheia*, pues “ambos conceptos se refieren a la presencia como algo que suscita simultáneamente relaciones de desocultamiento (cercanía) y ocultamiento (lejanía).”<sup>330</sup> Agrega que con el “desencantamiento técnico del mundo”, que trajo consigo la modernidad, el aura tiende a ser liquidada y la “Razón técnica” conforma nuevas formas de pensar y sentir, cambios radicales en la subjetividad y el arte: “la disolución del aura obedece a un mundo totalizado por la reproductibilidad múltiple de objetos a la mano, el protagonismo de la multitud y el efecto de *shock* que acompaña sus actos.”<sup>331</sup> Un mundo en el que el objeto de culto pierde presencia frente al objeto a mano; las obras de arte al ser reproducidas pierden su carácter único; las reproducciones invaden lo cotidiano y la unicidad de la obra se rompe con el surgimiento de la fotografía, el cine, el *cassette* o el vídeo. Con la reproductibilidad técnica nada es irrepetible y la finalidad del arte es su reproductibilidad, con lo que el autor se convierte en autor-técnico y un número mayor de personas puede dedicarse al arte, extinguiéndose la élite artística: “el público tiende a convertirse directa o indirectamente en autor y la democracia artística florece a medida que el arte va siendo despojado de su sacralidad, lejanía y ritualidad cultural.”<sup>332</sup>

327 Jorge Juanes, *Walter Benjamin: física del graffiti* (Zacatecas, México: Dosfilos Editores, 1994).

328 Se refiere concretamente el ensayo de Benjamin *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, que para Juanes ha sido sobrevalorado por las tendencias contraculturalistas que se empeñan en estetizar la vida.

329 Jorge Juanes, *Walter Benjamin: física del graffiti*. Op. Cit. 44.

330 Ibid. 46.

331 Idem.

332 Ibid. 50.

Jorge Juanes considera que en su ensayo sobre la reproductibilidad técnica del arte, Benjamin capta la cuestión a medias, pues si hubiese tratado el tema desde el concepto de forma, otras habrían sido las conclusiones. Según Juanes, el aura de la obra de arte le viene de su forma, es decir, forma y aura son lo mismo; y aunque el concepto de forma había sido trabajado por Benjamin en *El concepto de crítica en el romanticismo alemán*, en el ensayo sobre la obra de arte no se menciona, no aparece el problema de “la poética formal del arte.” La poesía es la forma excepcional aurática, que “a pesar de la precariedad del lenguaje convoca aún soles y lunas.” Desde esta perspectiva, el arte aparece como algo inagotable que sobrevive a su tiempo y establece la diferencia entre el arte y lo habitual. El arte moderno, incluido el cine, ha mantenido una ardua subversión en el plano de la forma, subraya Juanes, una lucha constante contra cualquier imposición, sobre todo las de la política: “para los artistas radicales la degradación de la forma, del aura por tanto, equivalía a la caída de la experiencia artística;” los artistas siguieron el principio romántico de “la autonomía individual; principio que es también el más radical, liberado por la modernidad desde los planteamientos de la Ilustración.”<sup>333</sup> Por eso, está en contra de guías, partidos y también en contra de la tiranía de la masa, y a favor de una afirmación de una vida autónoma y libre, que es sustento de la democracia.

En este sentido, para Juanes resulta más adecuada la tesis de Theodor W. Adorno, que afirma que con la desintegración del arte, “sólo la obra de arte formalista, inaccesible a las masas, es capaz de oponerse a las coacciones de la asimilación a las necesidades y actitudes de los consumidores determinados por el mercado.”<sup>334</sup> Desde esta perspectiva, Juanes también señala que Benjamin fue demasiado condescendiente respecto a la reproductibilidad técnica del arte y “su posición carecía... de un examen de lo que pudiera ser la reproductibilidad técnica en cuanto al desenvolvimiento de la relación de los hombres entre sí y con la naturaleza”;<sup>335</sup> además las preguntas necesarias respecto a la técnica, su esencia y la producción técnica no aparecen; tampoco aparece la pregunta por la interpelación entre técnica y arte, pues según Juanes, Benjamin sólo concibe la técnica en términos positivos.<sup>336</sup>

---

333Idem.

334Citado. Ibid. 54.

335Ibid. 55.

336Cfr. Idem.

Años más tarde, en su ensayo *Arte y redención* (2005),<sup>337</sup> Jorge Juanes vuelve sobre las reflexiones de Benjamin sobre el arte y lo asocia a la promesa mesiánica de redención, que se expresa en su búsqueda afanosa del “punto de encuentro entre tradición, cultura moderna y radicalidad política.” Para Juanes, el mundo del arte en el pensamiento de Benjamin constituye la clave para comprender la empresa redentora, pues “los actos creativos de individuos libres y singulares” se contraponen a la historia causal, homogénea y continua; y conforman un “juego de intermitencias”, que se manifiestan en una temporalidad discontinua, entre “rupturas y saltos”,<sup>338</sup> el arte contrarresta el nihilismo que destruye las derivas de la imaginación; rechaza lo equivalente y potencia lo heterogéneo; el arte moderno emerge como alternativa de la modernidad “sensualofóbica y ontofóbica,” reivindica el cuerpo y la *physis*, y cuestiona la civilización dominante del otro y de lo otro.

En este sentido, Juanes considera que Benjamin afirma el filo subversivo de la cultura, que los vencedores pretenden mellar, cuestiona el uso del arte aurático por el fascismo y la estetización de la política, a la que antepone la politización del arte; pero no se trata de la politización del arte, advierte, defendida por el realismo socialista, sino de un arte que contribuya a un movimiento autogestivo, que se libere de la “tutela de maestros pensadores y líderes carismáticos omniscientes e irrefutables.”<sup>339</sup> De hecho, el arte no debe ponerse al servicio del culto pseudoaurático, sino a la “praxis insurgente”, que es posible cumplir con la secularización plena del arte moderno, y contribuye a la causa de las mayorías soberanas:

...prestarse a usos democráticos e igualitarios; tener maleabilidad y posibilidades de implicación social; ser reproducible y por tanto generalizable; permitir la superación de la distancia entre la producción y la recepción de las obras, hasta al punto en el que el espectador del arte puede convertirse en autor... El arte debe ser el arma de la liberación para los oprimidos quienes, por lo demás, tienen como todos los hombres potencialidades creativas.<sup>340</sup>

Para Jorge Juanes, Benjamin reconoce, influido por Brecht, el potencial revolucionario de las nuevas tecnologías que impactan en el arte, pues dan lugar a obras que se

---

337Cfr. Bolívar Echeverría y et. al., *La mirada del ángel: en torno a las «Tesis sobre la historia» de Walter Benjamin*, ed. Bolívar Echeverría (México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México : Ediciones Era, 2005).

338Jorge Juanes, *Arte y Redención*, en: Bolívar Echeverría y et. al., *La mirada del ángel: en torno a las «Tesis sobre la historia» de Walter Benjamin*, ed. Bolívar Echeverría (México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México : Ediciones Era, 2005) p. 246.

339Ibid. 249.

340Idem.

reproducen innumerablemente y que pierden su carácter único, pues “pueden ser poseídas por cualquiera y en cualquier contexto”,<sup>341</sup> un arte, como la fotografía y el cine, que invade lo cotidiano e impugna la era del culto aurático; aunque Benjamin se percata también de que el arte no aurático puede servir para liberar pero también para adocenar, para desafiar o reafirmar los sistemas de poder. En este sentido, Juanes vuelve a contrastar la posición de Benjamin con la de Adorno, según la cual, la reproductibilidad técnica, que tritura el aura, es también el sustento de la industria cultural y en la que la enajenación de la vida social se suma la mercantilización del arte, que tiene como consecuencia la pérdida de autonomía del individuo, convertido en mero consumidor pasivo; aun así, afirma Juanes, el pensamiento de Benjamin todavía ilumina, pues “... a la fuerza del centro hay que oponerle siempre la fiesta de la dispersión”, en ese sentido, “el corte revolucionario de la historia, por él propuesto, espera aún el advenimiento del instante redentor.”<sup>342</sup>

Jorge Juanes abunda en sus reflexiones sobre Benjamin y el arte, en otro de sus ensayos titulado *Walter Benjamin: las posibilidades libertarias de la reproductibilidad técnica*.<sup>343</sup> Para Juanes, Benjamin defiende la necesidad de que artistas e intelectuales mantengan el compromiso con ellos mismos, su “libertad y autonomía son requisitos imprescindibles para tener un posición crítica en el terreno del pensamiento... de la cultura y el arte”;<sup>344</sup> y el compromiso histórico que Benjamin siente con el comunismo lo hace defendiendo ciertas posiciones “espartaquistas, sobre todo luxemburguistas, autogestivas, y algunas experiencias del comunismo libertario...”; sin embargo, no se trata de defender la tesis del intelectual orgánico, que se disuelve en la organización del partido y cumple las directrices de los dirigentes de modo dogmático, sino que “la revolución individual de los artistas y los pensadores críticos y marginales... debe encabalgarse con el proceso revolucionario sin que el intelectual deje de ser por ello él mismo.”<sup>345</sup>

Por otra parte, Juanes considera que para Benjamin el momento heroico individual, de artistas y pensadores, si bien afirma radicalmente la libertad, es también limitado y corre el riesgo de volverse estéril. De allí el reto: articular ese “momento heroico individual con el

---

341Ibid. 250.

342Ibid. 252.

343En: Jorge Juanes, *Territorios del arte contemporáneo: del arte cristiano al arte sin fronteras* (Puebla, Pue.; México, D.F.; Morelia, Mich.: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla ; Editorial Itaca ; Facultad de Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2010).

344Ibid. 365.

345Idem.

momento totalizador de emancipación en general.”<sup>346</sup> Así, la existencia del intelectual libre y autónomo depende de su relación con la revolución; aunque no deja de ser un problema de difícil resolución, que en la URSS fue solventado aniquilando el momento heroico individual, pues la cuestión era la de pensar la posibilidad de un arte que contribuya a la emancipación, un “arte procomunista”.<sup>347</sup>

Así, continúa Juanes, estamos frente a la cultura crítica que surge del mundo moderno, que “tiene que tomar en cuenta las fuerzas productivas modernas, la tecnociencia moderna”; una cultura crítica que tiene que entrar en el corazón mismo de la modernidad y comprometerse con la emancipación, pero desmontando la forma opresiva y reificada de esas fuerzas productivas en la sociedad moderna. Se trata además, de un proceso doble, desmarcarse de la política totalitaria estatal ideocrática del fascismo, el nacionalsocialismo y el estalinismo, y al mismo tiempo, “de la refuncionalización capitalista tecnocrática-instrumental de los procesos de producción modernos”; cuestiones que Benjamin intenta responder en su ensayo sobre la obra de arte.<sup>348</sup> El arte tiene que aprovechar el potencial de las nuevas fuerzas productivas, para una producción en masa, yendo más allá de la obra de arte aurática y formular una crítica de los conceptos que se han heredado del arte. Un proceso de politización del arte que no se refiere en modo alguno al realismo socialista o el arte tradicional, por el contrario, se refiere la cuestionamiento del realismo trasnochado convertido en imágenes del partido y a la transformación del arte tradicional. La cuestión central que le sugiere, es la relación entre la reproductibilidad técnica y la pérdida del aura; arte aurático sería aquel que está consagrado al culto, a una experiencia mítico-sagrada frente a una obra única, original, inasible, auténtica, cuya presencia es inalcanzable y superior, “manifestación irrepetible de una lejanía” (Benjamin). En este sentido escribe: “La obra aurática está, pues, en liga directa con la tradición cultural. El dominio de la tradición impone una autoridad anonadante al espectador; nos postra, nos obliga a deponer nuestra individualidad, a levantar los ojos.”<sup>349</sup>

La modernidad parece habernos desembarazado del arte aurático, pero para Benjamin no es así, sino que más bien “hay un poderoso resurgimiento del arte aurático en pleno

---

346Ibid. 366.

347Ibid. 367.

348Jorge Juanes, apunta que el ensayo de Benjamin, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, no fue el primero en plantear una estética revolucionaria, pues ya antes los constructivistas rusos habían hecho lo propio.

349Ibid. 368.

corazón del mundo europeo”, que viene de la mano de los totalitarismos ideocráticos, del fascismo y el nacionalsocialismo, cuyas formas de culto están dedicadas al *Führer*, al Duce, a lo que Benjamin llama la estetización de la política: “ritual fascista como obra de arte total en donde las masas se convierten en espectáculo de sí mismas, un rito de comunión del guía y el pueblo basado en valores de raza y sangre.”<sup>350</sup> Aparece entonces la figura del *Führer* como el artista y la obra de arte supremos, sobre el que se construye el estado ideocrático totalitario. Movimientos en los que la comunidad se vuelve una ilusión y en el que los individuos pierden su singularidad: la autoenajenación de las masas, que les lleva a vivir su destrucción como un goce estético. El comunismo, afirma Benjamin, debe responder con la politización del arte.

La reproductibilidad técnica se refiere, considera Juanes, al desplazamiento de las técnicas artesanales por técnicas que permiten la producción de obras inéditas que son también únicas, como el cine o la fotografía. No se trata únicamente de la reproducción de obras ya consagradas, sino la producción de un original que es también copia, producción de originales de producción múltiple, que fomenta una cultura mayoritaria y democrática. Las obras son cercanas, hay una aproximación del arte a la vida, una democratización de la experiencia estética, tanto en su reproducción como en su recepción. Para Juanes, la propuesta de Benjamin pugna por la liberación de las cosas y los individuos, antepone al proceso de enajenación otro de liberación, en el que la masa anónima se convierta en un conjunto de individuos libres. “Hay que liberar a los individuos y a las cosas del yugo de la determinación mercantil que los reifica.”<sup>351</sup> En este sentido, Juanes se refiere también a la figura del coleccionista en Benjamin, que redime a todo aquello que es anacrónico, que devuelve la vida a lo despreciado, salva la memoria, una tarea insoslayable de la cultura; o el montaje, entendido como experiencia estética, que “redime el fragmento y lo potencia, lo desjerarquiza y lo detotaliza y que, en suma, abre la relación de los hombres entre sí y con las cosas en un plano democrático. Él piensa el montaje como una estrategia artística antitotalitaria... de configuración del mundo de las imágenes”. Juanes concluye: el “arte corta la línea continua y homogénea del poder, ...el arte es el mundo de lo discontinuo, de lo irrepetible, de lo intempestivo, de lo inesperado.”<sup>352</sup> Como hemos visto, en su primer ensayo

---

350Ibid. 369.

351Ibid. 371.

352Idem.

Jorge Juanes se muestra un tanto escéptico de las tesis de Benjamin sobre el arte y la reproductibilidad técnica; en el segundo en cambio pone de manifiesto el proyecto emancipatorio del mismo, en relación a la noción de redención; en el tercero, y a diferencia del primero, subraya el carácter emancipatorio de la reproductibilidad técnica del arte.

En su ensayo “Arte y utopía” (2003),<sup>353</sup> Bolívar Echeverría también se ocupa de discutir algunas de la tesis de *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin. Como comentamos en el capítulo 3, el ensayo de Benjamin es para Echeverría el texto de un militante político, que muestra cómo es que lo político se juega en escenarios considerados a menudo ajenos a la política, tal y como ésta se configura en la modernidad; se trata además de un ensayo que surge en un contexto histórico determinado, en una encrucijada en la que la historia de la humanidad se debatía entre la revolución social o la barbarie, una encrucijada en la que se discutía sobre el papel del arte y la revolución; en este debate es en el que Benjamin busca intervenir con su texto sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte, que tenía ya un antecedente directo en otro ensayo de Benjamin: *El autor como productor* de 1934. En ambos, Benjamin toma posición respecto a la discusión que mantenían artistas e intelectuales sobre el arte y la revolución. Para Benjamin, señala Echeverría, mientras el partido soslaya la consistencia cualitativa de la obra de arte y se interesa únicamente en el valor de propaganda que pueda ofrecerle en el escenario de la política; por su parte, los intelectuales y artistas “burgueses” se aproximan al comunismo para asumir una posición “políticamente correcta” en favor de la revolución, revolución que sin embargo no logran percibir en sus propias obras.<sup>354</sup> En este sentido, Benjamin busca responder a la cuestión que surge en aquellos años sobre la relación entre el arte de vanguardia y la revolución política.<sup>355</sup>

Para Benjamin, escribe Echeverría, la hora decisiva del arte había llegado, pues con el desarrollo de la técnica moderna estaban ocurriendo cambios radicales en la industria de lo bello, cambios que no sólo era posible observar en los procedimientos de las artes y sus materiales, sino que la producción y el concepto mismo de arte estaban en plena transformación, reconfigurando, a la vez, sustancialmente el mundo social. La transformación sustancial del arte consistiría en el paso de un arte aurático, en el que predomina el valor de

---

353Bolívar Echeverría, “Arte y utopía”, en Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. 9.

354Ibid. 11.

355Ibid. 12.

culto, a un arte profano, en el que predomina el valor de exhibición. En la obra de arte es posible distinguir dos polos; en el primero la obra vale como testigo o documento vivo dentro de un acto ritual, de un acontecimiento mágico de lo natural o sobrehumano, en el segundo, la obra vale como un factor que desata una experiencia profana, la experiencia propiamente estética, experiencia que no se deriva de la experiencia mágico-religiosa, sino que es independiente de ella: “Aparte de su objetividad de culto, hay en el objeto artístico como tal una objetividad que le es propia y específica.”<sup>356</sup>

Desde esta perspectiva, para Echeverría es posible observar una idea peculiar en el texto de Benjamin sobre el destino del arte en el transcurso de la historia, en el que la consistencia artística de la obra ha sido siempre un fenómeno parasitario, que nunca ha tenido, y que quizá nunca tendrá, una existencia independiente, pese a su autonomía. Así: “el *status* de la obra de arte emancipada sería... transitorio; estaría entre el *status* arcaico sometida a la obra de culto y *status* futuro integrada en la obra de disfrute cotidiano.”<sup>357</sup> Para Benjamin, continúa, en la historia del arte occidental el polo dominante de las obras de arte en sus orígenes era el del “valor para el culto”, en el que domina su carácter aurático, pero poco a poco el valor de culto fue siendo desplazado y a fines del siglo XIX entra en decadencia su aura y se va imponiendo el valor para la exhibición, o experiencia propiamente estética.

Echeverría señala que el aura no está únicamente presente en las obras de arte, sino también en fenómenos naturales o religiosos; el aura de la obra de arte despierta en el espectador una especie de efecto de extrañamiento, distinto al pensado por Brecht, cuando perciben en ellas una especie de objetividad metafísica que se sobrepone a la mera objetividad física o material de la obra; el aura revela ser sólo la apariencia consoladora que ha adquirido lo lejano.<sup>358</sup> Una obra de arte posee aura debido a su singularidad, su unicidad, a su carácter irrepetible y perenne, carácter que le viene del hecho de que fue el lugar en el que aconteció una revelación de lo sobrenatural; “una epifanía que perdura metonímicamente en ella y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado.” Por eso, la obra de arte aurática no admite copia alguna de sí misma, pues “toda

---

356Ibid. 13. Para Echeverría, con esta idea, Benjamin se opone a la idea de Hegel, para el que el más elevado encargo metafísico del arte es el de ser la figura más acabada del espíritu y por el contrario, afirmaría que el arte es tal una vez que se emancipa de su aura metafísica.

357Ibid. 14.

358Ibid. 15. Siguiendo la definición de Ludwig Klages, Benjamin define el aura como “el apareamiento único de una lejanía, por cerca que pueda estar.”

reproducción de ella es una profanación.”<sup>359</sup> La obra de arte profana, en cambio, en la que predomina el valor de exposición, es siempre repetible, reactualizable, como sucede, por ejemplo, con la obra de arte musical, de la que “su unicidad no es perenne y excluyente como la de la obra aurática, sino reactualizable y convocante”; o la obra de arte arquitectónica, pues a pesar de su aparente acabamiento, no es posible habitarla sin reactualizarla.<sup>360</sup>

Echeverría considera que con la decadencia o destrucción del aura de la obra de arte, Benjamin se refiere a las obras de arte cuyo carácter es único, perenne y excluyente, “cuyo valor se afina en el servicio al culto”,<sup>361</sup> un hecho que parece lamentar, pero al mismo tiempo celebrar, pues la obra de arte aurática estaría en proceso de ser sustituida por una forma más libre, capaz incluso de redefinir la noción misma de lo estético. Con la reproducción técnica de la obra de arte se acelera el desgaste y la decadencia del aura, pero tal reproducción es también el vehículo de aquello que podría ser el arte en una sociedad libre y que se esboza en la producción de las vanguardias artísticas. Además, es posible distinguir la obra de arte que está sometida a la reproductibilidad técnica como un hecho externo y aquella que la asume como un momento esencial de su propia constitución. La primera aún persiste en las vanguardias, la segunda se enuncia con el cine revolucionario.<sup>362</sup>

Benjamin ve como una posibilidad prometedora, agrega Echeverría, que la nueva técnica de producción de bienes sea redescubierta como una técnica de producción artística, de una experiencia estética. Así, entre la nueva técnica de producción artística y la demanda de un arte emancipado, existe una afinidad profunda. De allí que el ensayo sobre la obra de arte esté dedicado a reflexionar sobre el cine, que sería el arte más característico de la época de reproducción técnica, aunque no el cine en cuanto tal, pues existen obras cinematográficas con un carácter aurático, sino el cine experimental de las vanguardias, como adelanto de lo que puede ser la nueva obra de arte.<sup>363</sup> En este punto, Echeverría cuestiona la interpretación de Gianni Vattimo, según la cual, el ensayo sobre la obra de arte “completa el paso de la significación utópica revolucionaria a la tecnología del fin del arte”, y afirma que, para Benjamin la destrucción del aura no se debe a la acción de los progresos

---

359Ibid. 16.

360Idem.

361Ibid. 17.

362Ibid. 18.

363Cfr. Ibid. 19.

técnicos en la producción artística, sino al empleo que hacen de ellos las vanguardias, desde una perspectiva post-aurática.<sup>364</sup>

Echeverría nos remite a la discusión de Benjamin con sus amigos, quienes recibieron con cierta incompreensión su ensayo sobre la obra de arte. Por ejemplo, Scholem le cuestionó sobre el nexo filosófico entre la concepción metafísica del aura y su decadencia, y las elucubraciones marxistas acerca del nuevo arte. Para Benjamin, la respuesta a esta cuestión sería posible encontrarla en la resistencia y la rebelión de las masas frente “al estado de enajenación al que su sujetidad política se encuentra condenada en la modernidad capitalista”.<sup>365</sup> En este sentido, Benjamin detecta en esas masas un nuevo tipo de sensibilidad que trajo consigo la decadencia del aura; porque menosprecian el carácter eterno y singular de la obra de arte y valoran su carácter fugaz y reactualizable; “rechazan la lejanía sagrada y esotérica del culto a una belleza cristalizada de una vez por todas” y buscan una experiencia estética profana; en este sentido, Echeverría afirma que se trata de masas de tendencia revolucionaria que proponen una nueva manera de participación en la experiencia estética.<sup>366</sup> Para las masas la obra de arte no requiere para su recepción de recogimiento, concentración y compenetración, como tradicionalmente se consideraba, sino que su percepción es desapercibida, desatenta, distraída, y se convierte con ello en una “obra abierta.” Se trata de un arte post-aurático en el que lo político vence sobre lo mágico religioso, aunque su carácter político no se debe a que fomente algún proceso pro-revolucionario, sino al hecho de que, como decía Marcuse, proponía un comportamiento revolucionario ejemplar. El nuevo arte crea una demanda que exige ser satisfecha, ejercita a las masas en el uso democrático de las nuevas técnicas y las prepara para su función de sujeto de su propia vida social y su historia.

Para Echeverría, además, es posible observar una ambivalencia fundamental de la técnica en el ensayo de Benjamin; una sería la técnica actual que está en la base del proceso de trabajo social capitalista, que de alguna manera es continuadora de la estrategia de supervivencia de las sociedades arcaicas, las cuales responden a la hostilidad de la naturaleza mediante la conquista y el sometimiento de la misma; otra sería la nueva técnica, que se gestó en ese proceso, “cuyo principio no es ya el de agresión apropiativa a la

---

364Idem.

365Cfr. Ibid. 20.

366Ibid. p. 21. Cfr. Chryssoula Kambas, “Kunstwerk” en: M. Opitz y E. Wizisla (Eds.), *Benjamins Begriffe*, Suhrkamp, 2000.

naturaleza, sino el *telos* lúdico de la creación de formas en y con la naturaleza”<sup>367</sup>, pero que ha sido reprimida, mal usada y deformada por el capitalismo. En esta distinción Echeverría encuentra todo un vuelo utópico en el discurso de Benjamin, pues implica concebir un nuevo modo en el que el ser humano se relaciona con lo otro (la naturaleza) y consigo mismo. Un nueva técnica que requiere de un sujeto democrático y racional, que desplace al sujeto automático e irracional que es el capital. En este sentido afirma: “el nuevo arte sería el que se adelanta a poner en acción a ese sujeto, el que le enseña a dar sus primeros pasos.”<sup>368</sup>

Para Werner Fuld el ensayo de Benjamin fue un texto extemporáneo ya en su tiempo, pues el tipo de cine al que Benjamin se refiere y las discusiones que se generan en torno él, habían cesado diez años antes de la redacción del texto. Para Echeverría en cambio la extemporaneidad del texto no se debe a estas razones, sino al hecho de que cuando Benjamin redactaba su texto se empezaba a abrir un abismo entre el momento histórico revolucionario en que aún vivía y la historia que inició con el fracaso de la revolución, que dio paso al triunfo de la contrarrevolución, que es el momento de la historia en el que aún nos hallamos. Por otra parte, Echeverría considera que quizá la crítica más aguda y desesperanzadora de las tesis de Benjamin sea el ensayo “Industria cultural” de Adorno y Horkheimer.<sup>369</sup> Al respecto escribe:

En la antípoda de las masas proletarias soñadas por Benjamin, lo que ellos encuentran es una masa amorfa de seres sometidos a un “Estado autoritario”, manipulado al antojo de los managers de un monstruoso sistema generador gustos y opiniones cuya meta obsesiva es la reproducción, en infinidad de versiones de todo tipo, de un sólo mensaje apologético que canta la omnipotencia del capital y alaba las mieles de la sumisión.<sup>370</sup>

Lo cual puede hacer pensar que las tesis de Benjamin resultaron al final una profecía fallida, como sugieren algunos de sus interpretes, pero Echeverría considera más sugerente la idea de Salzinger de que las tesis de Benjamin son una profecía cumplida, pero “mal cumplida”, pues un arte post-aurático sí habría llegado, pero no como lo pensó Benjamin, sino por el lado malo, es decir, mientras la estetización del mundo de la vida humana se daba en la sociedad moderna mediante la producción artística que actuaba bajo la dirección de las

---

367Ibid. 22.

368Ibid. 23

369Aunque que la Industria cultural, apunta también Echeverría, ya había sido detectada por Benjamin, cuando escribió sobre la seudorestauración del aura en el culto a las estrellas del cine hollywoodense, que fue el que finalmente se impuso, en vez del futuro revolucionario que deseaba Benjamin.

370Ibid. 25.

llamadas bellas artes, en la actualidad en cambio, es el resultado del cultivo salvaje de las formas del mundo, que se da dentro de un marco de acción manipulada por la industria cultural y su encargo ideológico. En este sentido, Echeverría encuentra indicios inquietantes de una sobrevivencia del arte aurático, que sigue existiendo paralelamente al arte pseudoaurático. El arte aurático se ha convertido en una constante repetición de lo que hace un siglo fue el resultado de una auténtica revolución en el arte, que emprendieron las vanguardias artísticas, limitándose a “convertir esa ruptura en herencia y tradición.”<sup>371</sup> No obstante, si bien la industria cultural domina sobre la vida social, para Echeverría esto no significa que hayan desaparecido los sueños vanguardistas de una relación libre entre el arte y la vida, allí la actualidad de un texto como el de Benjamin.

## 5.2 Vanguardias artísticas y revolución

En su texto “Weimar: el mejor y el peor de los tiempos” (2011),<sup>372</sup> Esther Cohen explora el vínculo del pensamiento de Benjamin y las vanguardias artísticas y comenta que Benjamin es un hijo pródigo de la avalancha artística, política y filosófica de la República de Weimar, un tiempo histórico de dos caras, una de creatividad y experimentación y otra de miedo y ansiedad. Para Cohen, el tiempo histórico en el que surge la obra de Benjamin estaría marcado por la crisis económica; el asesinato de Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg durante la revuelta espartaquista; el Tratado de Versalles, que no significó únicamente la humillación a “los vencidos,” sino “el sentimiento de una nación despojada de su “alma”, todo esto permitió que esos años de aparente calma fueran en realidad los años de fecundación del “huevo de la serpiente,”<sup>373</sup> que tuvo como consecuencia el mayor de los genocidios. Se trata de una catástrofe política que provocó además el resquebrajamiento del arte y el pensamiento, pero también la necesidad de repensarlo todo: literatura, pintura, cine y filosofía.

Cohen ubica al lado de la obra de Benjamin la obra cinematográfica de Fritz Lang, Paul Weise o F. W. Murnau, la obra literaria de Kafka, el expresionismo alemán, la Bauhaus, o en el ámbito pictórico la obra de Klee y Kandinsky. Para ella, la obra de Benjamin no sólo se inscribe en ese contexto, sino que es posible verla como parte de un movimiento de

---

371Ibid. 27.

372Cfr. Cohen Dabah y et. al., *Walter Benjamin. Dirección múltiple*. Op. Cit.

373Ibid. 147.

vanguardia artística e intelectual que mantiene una actitud crítica frente a la crisis económica, en la que el arte deja de ser el espejo de la realidad e “incursiona en las entrañas de la política más sórdida y sombría.”<sup>374</sup> Aunque Cohen señala que Benjamin se alimenta sobre todo de las vanguardias literarias: Proust, Kafka, Walser y Döblin.

Para Cohen, si el nombre es la casa del ser humano y él ya no se expresa cabalmente en él, como Benjamin sugiere en su ensayo *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje humano*, “¿quién podrá responder por la pérdida, por el desquiciamiento lingüístico, por el “carácter destructivo” y fragmentario del lenguaje?”<sup>375</sup> Para responder a esta cuestión considera indispensable la filosofía, la literatura y la poesía, pero también las nuevas formas del arte como la fotografía y el cine. Por eso, la obra fragmentaria y melancólica de Benjamin, muchas veces oscura, aparece como luminosa y enormemente lúcida, y sus reflexiones alegóricas iluminan la historia no como progreso, sino como ruina. Benjamin muestra el otro rostro de la modernidad, marcado por la catástrofe, la crisis, la decadencia, los fragmentos y las ruinas; pero también muestra cómo es que las vanguardias artísticas detectan el incendio y advierten sobre la catástrofe porvenir, de un mundo a punto de quebrarse, pero no para conformarse con él, sino para organizar el pesimismo y abrir la puerta por la que pueda entrar el Mesías.<sup>376</sup>

El vínculo entre el pensamiento de Benjamin y la vanguardia artística es explorado también por Pablo Domínguez en su ensayo “Praxis estética: el encuentro secreto de la máquina de la revolución y el paraguas del surrealismo sobre la mesa de la historia” (2011).<sup>377</sup> Para Domínguez, la vanguardia artística influye en la escritura misma de Benjamin, en la que cultiva el ensayo, el aforismo, el fragmento frente al gesto pretencioso universal del libro, mediante la cual conforma su obra crítica y pone en cuestión el conservadurismo de la academia alemana. Escritura vanguardista que se refiere a la vanguardia artística misma, como en el ensayo *El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea*. Texto enigmático sobre las obras surrealista, en el que Benjamin aborda los problemas de la técnica literaria y escribe sobre la Alemania nazi; un ensayo que además se mueve entre un poema en prosa, la lucidez de lo sintetizado y purificado en un trabajo de minuciosa

---

374Ibid. 149.

375Ibid. 156.

376Ibid. 160.

377En Cohen Dabah y et. al., *Walter Benjamin. Dirección múltiple*. Op. Cit.

meditación y espontaneidad del libre curso de las ideas.”<sup>378</sup> Este ensayo señala además el tránsito de Benjamin entre el nihilismo revolucionario y la iluminación profana; en el que es posible encontrar el conflicto entre el surrealismo y la organización revolucionaria y en el que se se intenta poner la técnica al servicio de la revolución, para promover la participación de los consumidores en el proceso de producción, que hace de la experiencia pasiva y contemplativa del arte una experiencia estética revolucionaria. Experiencia en la que se busca la integración del sueño, el éxtasis y la imaginación.

Para Domínguez, Benjamin comparte su propia experiencia subjetiva con la de los surrealistas, entre la fronda anarquista y la disciplina revolucionaria, además de la idea de una iluminación profana, de inspiración materialista y antropológica, inspirada en *El campesino de París* de Louis Aragon y *Nadja* de Andre Breton. Iluminación profana podría definirse, considera, como el éxtasis y la ebriedad de las pasiones, caracterizado por la dialéctica de la embriaguez, pero no únicamente de estupefacientes, sino también del amor. Iluminación profana que experimentan aquellos que captan las fuerzas de la embriaguez para la realización de la revolución. Para Benjamin, continúa Domínguez, el surrealismo representa la revelación poética de un estado del mundo, prefigurado en sus referentes más íntimos. Siguiendo la caracterización de Margaret Cohen, que ve al marxismo de Benjamin como gótico, Domínguez afirma: “este marxismo gótico está empapado de la sublevación material que representan las antigüedades, la arquitectura monumental y el pasado de la mercancía en el espacio de la modernidad y su discurso optimista sobre el progreso.”<sup>379</sup> En este sentido, considera que el aceite que pone en marcha al engranaje de la lucha proletaria es la embriaguez, producida por las iluminaciones profanas. “Se trata de subrayar el lado enigmático de lo cotidiano, y el lado cotidiano de lo enigmático.”<sup>380</sup> La iluminación profana es una experiencia del que lee, del que deambula por las calles, del soñador, del ebrio, del consumidor de opio, nosotros mismos, que tomamos en soledad: “Iluminación profana, exhibición de la moral, dialéctica de la embriaguez, organización del pesimismo, no son sino algunas de las claves que Benjamin señala en el movimiento surrealista... para la realización revolucionaria.”<sup>381</sup> El reto que nos propone Benjamin, concluye Domínguez, es pensar sobre su actualidad y decidir sobre su utilidad para nuestras causas comunes.

---

378Cfr. *ibid.*, 168.

379Ibid. 174.

380Ibid. 175.

381Ibid. 178.

Natalia Gonzáles escribe sobre el vínculo de Benjamin con las vanguardias artísticas, a través de su relación amistosa con el poeta y dramaturgo Bertolt Brecht. En su texto “Un tablero de ajedrez bajo el manzano: Walter Benjamin y Bertolt Brecht” (2011), Gonzáles explora el tema del arte y del aura a través del encuentro de Benjamin con Brecht, encuentro al que define bajo la triada: revolución-pensamiento-escritura.<sup>382</sup> La obra de Brecht para Benjamin, considera, fue la revelación de un arte no aurático, idea que ocupa un lugar tan importante en sus reflexiones, que incluso eclipsaron los textos sobre el surrealismo; los dramas de Brecht son un arte no aurático: “El carácter “mágico” (sagrado) de la obra de arte se desvanece (se destruye) en esa operación fragmentaria que el gesto acciona en la obra de Brecht.”<sup>383</sup> La obra brechtiana establece un vínculo con la tradición que le permite desmitologizar el carácter sagrado de la obra de arte, *des-auratizarlo*. Para Gonzáles, la conjunción entre el materialismo histórico y la teología que propone Benjamin podría ser una “acción especular” del gesto brechtiano, que utiliza para irrumpir el universo epistemológico y poner en crisis el lenguaje, la escritura y la historia. En este sentido, señala la afinidad entre las tesis de Benjamin sobre la atrofia del aura en la época de la reproductibilidad técnica del arte con las concepciones del arte de Brecht, que buscan luchar contra el fascismo.

Gonzáles también señala algunas de las diferencias y conflictos entre Brecht y Benjamin, como por ejemplo, que Brecht considera a Baudelaire como un poeta burgués menor, mientras que Benjamin encontró en él una de sus más grandes inspiraciones. O el desacuerdo entre ambos sobre la tesis de Benjamin en torno a la desintegración del aura y el carácter cúltilo de la obra de arte con el surgimiento del cine. No obstante sus diferencias, concluye, su amistad y colaboración intelectual se mantuvo y fue fundamental para las reflexiones de Benjamin sobre el arte.

En el 2012 se publica “Aproximaciones a Walter Benjamin,”<sup>384</sup> un libro que reúne cinco ensayos escritos por los alumnos de la cátedra impartida por el Dr. Evodio Escalante sobre Walter Benjamin en la UAM Iztapalapa, tres de los cuales comentan el ensayo sobre la obra de arte de Benjamin. En el primero de ellos, “La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica: una promesa revolucionaria,” Diana Olivos Mata considera que el

---

382Cfr. Natalia Gonzales. *Un tablero de ajedrez bajo el manzano. Walter Benjamin y Bertolt Brecht*, en *Walter Benjamin. Dirección múltiple*, Op. Cit. 243-259.

383Ibid. 252.

384Lailson Barrios Aliosha, Israel Ramírez, y et. al., *Aproximaciones a Walter Benjamin*, ed. Claudia Guerrero Martínez (México: Mambrin Editorial, 2012).

ensayo de Benjamin trae consigo una mirada revolucionaria, que se ocupa del surgimiento de la fotografía y del cine, cuestiona las formas artísticas tradicionales, transforma la percepción cognitiva del espectador y cumple desde sus inicios con un propósito revolucionario: la democratización del arte. En este sentido, el cine sería el mejor ejemplo en el que se utiliza la técnica para tal fin, aunque también se ha convertido en un simple distractor de las masas sometidas.<sup>385</sup> Olivos Mata escribe también sobre la “empatía” de Benjamin con las vanguardias artísticas, particularmente con el surrealismo y su concepción acerca de los sueños y se refiere al concepto de aura y su tendencia a desaparecer con la reproductibilidad técnica del arte. Aunque “la pérdida del aura no es para Benjamin un elemento negativo, por el contrario, lo observa como un rasgo propio de la modernidad a la que está sometida el arte.” Pero además, “Benjamin está convencido de que la sustitución del valor de culto por el valor de exhibición, provoca una transformación que puede ligarse con una propuesta revolucionaria y política.”<sup>386</sup> Pues con la destrucción del aura de la obra de arte, la obra de arte se emancipa de la tradición, por tanto, la crisis del aura es también una crisis histórica, por eso considera que estamos frente a una ruptura del *continuum* de la historia. Para Olivos Mata aunque el dominio de la técnica en la sociedad actual no contribuyó a la mejoría social y no se eliminaron las relaciones de propiedad, el trabajo de Benjamin no sólo propone una nueva óptica de la modernidad, sino la posibilidad de su transformación a partir de la participación de las masas en la configuración del arte.<sup>387</sup>

En el segundo ensayo, “Walter Benjamin y el despertar revolucionario,” Aliosha Lailson comenta también algunos aspectos del texto de Benjamin sobre la obra de arte y los vínculos con el ensayo de sobre el Surrealismo, a partir de las concepciones de experiencia de *shock*, que sería para Benjamin la experiencia propiamente moderna, e iluminación profana, de la que considera no hay una definición clara de Benjamin, pero que nos permite pensar una forma artística en la que se une el arte con la vida cotidiana, forma en la que además se incorporan los modernos procesos de reproducción técnica del arte, con los que llego a su fin el último refugio del valor de culto del arte.<sup>388</sup>

---

385Ibid. 64.

386Ibid. 28.

387Cfr. ibid. 31.

388Ibid. 77.

En el tercer texto, “Walter Benjamin y la fenomenalidad de la obra de arte,”<sup>389</sup> Evodio Escalante escribe que *La obra de arte en su época de reproducibilidad técnica* bien podría considerarse como una mónada mesiánica pues, por una parte, significa la detención de las ideas, que arruina toda esperanza de cambio, por la otra, tal detención implicaría al mismo tiempo una oportunidad extraordinaria, la de redefinir todo el sentido de la existencia. Escalante parte de un comentario del ensayo “Arte y utopía,” de Bolívar Echeverría, en la que ubica dos notas disonantes, por una parte, que la revolución a la que aspiraba Benjamin nunca llegó, y que por tanto su profecía revolucionaria resultó fallida; la segunda, la tesis de la desaparición del aura en el arte contemporáneo, noción de aura, apunta Escalante, que aparece en las reflexiones de Echeverría un tanto oscura, oscuridad que ya presenta la misma definición de Benjamin en su ensayo. Por tanto, Escalante se avoca a realizar un análisis y exposición de lo que pudiera significar la noción de aura. Para ello, nos remite a la definición del mismo Benjamin del aura, que le parece más una adivinanza que una definición. Luego expone la distinción entre valor de culto y valor de exhibición, cuyo paso de uno a otro hablaría del desencantamiento del mundo, al que se refería Max Weber, pero desde la perspectiva del arte. Posteriormente nos remite al ensayo sobre el surrealismo, en donde también Benjamin establece un fuerte vínculo entre la revolución comunista y las vanguardias artísticas. Para Escalante, habría además en este ensayo una correspondencia entre la distinción entre el valor de culto y el valor de exposición, con la contraposición entre ebriedad e iluminación profana. Por eso, Benjamin propone ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución. Se trata para Escalante, de volver la ebriedad de las drogas y la iluminación religiosa en favor de un cambio cualitativo en las relaciones de dominación. Iluminación profana de inspiración materialista, antropológica, frente a la que las drogas no son más que una enseñanza básica.

Para Escalante, la persistencia del aura sería una prueba más de que nos encontramos dentro del círculo de la metafísica de occidente. Considera además que el trasfondo filosófico de la contraposición entre valor de culto y valor de exposición habría que buscarlo en los conceptos de esencia y fenómeno, que adscribiría a Benjamin al movimiento fenomenológico. La esencia ha sido convertida en una mera reliquia del pasado y se habría convertido en pura exterioridad, en una fenomenalidad sin esencia. En este sentido afirma

---

389Evodio Escalante, “Walter Benjamin y la fenomenalidad de la obra de arte”, en Lailson Barrios Aliosha, Israel Ramírez, y et. al., *Aproximaciones a Walter Benjamin*, Op. Cit.

que, Benjamin percibió correctamente algo que estaba en sus inicios, que el arte contemporáneo carece de aura, e incluso Adorno reconocía que la música de Schönberg no es aurática.

El derrumbe del aura en el arte contemporáneo ratifica la visión de Benjamin y nos corrobora que, lo que el vislumbra era un mundo en donde la iluminación profana, victoriosa en todos sus frentes, habría de dar paso a una nueva época en la historia del mundo.<sup>390</sup>

Libre de la superstición, la metafísica y el dominio del hombre por el hombre, afirma Escalante: “En la fenomenalidad sin esencia del arte contemporáneo, Benjamin ve un anuncio del fin de la historia tal y como la conocemos.”<sup>391</sup> Así, el diagnóstico de Benjamin es doble, por una parte, la historia estética anuncia la desaparición del aura de la obra de arte, lo cual el autor considera correcto, por otra parte, el diagnóstico del valor de exposición le parece demasiado optimista, pues “el imperio creciente del valor de exposición no nos ha vuelto más libres ni ha hecho que nuestra vida social sea realmente democrática.”<sup>392</sup>

Escalante concluye con una consideración crítica: Benjamin habría confundido iluminación profana con liberación y “en su apresuramiento por encontrar las armas para combatir los avances terribles del fascismo europeo de su tiempo, a los que habría que agregar los del totalitarismo soviético, ...Benjamin olvidó o quiso olvidar que la exposición como tal, por abarcadora o completa que pueda ser, no equivale ni puede sustituir a la develación que persigue el trabajo filosófico riguroso.”<sup>393</sup> En ese sentido, considera algunas de las ideas de Benjamin como un extravío sociologizante.

Desde una perspectiva marxista, Carlos Aguirre Rojas, en su ensayo “Walter Benjamin y el futuro del arte” (2013), escribe que la clave del ensayo sobre la obra de arte de Benjamin está en que intenta explicar, a contrapelo de los hechos históricos, las transformaciones que trajeron consigo “el arte de la fotografía” en relación con la pintura y las “consecuencias revolucionarias” que tuvo la invención del cine.<sup>394</sup> El cine sería para Benjamin la forma más actual del arte, que surgió dentro de una radical y profunda transformación que tuvieron las

---

390Ibid. 101.

391Ibid. 102.

392Ibid.

393Ibid. 103.

394Cfr. Aguirre Rojas, Carlos A. *Walter Benjamin y el futuro del arte*, en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, núm. 19. septiembre/febrero, México 2013.

bellas artes durante la segunda mitad del siglo XIX y a lo largo XX, una transformación de larga duración no sólo en sus formas, sino también en sus contenidos sociales. Para Benjamin, escribe, el cine es el agente más profundo de ese tránsito de la obra de arte, un arte que se caracteriza por su condición aurática, vinculada a su valor de culto, y que poco a poco pasa a su nueva forma dominada por su reproductibilidad técnica, con lo que se destruye el aura de la obra de arte, en beneficio de su valor de exhibición.

Las razones por las que Benjamin considera al cine, escribe Aguirre Rojas, como el agente más poderoso de esa radical transformación, son tres, primero: porque desde su origen el cine sería como una síntesis posible de muchas otras artes, pues el cine recupera prolonga y complejiza el tratamiento de la imagen, lo cual le da una afinidad con la pintura y la fotografía, el cine le otorga a la imagen el “maravilloso don del movimiento” e incorpora el arte de la música, transforma el papel del actor de teatro, ya que el “proceso vivo y directo de la escenificación teatral” se convierte un “proceso mediado y distanciado”, además, el cine está abierto a los aportes de la danza, la escultura o la arquitectura; segundo, el cine es una invención del siglo XX, allí su novedad, pues es el reflejo de esa “transición histórica profunda y de larga duración” del arte. Finalmente, el cine nace en medio de una atmósfera permeada por el creciente papel de la técnica en todo el tejido social; así, el cine, la fotografía, la literatura, la pintura y la música están abiertos a los procesos de reproducción técnica, que los ponen a disposición de las masas.

Aguirre Rojas considera que en su ensayo, Benjamin habría recuperado la tesis de Marx sobre el “sentido general que ha tenido la revolución industrial”, sus múltiples efectos respecto del trabajo humano, su actividad económica y sobre una parte importante del tejido global de las modernas sociedades. Benjamin parte de la tesis según la cual, los cambios de la superestructura son más lentos que los de la estructura y piensa que, así como en el ámbito de la economía se dieron cambios sustanciales en el siglo XVIII y XIX, en el siglo XIX y XX se dieron cambios similares, aunque ahora en el campo específico de la cultura, particularmente en el arte y su reproducción técnica. Según esto, así como Marx considera que “con el surgimiento de la máquina-herramienta y el desarrollo de la gran industria clásica” hubo una ruptura de los “límites antropocéntricos dentro del procesos de trabajo”, Benjamin descubre que hay una ruptura análoga en los límites de las habilidades del artista, al ser trascendidas por el “nuevo sistema de aparatos” dentro de la técnica de creación

artística. Por tanto, en lo económico como después en la cultura, la máquina poco a poco va elevándose a la condición del sujeto técnico central de estos procesos. Por otra parte, el desarrollo de la producción masiva y en serie de mercancías por la gran industria clásica, que Marx analiza en *El capital*, tiene su correlato en el aumento del “consumo masivo y serializado de las obras de arte contemporáneas.”<sup>395</sup> El ejemplo más claro sería el cine, que como objeto artístico está destinado a un consumo masivo y a gran escala. Aunque desde esta perspectiva, no se trata de eliminar las grandes diferencias entre la esfera de la producción económica y la de la producción cultural.

Así, Aguirre Rojas considera que la estrategia benjaminiana persigue tres objetivos, primero: “demostrar la validez más general y el carácter anticipatorio de las tesis de Marx”, es decir, cómo los procesos que analiza en el plano de lo económico “van ahora a cumplirse y a desarrollarse en esta esfera de la cultura, del arte y del cine.”<sup>396</sup> En segundo lugar, proporciona una perspectiva materialista y crítica de los procesos de producción artística, trascendiendo con ello la visión romántico burguesa, “limitada y atrasada”, del arte. Visión anticuada que concibe el arte como fruto de la genialidad excepcional de algunos pocos seres humanos, que para Benjamin estaría siendo puesta en cuestión por los propios desarrollos del arte de esos tiempos. A esa visión idealista de la creación artística, Benjamin opone una concepción materialista centrada en los procesos reales de la producción de la obra de arte y sus mutaciones técnico-prácticas que han sufrido en la segunda mitad del siglo XIX y el XX. En tercer lugar, Benjamin propone una concepción del arte revolucionaria y anticapitalista, que sentara los fundamentos de una política revolucionaria en el campo del arte y que fuera irrecuperable por el fascismo.

Benjamin sugiere, continúa Aguirre Rojas, que estamos frente a cambios de larga duración del arte, “cambios radicales y profundos, que solamente serán comprensibles desde los registros que nos remiten a las estructuras más subterráneas y fundantes de las sociedades humanas, las que evolucionan lenta y pausadamente...”<sup>397</sup> De allí que se remontase hasta el origen del arte en la época de los griegos para poner de manifiesto las claves esenciales de tales mutaciones. Al entrar el arte en la época de su reproductibilidad técnica se da un cambio tan profundo, que invierte totalmente a una “polaridad secular” que

---

395Ibid. 60.

396Idem.

397Ibid. 61.

se ha desarrollado a lo largo de casi toda la historia humana, que caracteriza a la esencia misma de la obra de arte desde su nacimiento hasta la actualidad. Polaridad que se refiere, por una parte, a la obra de arte como objeto de culto, con un valor ritual, por la otra, que nos remite a su carácter como objeto de demostración y a su valor de exhibición. Esta inversión que trastoca profundamente tres cosas, primero: el rol social de la obra de arte y la función de los mismos artistas, segundo: el proceso mismo de creación de la obra de arte, y tercero: las posibilidades del desarrollo del arte venidero se diversifican.

La tesis de Benjamin es que esta polaridad intrínseca a la obra de arte va a ser invertida en el siglo XIX y sobre todo en el XX. Para Aguirre Rojas, esta polaridad explica el conjunto de ejemplos que Benjamin expone en el ensayo sobre la obra de arte, y otros, en el que se abordan las formas sutiles y complejas de esta polaridad en la pintura, la fotografía, el teatro y el cine. Polaridad que además es múltiple, y que está en proceso constante de reconstrucción y reconfiguración. Esta polaridad estructural constituye a la obra de arte en la historia de la humanidad y su diversidad, multiplicidad, variabilidad y todos sus diversos y ricos matices. Polaridad constitutiva que conforma al arte a lo largo de la historia humana, desde el arte griego, pasando por el medieval hasta la época moderna. Polaridad que avanza en el “sentido de ir limitando, acotando y reduciendo progresivamente” la dimensión ritual de la obra de arte para incrementar su valor de exhibición. Así, el arte griego conforma obras únicas que se configuran a partir de técnicas rudimentarias, aunque excepcionales de los artistas, que buscan crear obras con un “valor eterno”, y dirigidas generalmente a las élites, y por tanto, obras de culto, por eso Benjamin las denomina obras auráticas. Estas obras están inmersas dentro de una determinada tradición y generalmente tienen una función mitológica y religiosa. En el otro extremo se encuentra el cine, en el que predomina el valor de exhibición. Que además se conforma para existir en cientos de copias, que son consumidas por las masas, y que no tienen ya aura alguna, en cambio poseen una función política.

Para Aguirre rojas, esta tendencia específica del arte acompaña a una tendencia universal que Marx ya había detectado como una línea central de la evolución global del desarrollo de las sociedades humanas: “la del tránsito desde el predominio... de los elementos... socio-naturales hacia la afirmación lenta pero indetenible... de los elementos propiamente sociales sobre los elementos naturales.”<sup>398</sup> Se trata de la idea que Marx expresa

---

398Ibid. 64.

en la Ideología alemana, según la cual la historia de la humanidad está determinada por una transición desde las formas precapitalistas hasta la capitalista, es decir, de sociedades en donde la naturaleza domina sobre el hombre a lo largo de un periodo milenario, a las sociedades modernas capitalistas, en las que por vez primera el hombre empieza a dominar a la naturaleza. Mutaciones sustanciales que Marx detectó y que, para Aguirre Rojas, Benjamin redescubrió en la esfera del arte y la técnica artística. La técnica precapitalista gira en torno al vínculo del hombre con la naturaleza; en el caso del capitalismo se ha desarrollado una segunda técnica que media entre el hombre y la naturaleza, y el artista ya no se relaciona con el material natural, sino con un sistema de aparatos de esa segunda técnica.

Benjamin ilustra su tesis sobre el trastocamiento de la función social del arte con el ejemplo de la literatura, que se transforma con el desarrollo y la popularización masiva del periódico, que puso en cuestión la frontera entre autor y lector; la fotografía que se convierte en un objeto de consumo masivo, a diferencia de la pintura que era sólo para élites, y en general, la masificación de las artes. La arquitectura es para Benjamin una excepción, pues desde sus orígenes siempre estuvo destinada a ser contemplada por todos. El cine en cambio es un arte que ha estado siempre destinado a las masas, y que por su misma composición técnica es un arte que no puede ser únicamente consumido por las élites. Entre otras cosas, porque siendo el costo de fabricación tan alto, para que resulte rentable necesita ser consumida masivamente. Esto significa un cambio no únicamente en la función social del arte, sino también en el estatuto del objeto de arte y la situación misma del artista. Además, la contemplación “semiritual” y de “devoción” del arte por parte de unos cuantos individuos, será ahora desplazada por una percepción distraída de las masas en el cine y los nuevos objetos de arte.

El cine además resulta ser el producto no únicamente de la genialidad del artista, sino de todo un colectivo. Y así como el periódico abrió la posibilidad de que el lector también se convierta en autor, cuando manda cartas, crónicas o reportajes, así también en el cine se abrió la posibilidad de que los espectadores lleguen a participar como extras, o que juzguen sobre la obra de cine que ve, que trae consigo un proceso de democratización del juicio artístico. O con la fotografía, en donde además de observar las imágenes, con la popularización de la cámara fotográfica cualquiera puede también tomar sus propias

imágenes. Así también se modifica el estatuto del actor: del actor de teatro al actor de cine. El cine además carece del elemento vivo del teatro, con ello se pierde toda el aura de la representación teatral y aún más, ese vínculo que evoca cada representación viva con la primera y original representación, con el contexto de su creación original y con su propia tradición. Otra diferencia es que mientras la obra de teatro se desarrolla como algo continuo, la obra cinematográfica en cambio ya no es un proceso continuo, sino fragmentado, que se compone de cientos e incluso miles de tomas, que después serán montadas y editadas para la realización de la película.

Aguirre Rojas matiza que, la perspectiva de Benjamin sobre el surgimiento del cine y el cambio de la función social del arte no es modo alguno una concepción lineal, positiva y progresiva, sino que analiza tanto en sus efectos progresivos y positivos, como regresivos y negativos. De hecho, fue Benjamin el que mostró cómo en los fenómenos culturales también se da la lucha de clases y, por otra parte, advirtió también sobre la apropiación de la clase dominante de la segunda técnica, que posibilitó el surgimiento del cine, que ha sido limitada y empobrecida, y que dará pie a lo que más tarde Adorno y Horkheimer llaman la *Industria cultural*. En este sentido, Aguirre Rojas agrega:

Y si bien dentro del actual capitalismo... se cumple de una manera deformada, parcial e incompleta, esto no impide que esta incorporación del arte en la vida cotidiana, y dentro de la vida social de las grandes masas, anuncie ya... un posible futuro en el cual la actividad que hoy llamamos arte podrá disolverse dentro de la vida misma de los hombres... tal y como lo soñaron y postularon diversas corrientes artísticas del siglo XX, desde el propio surrealismo hasta el situacionismo.<sup>399</sup>

Benjamin cuestionó, concluye Aguirre Rojas, esa distinción entre el arte y la vida cotidiana, que se extiende también a la distinción entre el artista y el hombre común, para hacer de todo ser humano un artista, así como la distinción entre alta cultura y cultura popular. Se trata de la apuesta por construir una sociedad no capitalista, que ha aprendido a “dominar completamente esa segunda técnica social, poniéndola al servicio del hombre.”<sup>400</sup>

Como hemos visto, las reflexiones de Benjamin sobre la reproducción técnica de la obra de arte han despertado un especial interés desde los inicios de su recepción en México, en este

---

399Ibid., 72.

400Idem.

sentido, se ha considerado a Benjamin como el teórico más audaz de las vanguardias artísticas, que reflexionó sobre el impacto de la reproducción técnica en el arte, tanto el heredado por la tradición, como el nuevo arte de la fotografía y del cine, y especialmente, por la apuesta de las vanguardias artísticas de romper con la concepción moderna del arte y conformar uno nuevo haciendo uso de la nueva técnica de reproducción, que respondiera a la estetización de la política por los fascismos, con la politización del arte; y cuya producción experimental fuera, además, un anticipo de lo que la sociedad venidera podría haber sido: una sociedad en la que el arte y la vida no estuvieran separados. En este sentido, se ha explorado también el contexto histórico cultural de las vanguardias artísticas, en las que también emergen las reflexiones de Benjamin sobre el surrealismo, Bertolt Brecht, el papel de artistas e intelectuales en el proceso revolucionario y el concepto de iluminación profana, que propone conjuntar materialismo, éxtasis e imaginación, y mediante el cual pretende ganar las fuerzas de la embriaguez para la revolución. En este sentido, la concepción del arte de Benjamin puede ser visto como una ruptura de un *continuum* de la historia. Sobre la concepción crítica acerca de la historia también se han ocupado los diversos intérpretes de Benjamin en nuestro contexto, sobre ello trabajaremos en el siguiente capítulo.

## Capítulo 6

### Historia a contrapelo

*Wer baute das siebentorige Theben?  
In den Büchern stehen die Namen von Königen.  
Haben die Könige die Felsbrocken herbeigeschleppt?  
Und das mehrmals zerstörte Babylon  
Wer baute es so viele Male auf? In welchen Häusern  
Des goldstrahlenden Lima wohnten die Bauleute?*

Bertolt Brecht, *Fragen eines lesenden Arbeiters*

Otro de los temas centrales que ha interesado a los intérpretes de Walter Benjamin en México es la reflexión sobre los fenómenos históricos, la “naturaleza” misma de la historia, sus fundamentos epistemológicos y algunas de las ideas que conforman el concepto de historia en la modernidad; de allí que uno de los textos más comentados sea el de las célebres tesis *Über den Begriff der Geschichte*,<sup>401</sup> traducidas al castellano como *Tesis de filosofía de la historia* o *Tesis sobre la historia*. Una lectura de los textos escritos en México dedicados a este tema, nos permite discernir cuatro subtemas. Primero: la importancia que han dado al contexto histórico-cultural en el que surgen las reflexiones de Benjamin sobre la historia y en el que se conforma su obra en general; segundo, la peculiar manera en la que Benjamin reflexiona mediante metáforas, imágenes y alegorías, por eso el especial interés de sus intérpretes por las tesis I y IX; tercero, la crítica de Benjamin al marxismo vulgar y la concepción histórico materialista que sostenía, para una posible renovación del materialismo histórico, a partir de su paradójica aproximación al mesianismo y el utopismo. En este capítulo se expone lo que, a nuestros juicios, son algunas de las principales interpretaciones sobre el tema en nuestro contexto académico e intelectual.

---

401Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, 1. Aufl. (Berlin: Suhrkamp, 2010).

## 6.1 Contexto histórico e intelectual

Bolívar Echeverría comenta que no hay un texto acabado de las tesis, sino un borrador asentado en diferentes momentos de 1940, año de la muerte de Benjamin; se trata del texto de un hombre que huye, de un perseguido que vive el despertar macabro del sueño moderno; pensado como una introducción a su proyecto inconcluso *La obra de los pasajes*, el texto expresa el ánimo de “derrota e indignación que prevalecía entre todos los anti-fascistas consecuentes después del tratado de Múnich (1938) y el Pacto Germano Soviético (1939).”<sup>402</sup> A pesar de ser un texto inconcluso, las tesis poseen una gran coherencia, en las que se expresa una crítica radical de los fundamentos teóricos del discurso socialista, tanto de la socialdemocracia como del marxismo soviético; se expresa además lo que debería ser un verdadero discurso socialista y materialista, un “discurso revolucionario en la época del ocaso de la modernidad.” En este sentido, es también un texto esencialmente político, aunque carecía de interlocutores políticos, a no ser sus amigos más cercanos, un texto dirigido quizás a un socialismo venidero y en franca oposición con la cultura política moderna, de la que el “socialismo real” no fue sino la manifestación más postrera y disminuida. Un texto que además bien podría haber sido llamado “tesis sobre el materialismo histórico”, por ser éste uno de sus temas centrales; tesis cuyos contenidos resultan, aún hoy en día, incómodos para el profesional del discurso histórico, pero no sólo por su carácter enigmático, sino por sus elevadas exigencias epistemológicas, éticas y políticas, que suelen ser vistas como inalcanzables o ilusorias.<sup>403</sup>

Para Stefan Gandler las tesis *Sobre el concepto de historia* son un texto cuya radicalidad se explica históricamente por el surgimiento del fascismo y el nacionalsocialismo, pero también por el fracaso de la izquierda de aquella época; en ellas se puede ver la incorporación que hace Benjamin a su discurso de ciertos aspectos de la teología, pero no para “suavizar” su crítica, sino que Benjamin habría puesto a su servicio a la teología para radicalizar el materialismo histórico de aquellos años, influenciado por el pensamiento burgués, en particular el positivismo y la idea de progreso.<sup>404</sup>

---

402 Bolívar Echeverría, “Mesianismo y utopía”, en *Valor de uso y utopía* (México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1998). 127.

403 Bolívar Echeverría, “Los indicios y la historia.” En *Vuelta de siglo* (México, D.F.: Ediciones Era, 2006). 131.

404 Cfr. Stefan Gandler, “¿Por qué el ángel de la historia mira hacia atrás?”, en Bolívar Echeverría y et. al., *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, comp. Bolívar Echeverría, UNAM-Era, México 2005. 45.

Carlos A. Aguirre Rojas por su parte escribe que la agudeza y originalidad de las tesis y la obra en general de Walter Benjamin se inscriben dentro de un particular espacio histórico intelectual, que estuvo marcado por el ascenso de potentes movimientos obreros y tentativas revolucionarias socialistas; por la primera gran guerra de 1914-1918; por la crisis económica de 1929 y el posterior ascenso del nazismo, del fascismo y por la Segunda guerra mundial; acontecimientos que pusieron de manifiesto no únicamente la profunda crisis del proyecto civilizatorio europeo, sino los fundamentos mismos de la razón moderna. En el marco de este contexto histórico, diversas perspectivas teóricas y artísticas contribuyeron también a poner en crisis tales fundamentos; un contexto de pérdida de la legitimidad de la civilización, de la razón y de la cultura europea, que permite comprender el aguzado crítico de las visiones de Benjamin sobre su tiempo.<sup>405</sup>

Sobre el particular contexto alemán en el que vivió Benjamin, Aguirre Rojas agrega que, Alemania se encontraba en pleno ascenso económico y poseía una vida cultural muy activa; pues se encontraban en ella los representantes más destacados de las ciencias sociales, se desarrollaron los cimientos de una sólida y creativa sociología, aunque también el modelo de la historia positivista e historicista que se impuso en muchas de las universidades europeas. Desde una perspectiva política, en el seno del Partido Obrero Social Demócrata Alemán se generó también la ilusión de que era posible un triunfo del socialismo en Alemania por la vía pacífica, por la vía de las urnas. En aquellos años, Alemania recorría una posición hegemónica en lo económico y cultural, hasta llegar a la debacle, no sólo por la derrota de 1918 y 1945, sino sobre todo por el ascenso de los nazis al poder. En este espacio histórico cultural entonces es en el que surge la mirada atenta de Benjamin, que de manera distanciada y a contrapelo observa las realidades que estudia.<sup>406</sup>

Sobre el momento histórico en el que se redactan las tesis *Sobre el concepto de historia*, Adolfo Gilly escribe, en su libro *Historia a contrapelo*,<sup>407</sup> que el año de 1940 fue quizás el más oscuro del siglo XX en Europa; el 26 de septiembre de ese mismo año Benjamin se suicidó y sus tesis se convirtieron en una especie de legado filosófico que nos muestra que, si bien en aquellos años el mayor enemigo era el fascismo, el mayor enemigo sigue siendo la opresión y la violencia que ha dominado la historia, en este sentido, las ideas

---

405Cfr. Carlos Antonio Aguirre Rojas, "La historia vista a contrapelo", *Ibid.* 126.

406Idem.

407Adolfo Gilly, *Historia a contrapelo*. Op. Cit.

de Benjamin aún pueden iluminar el actual “estado de emergencia” en el que nos encontramos.<sup>408</sup> Las reflexiones de las tesis se conforman en una década trágica, que va de 1929, al ascenso del fascismo y el inicio de la Segunda Guerra Mundial en 1939; de allí que sus pensamientos estén animados por “el coraje de la desesperación” y la conciencia de que el tiempo venidero puede traer destrucciones de una amplitud mayor.<sup>409</sup>

## 6.2 Alegoría e imagen dialéctica

Además del contexto histórico, cultural e intelectual en el que se escriben la tesis *Sobre el concepto de historia*, y la obra de Benjamin en general, sus intérpretes en México se han sentido atraídos por su particular manera de expresar sus reflexiones sobre los fenómenos histórico-culturales mediante metáforas, imágenes y alegorías. Desde esta perspectiva, es posible distinguir dos temas sobre los que se han escrito, por una parte, sobre la significación del concepto de alegoría e imagen dialéctica en el pensamiento de Benjamin, por la otra, la interpretación de dos de las más comentadas y discutidas alegorías o imágenes de *Sobre el concepto de historia*, las tesis I y IX, conocidas también como el autómatas jugador de ajedrez y el ángel de la historia, imágenes que condensan en sí mismas las reflexiones críticas de Benjamin sobre la historia.

Silvia Pappé es la primera que llama la atención sobre la particular manera de reflexionar la historia de Benjamin a través de imágenes. Al respecto escribe que para Benjamin la relación del pasado con el ahora se establece no tanto por su naturaleza temporal, como por medio de imágenes; de hecho, sólo las imágenes dialécticas son imágenes históricas para nuestro autor. Inspirado por el surrealismo, que descubre las energías revolucionarias de lo anticuado, Benjamin pretende, a partir de las imágenes del pasado, transformar la mirada histórica en una mirada política. Se trata de analizar, a partir de esas imágenes, los sueños en los que se encuentra hundido el historicismo, pues los elementos socioeconómicos, políticos, culturales e históricos del pasado subyacen en el subconsciente del individuo en el presente, y penetran en la vida actual, que es absorbido e interiorizado en el subconsciente social como un sueño colectivo. “Las formas de pensar y de representar la historia, permanecen en el sueño, el mito y el delirio.” La tarea del historiador materialista críticos consiste en “romper la continuidad de estos elementos míticos

---

408Ibid. 17-18.

409Ibid. 140.

extendidos hasta el presente.”<sup>410</sup> Se trata entonces de romper con la continuidad del progreso, con la desmitificación de esas imágenes, que determina el vínculo entre pasado y presente. La idea como mónada para Benjamin guarda en sí la imagen del mundo, así como la obra de los pasajes guarda en sí la imagen de la historia: París, capital del siglo XIX, como fenómeno originario (*urphänomen*) de la historia. Benjamin habría intentado comprender la historia a través de las imágenes de la superestructura cultural del siglo XIX hasta el valor fetichista de la mercancía; habla entonces de la fantasmagoría, a través de la que intenta comprender cómo la “mercancía se hace espejismo, ilusión, porque la forma del valor comercial no permite que surja a la superficie el valor concreto, real, el valor de uso del objeto.”<sup>411</sup> Aún más, la fantasmagoría explicaría como el proceso de producción, que somete y subyuga al sujeto que lo mantiene vivo, aparece como una fuerza de la naturaleza.

Sobre las imágenes dialécticas Roger Bartra también considera que tienen una importancia central en el pensamiento de Walter Benjamin para el conocimiento del pasado histórico, imágenes que como las *vanitas* pintada por los pintores flamencos, o los textos de Antonio Pereda y Juan de Valdés Leal durante el siglo de Oro español, “simbolizaban la fugacidad de la existencia, la esterilidad del poder y de las glorias mundanas, el paso del tiempo que todo lo convierte en ruinas y polvo, la fragilidad de la vida, el carácter efímero del conocimiento y los engaños de los placeres.”<sup>412</sup> Las imágenes fugaces de Benjamin rescatan la historia de los vencidos contra el olvido de la continuidad histórica de los vencedores y “como en las *vanitas* la visión melancólica disuelve el poder conformista de los vencedores en el ácido de la vanidad inútil, y exalta la esperanza en la redención de los oprimidos.”<sup>413</sup> Mediante estas imágenes, Benjamin recomienda alejarse de ese mundo que describen las *vanitas*, para evadir el peligro de caer presa de la seducción, ante la que han caído los políticos, de la fe ciega en el progreso que los llevó a claudicar frente el fascismo.

Sobre las alegorías o imágenes dialécticas de *Sobre el concepto de historia*, Bolívar Echeverría escribe que la tesis I inicia con una paradoja que mueve a la ironía, pues Benjamin sugiere que el secreto o capacidad explicativa del materialismo histórico reside en la teología, ella es la que le otorga su fuerza secreta y la que puede revitalizarlo. Propuesta provocadora, sobre todo en el contexto de un marxismo ateo y hostil a lo teológico. Más allá

---

410Pappe, *La mesa de trabajo*, Op. Cit. 136.

411Ibid., 138.

412Bartra, *El duelo de los Ángeles*. Op. Cit. 156.

413Ibid. 157.

de la provocación, a Echeverría esto le sugiere que se trata de una invitación para reflexionar sobre un momento necesario del discurso político e histórico, es decir, es una invitación “a tematizar un momento de su propia reflexión que es, a un tiempo, necesario y reprimido, ineludible pero expulsado del campo de “lo decible”: el momento de la definición del sentido de la vida pública o “en *polis*” y de los alcances que se juegan en ella.”<sup>414</sup> Se trata de una invitación a restituir la importancia del nivel de la vida pública en el que se materializa “el momento fundante de su sociabilidad”, el momento en el que se establece “el trato y el contrato de lo humano con “lo otro” que determina el trato y el contrato de los seres humanos entre sí.”<sup>415</sup> Entonces, sólo el reconocimiento de la dimensión teológica en el materialismo histórico y el cultivo de tal dimensión puede hacer de él una teoría de la revolución, una propuesta que puede resultar absurda e irrealista, pero que es comprensible si se tiene en cuenta que la concepción revolucionaria de Benjamin fue más afín a Fourier que a cualquiera de los socialistas positivistas y que tal propuesta no era propiamente un programa público, sino una propuesta hecha en el mejor de los casos a sus amigos y únicos interlocutores (Scholem, Lacs, Brecht o Adorno); se trata entonces de realizar un examen crítico sobre la religiosidad elemental de lo político que también se encuentra en el materialismo histórico, cuya imagen correspondería con la tesis IX, llamada el ángel de la historia.<sup>416</sup>

Esta imagen de la historia, agrega Echeverría, en la que se debate el ángel, aludiendo a la descripción de la tesis IX, le sirve a Benjamin para proponer una reconstrucción del concepto de historia propio de un discurso materialista, cuyo modo de concebir la temporalidad de la vida social debe estar en radical oposición al tiempo histórico prevaleciente en el discurso moderno: “es una experiencia que habla desde la experiencia de la historia como una experiencia del “otro lado” de la humanidad, el lado oprimido y explotado.”<sup>417</sup> Para Benjamin es necesario que el materialismo histórico conforme una idea de la historia desde la experiencia de los explotados. Cuando la marcha normal de las cosas se interrumpe, el Estado toma medidas especiales que implican la suspensión temporal del estado de derecho, entonces, la legalidad se rompe, tal marcha se altera negativamente y el bienestar de la modernidad deja de ser tal. “Es a esta idea de estado de excepción y a esta noción de que se trata de una falla dentro de la bondad estructural de lo establecido a las

---

414Echeverría, *Valor de uso y utopía*. Op. Cit. 142.

415Ibid.

416Ibid. 143.

417Ibid. 145.

que corresponde la visión progresista de la historia.”<sup>418</sup> Benjamin parece preguntarse, pero “¿qué es “estado de excepción” para quienes viven y han vivido generación tras generación dentro de esa interrupción o falla?” Para los explotados la normalidad es un permanente estado de excepción. Para ellos el progreso es retroceso y el perfeccionamiento del mundo, que aumenta las posibilidades de felicidad, es una burla más. Desde esta perspectiva, aparece como “tarea ineludible” la ruptura del continuo y la “producción del verdadero estado de excepción,” es decir, la revolución.<sup>419</sup>

Para Roger Bartra es probable que la alegoría del autómeta jugador de ajedrez esté inspirada en diversas imágenes poéticas y literarias, pues la visión de Benjamin le parece “tan trágica y amarga” como la de Heinrich Wilhelm von Kleist o Reiner Maria Rilke, en cuyas obras es posible también encontrar marionetas autómetas; aunque para Bartra la tesis I se inspira sobre todo en el ensayo de Edgar Alan Poe *El jugador de ajedrez de Maelzel*; en el que el escritor norteamericano responde racionalmente al enigma del autómeta que, como Benjamin escribe, aparentemente es capaz de responder, sin la intervención humana, al movimiento de cualquier ajedrecista experto con una contrajugada que le aseguraba el triunfo de la partida. Poe muestra la imposibilidad lógica de ello y por lo tanto el engaño que supone; Benjamin en cambio, afirma Bartra, le devuelve cierto aire enigmático en su tesis, y afirma que el materialismo histórico siempre gana la partida gracias a la teología, lo cual significa que “...el racionalismo no puede funcionar sin la metafísica, y los historiadores marxistas heredan una especie de tenue fuerza mesiánica sobre la cual el pasado reclama sus derechos.”<sup>420</sup> De allí que la redención humana parezca depender “de un muñeco mecánico manipulado por un enano metafísico y, acaso, de un ángel que contempla atónito cómo se amontonan ante sus ojos las ruinas que deja a su paso el huracán de la historia.”<sup>421</sup> Pero ¿por qué la ciencia histórica moderna necesitaría de la ayuda de enanos metafísicos y de ángeles melancólicos? Se cuestiona Bartra, porque a Benjamin, responde, le resultó insatisfactorio el mandato del pensamiento moderno de no aventurarse hacia mundos ininteligibles y en su travesía por los abismos, le resultaron insuficientes el racionalismo moderno y el materialismo histórico, por eso recurrió a la teología.<sup>422</sup>

---

418Idem.

419Ibid. 146.

420Roger Bartra, *El duelo de los Ángeles*, Op. Cit. 161.

421Ibid., 153.

422Cfr. ibid., 161.

En un sentido contrapuesto, Pedro Joel Reyes López considera que la imagen de la tesis I “muestra cómo la inteligencia moderna sólo puede vanagloriarse de sus logros ocultando debajo del tablero al enano teológico que mueve inteligentemente las piezas de ajedrez de un autómeta”<sup>423</sup> y con la imagen del ángel de la historia, afirma, Benjamin introduce una nueva manera de considerar la historia, entre la tensión de lo alcanzado y lo malogrado, como parte de un proceso dialéctico; en estas imágenes entonces se cifra la crítica de Benjamin al historicismo, a su noción de tiempo histórico, como un tiempo vacío y continuo, cuya necesidad ya está dada, y antepone la idea de un *Jetztzeit*, un tiempo ahora, que es un llamado a la creación y la acción revolucionaria.

Por otra parte, Roger Bartra considera que la tesis IX se refiere al ángel de la melancolía, como sugiere Gershom Scholem; y si nos remitimos a la historia de la melancolía, a diferencia del psicoanálisis, nos muestra que el duelo puede fortalecer el proceso creador o visionario del sujeto melancólico, por eso el ángel de la historia muestra una actitud melancólica, pues “ha perdido a sus muertos queridos y el pasado yace en ruinas”.<sup>424</sup> Al perder el objeto amado, el ángel construye la historia desde una visión melancólica, como Durero y otros tantos, mediante recursos teológicos y alegóricos, en este sentido afirma: “la pérdida del objeto deseado genera una fuerza melancólica capaz de tejer una textura emocional y conceptual que se ha mantenido durante siglos como un soporte fundamental de la cultura moderna.”<sup>425</sup>

Para Bolívar Echeverría si confrontamos el *Angelus Novus* de Paul Klee con la descripción de la tesis IX, es posible observar que no hay alguna similitud, “la escena dramática, vertiginosamente dinámica, de la que Benjamin da noticia, no se parece en nada al dibujo bidimensional, a la vez encantador y enigmático, del ángel tranquilamente suspendido en el aire que presenta el cuadro de Klee.” Echeverría considera que, Benjamin no sólo cambió el nombre del ángel de Klee, sino que creó otro, más parecido a los grabados del siglo XVIII, que es probable que conociera por sus estudios sobre el barroco, como el ángel de la historia de la iconología H.F. Gravelot y Ch. N. Cochin de 1791. Echeverría compara ambas imágenes y encuentra múltiples similitudes estructurales, aunque también grandes diferencias de contenido; “allí en donde la imagen neoclásica introduce una

---

423Ibid. 120.

424Roger Bartra, Op. Cit. 155.

425Ibid. 156.

separación clara entre el acontecimiento y quien es su testigo”, Benjamin en cambio “introduce la confusión barroca entre ambos”, pero sobre todo el ángel de la historia de Benjamin, no es sólo testigo de la historia, sino que intenta intervenir en ella, aunque su esfuerzo parece en vano.<sup>426</sup>

Bolívar Echeverría apunta además que, la imagen del ángel introduce claramente uno de los aspectos más controvertidos de las tesis de Benjamin: la dimensión teológica de su discurso; lo cual nos lleva a preguntarnos cuál era su intención al introducir lo teológico en medio de un discurso rabiosamente jacobino, como lo era el del “materialismo histórico” de aquella época. Para Echeverría, la propuesta de Benjamin no consiste en que el materialismo histórico abandone el carácter científico de su discurso, quizá “una imposición ineludible de los tiempos”, pues “la discursividad científica parece ser una condición ineludible de la validez del discurso racional dentro de una época cuya misión consiste todavía en el desarrollo técnico científico de los medios de producción.” Quizá lo que pretende es más bien que la teoría revolucionaria no se convierta en un discurso meramente cientifista y que reconozca que un momento profundo de él está asociado a lo teológico.<sup>427</sup> Paradójicamente, continúa Echeverría, la imagen del ángel de la historia presenta al progreso como una fuerza divina, que viene desde el paraíso de manera indetenible, a la que parece imposible ofrecer resistencia; pero el ángel de la historia no mira hacia el futuro, hacia un supuesto “futuro luminoso,” sino que mira hacia el pasado, a lo vivido, “sus amores y sufrimientos”, al mundo en el que estuvo y que fue el escenario de su drama; al pasado en el que ve los estragos causados por la “fuerza del mal” y que “ante sus ojos espantados se despliega y expande una sola catástrofe.”<sup>428</sup> El ángel de la historia entonces se resiste al huracán del progreso, es decir, a “la continuidad histórica” a “la persistencia de ese soplo” que viene desde el paraíso.<sup>429</sup> Pero además, la intención del ángel es *transgresora*, no sólo se resiste al huracán del progreso, sino que además quiere detenerse para recomponer los daños causados por el huracán: “la historia tiene su mirada puesta en el pasado, en aquello que, no por quedar atrás en el tiempo, merece ser sólo ruina, en aquello cuya redención es indispensable para la vida.”<sup>430</sup>

---

426Bolívar Echeverría, “El ángel de la historia y el materialismos histórico”, en *Vuelta de siglo*. Op. Cit. 24.

427Ibid. p. 31.

428Bolívar Echeverría, “Mesianismo y utopía”, Op. Cit. 143-144.

429Bolívar Echeverría, “El ángel de la historia y el materialismo histórico”, en *La mirada del ángel*, Op. Cit. 31.

430Bolívar Echeverría, “Mesianismo y utopía”, Op. Cit. 144.

Para Crescenciano Grave la imagen del ángel no es la historia en sí, sino la ilustración de su verdad; verdad en la que palpita la “ironía refulgente” de que en el devenir histórico no es el hombre el actor de la historia sino su escenario y que la voluntad de progreso en la modernidad es una catástrofe única que impone el dominio de unos seres humanos sobre otros; por eso hay que “subvertir” la concepción positivista de la historia que glorifica a los vencedores, quebrando la concepción causal de los datos históricos; “descartando la objetividad perversamente ingenua, se trata de imaginar el pasado de tal modo que éste se reconozca en su imagen y el presente en sus esperanzas.”<sup>431</sup> La imagen del ángel entonces ilumina la historia en la que “se tensa la constatación de la catástrofe y la decisión por la resistencia redentora.”<sup>432</sup>

Stefan Gandler considera que el ángel de la historia para Benjamin es más que una mera referencia al bello cuadro de Paul Klee, titulado *Angelus novus*, y se refiere más bien, como lo anuncia desde la primera tesis, a la importancia de la teología para el materialismo histórico, aunque lo que Benjamin propone, afirma Gandler, no es abandonar el materialismo histórico para cultivar la teología, tampoco se trata de “mezclar el materialismo histórico con la teología como si fueran dos componentes de la misma categoría.”<sup>433</sup> Se trata más bien, de poner la teología al servicio del materialismo histórico, para que sea capaz de ganar a cualquier retador, como lo sugiere la tesis I, en la que el autómatas esconde bajo la mesa al enano jorobado, a la teología, y gana siempre la partida.

Pero, ¿por qué el ángel mira hacia atrás?, se pregunta Stefan Gandler y considera que hay tres razones para ello: una epistemológica, otra ontológica y una política. Respecto a la primera, el ángel de la historia dirige su mirada hacia atrás porque el conocimiento se construye sobre algo materialmente existente y lo que está materialmente en nuestra vida cotidiana es el pasado; conocer el pasado no significa conformar únicamente un conocimiento acerca de él, sino que abre la necesidad de un cambio social en el presente; conocimiento fugaz del pasado cuya fuerza además rompe no únicamente con el positivismo imperante de la concepción historicista de la historia, sino también del marxismo vulgar y su materialismo histórico; esta manera de conocer la historia además propone superar la idea de un progreso inevitable e ininterrumpido.<sup>434</sup> Segunda: el ángel además mira hacia el

---

431 Crescenciano Grave, "La idea de la historia", en Bolívar Echeverría, *La mirada del ángel*, Op. Cit. 187-188.

432 Ibid. 192.

433 Stefan Gandler, “¿Por qué el ángel de la historia mira hacia atrás?”, Op. Cit. 50.

434 Ibid. 57-58.

pasado porque el futuro ontológica y materialmente no existe. “La idea de futuro es el resultado de la negación del presente que se vive plenamente, es el presente interrumpido”.<sup>435</sup> La fijación en el futuro trae consigo el olvido del pasado y rompe el vínculo con sus generaciones, de allí la crítica al concepto de un tiempo homogéneo y vacío. Para Gandler, el movimiento que hace el ángel de la historia es un movimiento enajenado, pues no lo puede controlar, situación análoga a la de la sociedad capitalista: “avanzamos indeteniblemente, no sólo por el progreso tecnológico, sino también por la necesidad aparentemente eterna de luchar por la supervivencia”.<sup>436</sup> Tercera: el ángel de la historia mira hacia atrás para conformar una auténtica acción revolucionaria, es decir, una interrupción del tiempo homogéneo y vacío, algo fuera de la normalidad totalitaria, aunque no fuera de la historia: “entonces, la relación que tienen las revoluciones con la historia es necesariamente una relación con el pasado.”<sup>437</sup> Por eso, Benjamin cuestiona la idea de que las revoluciones son las locomotoras de la historia mundial, “idea que califica de ingenuo optimismo”, y considera que la revolución es más bien el momento en el que el género humano que viaja en el tren acciona el freno de emergencia. De allí la necesidad de que la historia de las revoluciones debe ser cepillada también a contrapelo, pues su “falsa concepción heroicizante... nos aleja hoy tanto de su posibilidad, necesidad y realidad”.<sup>438</sup>

### **6.3 Crítica al marxismo vulgar**

Las diversas interpretaciones de las imágenes de las tesis I y IX, nos permiten discernir algunas de las principales reflexiones críticas de Walter Benjamin sobre el marxismo de su tiempo, sobre el materialismo histórico y la paradójica posibilidad de renovarlo aproximándolo al discurso teológico. Sobre el primer punto, es posible observar que se ve a Benjamin, por una parte, como un crítico del “marxismo vulgar”, de la socialdemocracia y del marxismo soviético, cuya concepción histórico materialista le resulta cuestionable; por la otra, se ve a Benjamin como pensador que contribuye a la conformación de un marxismo crítico y a la renovación de la perspectiva materialista de la historia.

Para Bolívar Echeverría uno de los planteamientos centrales de las tesis de Benjamin es su crítica al “socialismo real”, a su práctica política y particularmente a su concepción de la

---

435Ibid. 65.

436Ibid. 70.

437Ibid. 75.

438Ibid. 79.

política, que no se distingue sustancialmente de la idea de la política en la modernidad; en este sentido, las tesis establecen la necesidad de ir en contra de la idea que asume la cultura política moderna, una política que ha fracasado persistentemente, pues no sólo ha claudicado frente al fascismo, sino que ha mantenido un nexo profundo con la dictadura oligárquica y su voluntad totalitaria; pero sobre todo, porque la idea de la política moderna se sustenta en tres supuestos que se tienen por incuestionables: “que la historia es una historia de progreso, que las masas son el sujeto de la democracia y que el escenario de la gestión política se concentra en el aparato del estado.”<sup>439</sup> Contra estas tres convicciones de la cultura política establecida se dirige la crítica de Benjamin, una cultura política que para Echeverría se encuentra hasta el día de hoy en una crisis insalvable y de la cual el “socialismo real” no fue sino la muestra más postrera y disminuida.

Otro aspecto que le parece central a Echeverría de las tesis es la crítica a la política socialista y su “adhesión al progresismo”, es decir, el socialismo ha adoptado con toda naturalidad la suposición de que los trabajadores deben asumir el camino del progreso moderno, que su vida sólo tiene sentido en la medida en que se encauza en la corriente del progreso, que el escenario del progreso es ineludible en la historia y que los intereses y exigencias de los trabajadores coinciden con él. Sin embargo, advierte Echeverría, un verdadero socialismo es impensable sin una economía completamente diferente a la economía puramente mercantil, sin una “economía que sea capaz de privilegiar el valor de uso por sobre el valor de cambio y ajena por lo tanto a las exigencias del progreso como crecimiento del capital.”<sup>440</sup> El socialismo real, en cambio, en vez de construir una economía de bases diferentes, a la que calificó de “utópica”, se conformó con la economía capitalista, pues sus líderes políticos se sintieron deslumbrados por las promesas que trajo consigo el desarrollo técnico-científico y pensaron ingenuamente que “la economía capitalista lleva por sí misma, sin ningún cambio esencial..., a la sociedad socialista.”<sup>441</sup>

En este sentido, la crítica de Benjamin a la práctica política del socialismo y de su concepción de la política en general, lo lleva a conformar una crítica de la idea de la política en la modernidad y del concepto de progreso; Echeverría distingue tres aspectos de la crítica de Benjamin al progresismo: en primer lugar, porque lleva a cabo una “homogenización

---

439Echeverría, *Valor de uso y utopía*, Op. Cit. 134.

440Ibid., 135.

441Ibid.

arbitraria al igualar el progreso de la capacidad técnica del hombre con el progreso de la humanidad” y porque el incremento del poder técnico del hombre también ha significado una disminución de su poder específico como ser humano; en segundo lugar, porque la idea de una perfectibilidad infinita del ser humano que hay en la concepción de progreso, reprime y disciplina las múltiples dimensiones abiertas por la libertad humana, “presentándola como una realidad secuencial, en la que las principales de ellas no son ni deben ser actuales sino que esperan el turno histórico que les tienes reservado la marcha del progreso,” por tanto, es “una traducción falsa, esquematizadora y empobrecedora de esa apertura ontológica que caracteriza a la condición humana;” finalmente, el concepto de progreso es criticable porque convierte a la idea de progreso en algo sobre humano, en un destino ineluctable, transhistórico, como el desplazamiento de las estrellas, un concepto que al adjudicar “la calidad de hecho natural a una creación histórica”, la cristaliza y cosifica.<sup>442</sup>

En este sentido, Stefan Gandler señala que Walter Benjamin contribuyó a la conformación de un marxismo crítico, como lo fue el Marxismo Occidental o la Escuela de Frankfurt, pues en contraposición al marxismo dogmático, que considera que la lucha revolucionaria se debe explicar a partir de las relaciones económicas y que el sujeto revolucionario *per se* es el proletariado, para Benjamin no era suficiente con que las condiciones objetivas estén dadas para la revolución, si la conciencia de los trabajadores aún esta reificada; en este sentido, Benjamin compartía la tesis de Lukács de que la ideología dominante está en la cabeza de los oprimidos y de los trabajadores, pero no únicamente por la manipulación ideológica, sino inscrita también en la realidad material existente; compartía también su crítica a la izquierda reformista, como la socialdemocracia, particularmente la alemana, y su concepción determinista de la historia.<sup>443</sup>

Aunando esta crítica a la del marxismo vulgar, se cuestiona también la idea de tiempo en el que tiene lugar el progreso histórico, en este sentido Bolívar Echeverría considera que, es la crítica al socialismo real la que llevó a Benjamin a conformar toda una crítica de “la manera en que el hombre moderno vive, percibe y concibe su historicidad, su temporalidad concreta”,<sup>444</sup> una crítica a la concepción temporal-progresista de la modernidad, que como opción civilizatoria ha entrado en crisis profunda e irreversible. Según tal concepción la

---

442Ibid. 137.

443Stefan Gandler, “¿Por qué el ángel de la historia mira hacia atrás?”, Op. Cit. 60-61.

444Echeverría, *Valor de uso y utopía*, Op. Cit. 137.

historia de la humanidad se desenvuelve en el escenario de una temporalidad homogénea y vacía, que es esencialmente exterior a la vida humana, que aparece como una serie de alteraciones que siguen una trayectoria rectilínea y ascendente, lo cual constituye una apreciación instrumentalista y espacialista del tiempo histórico, “un lugar indiferente o ajeno a lo que acontece en él, cuya constitución no tiene nada que ver con lo que el ser humano hace en su historia...”<sup>445</sup> En el concepto moderno de tiempo, el presente no es más que puro tránsito, siempre sacrificado en provecho del mañana, y en el que el futuro destruye el ahora de la experiencia vital y no permite que el ser humano “se hunda y se encuentre a sí mismo como sujeto de la relación práctica, a la vez productiva y gozosa, de su capacidad transformadora con el valor de uso de los objetos.”<sup>446</sup> Benjamin opuso a este concepto una concepción crítica, que implica pensar el presente como un “ahora” pleno, como un momento en que la libertad, es decir, nuestra capacidad de elección y decisión, puede disfrutarse a sí misma: “pensar al presente como dueño de sí mismo, como autónomo respecto del futuro y del pasado, es la exigencia básica e indispensable del concepto de revolución como ruptura del *continuum*.”<sup>447</sup>

Pedro Joel Reyes agrega que, a la crítica a la noción del tiempo histórico del historicismo, cuya necesidad está ya dada, Benjamin opone la idea de un tiempo ahora, un *Jetztzeit*, es decir, un llamado a la creación y la acción revolucionaria.<sup>448</sup> Stefan Gandler abunda en que la visión que considera el tiempo como algo lineal, ininterrumpido y con una dirección definida, es para Benjamin una concepción ideológica, que no se basa en ningún sustento material, paradójicamente se propuso superar esta visión con la ayuda de la teología, para configurar una crítica a la concepción homogénea del tiempo, que se impone sobre otras temporalidades, que niega el aspecto cualitativo del tiempo y valora primordialmente su aspecto cuantitativo, a la vez que absolutiza esta idea frente a las de otras tradiciones.<sup>449</sup> Para Carlos Aguirre Rojas la crítica de Benjamin pone en cuestión la noción moderna de temporalidad, es decir, de un tiempo homogéneo y vacío, y concibe otra noción de la temporalidad que hiciera saltar el *continuum* de la historia; se trata de una concepción del tiempo, como un tiempo actual, una constelación cargada de tensiones que

---

445Ibid. 138.

446Ibid. 149.

447Ibid. 150.

448Cfr. Pedro Joel Reyes, “Experiencia, tiempo e historia”, Op. Cit.

449Cfr. Stefan Gandler, “¿Por qué el ángel de la historia mira hacia atrás?”, Op. Cit.

se cristaliza en una mónada, la que concibió como un *Jetztzeit*, es decir, un tiempo “denso, cruzado por múltiples fuerzas en conflicto, y cargado de diferentes sentidos.”<sup>450</sup> Perspectiva desde la cual el pasado aparece como algo vivo y abierto, algo que se está revelando en ocasiones muchos siglos después de su acontecer.

Antonio García de León agrega que la idea de la detención del tiempo es una contribución central de Benjamin a la teoría de la historia, en la que condensa simultáneamente un “presente-pasado-futuro”, que “rompe la homogeneidad e implacabilidad de lo que los físicos llaman *la flecha del tiempo*”, realiza una crítica del historicismo y la sociología de las causas y efectos; idea que posee además una gran actualidad no sólo para la teoría de la historia, sino también para la naturaleza misma del tiempo físico, como la conciben Étienne Klein o Theodor Kaluza. Klein considera que el tiempo no es algo lineal, sino como una cuerda trenzada, quebrada, en la que se entremezclan ritmos diferentes, discontinuidades y en la que coexisten el presente el pasado y el futuro; como cuando se escucha una melodía y para formar un conjunto armonioso, retenemos lo nota precedente con la presente y la proyección de la nota futura, sin esta unidad en la conciencia no habría melodía. Por otra parte, en su teoría de las cuerdas Kaluza postula un espacio-tiempo de más de cuatro dimensiones, en la que sólo una de la dimensiones temporales no estaría enrollada sobre sí misma, la que corresponde a nuestro tiempo físico habitual; se trata de tiempos simultáneos, dimensiones temporales que estarían enrolladas, formando bucles, “obligando a las partículas a remontar periódicamente en su propio pasado, en una suerte de eterno retorno”, lo cual transgrede nuestra idea de causalidad. Para García de León, la idea benjaminiana de la temporalidad es una especie de prefiguración poética de estos tiempos, en la que Benjamin desconstruye y reconstruye “una nueva posibilidad de percepción del tiempo”, idea que trasciende el “trágico” momento histórico que le tocó vivir y que se expresa en una concepción “político-teológico-materialista”; pero sobre todo, en “una refrescante apreciación de la historia como temporalidad compleja, densa e infinita.”<sup>451</sup>

María Teresa de la Garza considera que Benjamin sustituye la noción lineal del tiempo que vacía el presente, por la idea de un presente en el que irrumpe un pasado inédito y su

---

450Carlos Aguirre Rojas, “La historia vista a contrapelo.” Op. Cit. 138.

451Antonio Garcia de León, *El instante detenido*, en *La mirada del ángel*, Op. Cit. 115-116.

capacidad revolucionaria, por eso es el pasado el que otorga la esperanza a los sin esperanza.<sup>452</sup>

La crítica de Benjamin al socialismo real se extiende, afirma Echeverría, a su adopción acrítica de la actitud moderna hacia la tradición y recurre a la tradición judía para afirmar que lo está en juego en nuestra lectura de la historia es el cumplimiento de una meta de redención, y en cierto sentido, “una venganza por el sufrimiento de todas las generaciones pasadas que debieron vivir en la servidumbre y el oprobio.”<sup>453</sup> De allí que un “verdadero” socialismo sólo sea posible en referencia insoslayable a la tradición, pues es de ella de donde toma su fuerza revolucionaria, por tanto, una política socialista debe vencer la aversión moderna a la tradición y enfatizar la necesidad de redimir el pasado.<sup>454</sup>

Stefan Gandler señala que esta reivindicación de Benjamin de la tradición no debe ser entendida como una apología del tradicionalismo, sino que se trata más bien de arrancar la tradición de manos del conformismo, la tradición no únicamente de los oprimidos sino en su totalidad, pues la izquierda ha cometido “el error de identificar *tradición* con *tradicionalismo*” y se ha identificado con la idea de progreso en la historia, cuya lógica es que todo lo pasado tiene que ser superado.<sup>455</sup> En efecto, la izquierda reformista y estalinista ha considerado que la tradición está siempre del lado de los conservadores y, por tanto, no ven en ella algo subversivo o rebelde; pues justamente ella sería la que “frena el progreso tecnológico, organizativo y económico”, y por tanto, no puede estar en “favor de un proyecto revolucionario.”<sup>456</sup> No se trata por supuesto de tomar la tradición de manera folklorista, sino se trata más bien de aprender de las generaciones pasadas, de sus experiencias y tradiciones; a esto Benjamin llamó un salto de tigre al pasado.

Otro aspecto importante del cuestionamiento de Benjamin al socialismo real, agrega Bolívar Echeverría, es su crítica a la idea de revolución que hace girar la revolución en torno a la conquista del poder político y la reorientación de la infraestructura económica de la sociedad, por eso la idea de Benjamin resulta sorprendente, pues para él la revolución es más bien “un acto de ruptura del continuo de la historia.” Entonces, lo que realmente hacen

---

452Cfr. María Teresa de la Garza Camino “Tiempo y memoria en Walter Benjamin” en Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin, UNAM/Universidad Iberoamericana/Goethe-Institut, 2007.

453Echeverría, *Valor de uso y utopía*, Op. Cit. 139.

454Ibid.

455Stefan Gandler, Op. Cit. 81-82.

456Idem. Es por eso que, proyectos como el del zapatismo son para Gandler de gran importancia para la renovación de la izquierda, pues intentan unir los ideales emancipatorios de una sociedad más justa e igualitaria a la defensa de su tradición ancestral.

los revolucionarios en el momento de su acción, no es acelerar la marcha del progreso sino interrumpirla, es decir, la revolución no es el efecto de una serie de determinaciones dadas, que provienen del ciego cumplimiento de las leyes históricas, sino el estallido de la libertad humana que trasciende tales determinaciones. Así, un verdadero concepto de revolución implica una dialéctica sumamente peculiar, una acción que al apoderarse del presente, “da un salto dialéctico hacia el pasado con, mediante el cual es capaz de recobrar la tradición entera.”<sup>457</sup> Por tanto, la revolución sería una afirmación del presente que se realiza mediante la recuperación del pasado; una dialéctica entre revolución y tradición que escasamente aparece en la historia del socialismo: “la revolución sería la liberación del presente, de un “tiempo actual”, (*Jetztzeit*) que, aunque dirigido hacia el futuro, no está sacrificado a él.”<sup>458</sup>

#### 6.4 Materialismo histórico

Junto a la crítica del socialismo real, otro tema central de las tesis de Benjamin es sus reflexiones sobre el materialismo histórico, aunque no se trata en modo alguno de una afirmación ortodoxa, dogmática o doctrinaria del mismo, como veremos en este apartado, sino la necesidad de renovarlo críticamente a partir de una paradójica aproximación al discurso teológico.

Para Jorge Juanes, en sus tesis sobre la historia, Benjamin trata de “afinar los instrumentos de lucha contra el capital, mediante el replanteamiento del materialismo histórico desde una perspectiva teológica.”<sup>459</sup> En este sentido, considera que la primera tesis sugiere la corrección del materialismo histórico desde la teología judía, lo cual significaría una ruptura con el tiempo lineal e ideal de los ilustrados y la redención del pasado. Se trata también de un cuestionamiento del “optimismo superficial de los vencedores”, cuyo discurso progresista coincide con el logocentrismo occidental, que incluso se halla en el materialismo histórico. Juanes considera que Benjamin defiende otro materialismo que es el de la tragedia. “Con los trágicos celebra la afirmación del cuerpo, su deseo, su goce, su fragilidad, su singularidad; defiende también la redención de la muerte y la experiencia.”<sup>460</sup> Benjamin acude a la teología judía entonces para poner en entredicho los pilares de la metafísica de la Razón, que también el materialismo histórico arrastra. Por ello, Benjamin cuestiona al

---

457Echeverría, *Valor de uso y utopía*, Op. Cit. 140.

458Ibid., 141.

459Juanes, *Walter Benjamin. Física del graffiti*, 1994. 94.

460Ibid.

materialismo de la Segunda internacional, aunque recupera a Marx, al espartaquismo, también a Blanqui y al anarquismo, sus ideas y valores que cuestionan “la voluntad de dominio.”<sup>461</sup> Aunque Juanes también crítica de Benjamin una fidelidad excesiva a Marx, que tenía una enorme influencia de la ilustración, como los marxismos posteriores, de donde conforman su idea de comunismo; también le cuestiona que aunque critica a la Segunda Internacional, guarda silencio frente al estalinismo. Aunque reivindicada a un Benjamin que, en contraposición a Adorno, se negó a disolver al individuo y el acontecimiento en la historia; que, como Nietzsche, “asume y celebra la defensa de la vida como criterio último de la subversión.”<sup>462</sup> Y en la tesis IX, Benjamin describe en la pintura del *Angelus Novus* de Paul Klee, la mirada del ángel de la historia, que es la mirada de la redención.

Para Bolívar Echeverría en la primera tesis de *Sobre el concepto de historia*, Benjamin sugiere que la fuerza explicativa del materialismo histórico reside en la teología, lo cual resulta escandaloso en el ámbito de un marxismo anti-teológico y ateo; aunque más allá de la provocadora afirmación, se trata de una invitación a reflexionar sobre un momento esencial del discurso en el que se pone en juego el sentido de la vida de la *polis*, es decir, la restitución del nivel de la vida pública en el que se cristaliza el momento fundante de su sociabilidad: “el trato y el contrato de lo humano con “lo otro” que determina el trato y el contrato de los seres humanos entre sí.”<sup>463</sup> Así, para que el materialismo histórico pueda ser una teoría de la revolución, debe reconocer y cultivar esa dimensión teológica del discurso; una propuesta que podría parecer absurda e irrealista, pero que es comprensible si además se tiene en cuenta que la radicalidad de Benjamin es más afín a Fourier que a los socialistas positivistas.

Para Stefan Gandler en el tiempo de Benjamin el materialismo histórico “se había acercado bastante a doctrinas burguesas”, pues la mayoría de los marxistas de aquella época tomaron ingenuamente el concepto de tiempo que se conforma en la modernidad, que si bien Marx no criticó en su obra, en su teoría del valor ya estaba en germen dicha crítica.<sup>464</sup> Benjamin propone superar estas limitaciones del materialismo histórico a partir de su paradójica aproximación a la teología, que nos muestra que la realidad no es una totalidad cerrada. En este sentido, así como Marx superó la herencia del materialismo mecanicista e

---

461Ibid., 96.

462Ibid., 98.

463Echeverría, *Valor de uso y utopía*, Op. Cit. 142.

464Stefan Gandler, Op. Cit. 45.

idealista, Benjamin quiere renovar radicalmente el materialismo de Marx, recurriendo a la teología, ante la fuerza que habían adquirido las tendencias positivistas, socialdemócratas y estalinistas, para Gandler se trata, de una tentativa que intenta superar “los restos mitológicos y teológicos del pensamiento ilustrado (en su forma de positivismo), por la vía de poner a su servicio por última vez, pero ahora conscientemente, a la teología.”<sup>465</sup>

En otro de sus ensayos, Bolívar Echeverría escribe que Benjamin establece en sus tesis una diferencia radical entre el materialismo histórico de la Segunda Internacional, o de la socialdemocracia, y “el materialismo histórico profundo”; diferencia que se expresa en la distintas formas de percibir el tiempo histórico, es decir, “en la resistencia o la claudicación ante las fuerzas que constriñen a los individuos modernos a experimentar el flujo temporal como el vehículo del progreso.” Así, mientras que para el materialismo histórico de la socialdemocracia, el trabajador aparece como aquiescente y sometido al *continuum* del progreso de las fuerzas productivas, en cambio “el materialismo histórico profundo” está comprometido con la ruptura de ese *continuum*, por eso el ángel de la historia se resiste al huracán del progreso. El materialismo histórico profundo además debe ser capaz de percibir “la plenitud mesiánica del tiempo histórico” en el instante de peligro, donde el acontecer está por decidirse en el sentido de la claudicación o en la resistencia o rebeldía ante el triunfo de los dominadores.”<sup>466</sup>

Echeverría va más allá y considera que por teología Benjamin no entiende un tratado sobre Dios, sino un cultivo determinado del discurso, que busca explicar racionalmente los acontecimientos del mundo; sin embargo, no lo hace vaciando y empobreciendo a lo otro (a lo que antropocéntricamente se ha denominado naturaleza en la modernidad), considerándolo como mero objeto (naturaleza), reduciéndolo “a mero cúmulo de recursos naturales siempre renovables que están ahí de a “gratis”, a disposición del hombre, el sujeto por excelencia,” sino un discurso que sea capaz de reconocer a lo otro como sujeto, que en oposición al “misticismo materialista” que idealiza el trabajo humano, reivindica la labor de lo humano como aquello que es capaz despertar las creaciones que dormitan en el seno de lo otro; como el trabajo del escultor, que sólo saca de la roca lo que ya habita en ella; un discurso entonces que incluye en él un uso no eclesial o religioso de lo milagroso o lo divino, según el

---

465Ibid. 61.

466Bolívar Echeverría, “El ángel de la historia y el materialismo histórico”, Op. Cit. 31-32.

cual, “el sentido de la obra humana se funda en la concordancia e identificación entre la expresividad espontánea de lo otro y la expresividad propiamente humana.”<sup>467</sup>

### 6.5 Mesianismo y utopía

La provocadora propuesta de Benjamin de renovar el carácter crítico y revolucionario del materialismo histórico, con una paradójica aproximación al discurso teológico, ha llevado a explorar a sus intérpretes el no menos inquietante tema del mesianismo en el pensamiento de Benjamin, al que también asocian cierto utopismo.

En este sentido, Bolívar Echeverría escribe que uno de los aspectos centrales de las tesis *Sobre el concepto de historia* sería la provocadora propuesta de conjuntar dos tendencias aparentemente contrapuestas, sin embargo, inherentes la una a la otra: el carácter mesiánico de la cultura judía, por una parte, y el carácter utópico de la cultura europea, por la otra. Una propuesta que surge del diálogo interrumpido, constantemente conflictivo y lleno de malentendidos, aunque siempre fraternal, que Benjamin mantuvo con sus amigos Gerschom Scholem, Bertolt Brecht y Asja Lacis. Para Echeverría, lo que Benjamin pretende es: “introducir una radical corrección mesiánica al utopismo propio del socialismo revolucionario”; corrección necesaria pues habría que prepararse para una posible época de la “actualidad de la revolución” y para ello, el discurso socialista debía dar un vuelco y asumir que en lo profundo, lo principal de él es su momento teológico, es decir, la posibilidad de transformar el utopismo occidental mediante el mesianismo judeocristiano.<sup>468</sup>

Desde esta perspectiva, Echeverría ofrece toda una caracterización del utopismo y el mesianismo, dos actitudes que ven la totalidad de lo real, no como algo culminado, sino como algo incompleto, inacabado, por tanto, susceptible de ser completado y mejorado. El utopismo occidental, por una parte, es una determinada manera de estar en el mundo; “de vivirlo como un mundo imperfecto”, incompleto, “inauténtico”, pero que alberga en sí mismo, coexistente con él, una versión suya, perfecta, acabada o “auténtica”, una versión que debería estar allí, pero que sólo se hace presente cuando el ser humano alcanza un estatus ontológico excepcional: “Este mundo perfecto que está allí como posibilidad del mundo actual, y que es coextensivo a él, constituye el fundamento de una crítica espontánea de lo

---

467Ibid. 30.

468Echeverría, *Valor de uso y utopía*, Op. Cit. 130.

establecido...”<sup>469</sup> Por otra parte, el mesianismo oriental ve en el mundo, en la vida de los individuos y de los pueblos, una lucha constante entre el bien y el mal, una lucha determinante de lo real; en su seno se encuentra la culpa originaria, es decir, la ruptura del equilibrio perfecto del ser, por lo que le está vedado al ser humano el acceso al disfrute del mundo en su plenitud o autenticidad, por eso, el “origen” de la historia es desastroso. Sin embargo, en esta historia desastrosa se vislumbra también el momento de la redención, “del acto de sacrificio mesiánico capaz de integrar al mal humano en el bien universal, revertir ese sentido desastroso de la historia y (re)abrir las puertas del paraíso para el ser humano.”<sup>470</sup> Estas dos concepciones, aunque de forma distinta, perciben que el mundo posee en sí mismo la potencia de ser una realidad distinta, radicalmente mejor que la realidad establecida, se trata de “dos modos completamente distintos de vivir la evanescencia de lo dado, de estar en la realidad, pero cuestionándola, trascendiéndola.”<sup>471</sup> Así, para Echeverría, el punto central en el texto de Benjamin sería el esfuerzo por fundamentar una teoría de la revolución adecuada a la crisis de la modernidad, una teoría que sólo puede cumplir su tarea de reflexión si es capaz de combinar el utopismo con el mesianismo, haciendo que se exijan mutuamente a dar más de sí mismos.

Otro aspecto del mesianismo benjaminiano, agrega Echeverría, es la idea de felicidad que nos remite al anhelo de redención; la felicidad venidera es algo que sólo podemos imaginar en la figura de lo que ha sido, como un perfeccionamiento de lo vivido y conocido, pues no es posible “imaginar ningún futuro luminoso que no sea de alguna manera la repetición de lo vivido, pero en una versión mejorada, incluso perfecta.”<sup>472</sup> De allí la cita secreta entre las generaciones pasadas y presentes de la que escribe Benjamin; en la que el pasado nos lega una débil fuerza mesiánica, nos trasmite una obligación para el presente, lo cual debe saber comprender el materialismo histórico del mesianismo.

Echeverría considera además que el mesianismo benjaminiano posee fuertes rasgos maniqueos, pues para el maniqueísmo en el devenir del ser hay una lucha permanente entre el bien y el mal, entre la luz y las tinieblas, entre el Mesías y el Anticristo, por eso, el despliegue histórico del ser es desde sus comienzos catastrófico, en el que el Anticristo no ha cesado de vencer; por eso, sólo un discurso histórico que sea capaz de reconocer que ni

---

469Ibid. 131.

470Ibid. 131-32.

471Ibid. 132.

472Ibid. 146.

siquiera los muertos estarán a salvo del triunfo del enemigo, tendrá el don de “encender en el pasado la chispa de la esperanza.”<sup>473</sup>

Al respecto Stefan Gandler comenta que lo mesiánico en Benjamin es muy distinto a como se presenta comúnmente en diversas religiones e incluso en cierta interpretación del “materialismo histórico”, que esperan que el acto mesiánico venga de afuera de la historia misma o como si la historia se cumpliera en obediencia a ciertas leyes. En cambio para Benjamin lo mesiánico es una débil fuerza esperanzadora que viene de las generaciones pasadas y se dirige hacia nosotros, una fuerza que puede volverse revolucionaria si somos capaces de romper con la concepción progresista de la temporalidad y percibir el tiempo como un tiempo pleno, un *Jetztzeit*, como Benjamin lo concibió.<sup>474</sup>

En otro de sus ensayos, Echeverría agrega que la fuerza mesiánica consiste en la capacidad de cada ser humano que, aunque débil, no deja de ser efectiva, una capacidad para asumir en el presente la cita secreta que tiene con el pasado, de allí la plenitud del tiempo mesiánico. El tiempo de la alegoría del ángel de la historia es un tiempo pleno, aunque colmado por la catástrofe, a la que el ángel mira horrorizado, pero “lo colma también su propia resistencia mesiánica a la catástrofe.”<sup>475</sup>

Francisco Mancera considera por su parte que la idea mesiánica del tiempo histórico de Walter Benjamin, es una especie de “mesianismo materialista o de materialismo mesiánico”, que constituye una estrategia para que el historiador abandone la actitud contemplativa de la historia y se comprometa con ella. Así, ante el fracaso de la revolución comunista, Benjamin propone reconstruirla en clave mesiánico-utópica. Desde esta perspectiva, Mancera establece un vínculo entre la perspectiva mesiánica de Benjamin y la visión de Ernst Bloch, que reinterpreta la temporalidad y la historicidad humana, intenta sintetizar utopismo moderno, mesianismo judío, hegelianismo y Marx. Según la concepción de Bloch, comenta Mancera, el hombre y el mundo tienen inscrita la leyenda *per spera*, ya que ambos se encuentran inacabados y en tránsito de lograr su plenitud: “Lo que es, aún-no ha sido del todo, por ello toda forma es esencialmente potencia, latencia de lo aún-no, posibilidad, o en términos teológico-negativos, de salvación, es decir, naturaleza e historia se encuentran

---

473Ibid. 148.

474Cfr. Stefan Gandler, Op. Cit.

475Cfr. Bolívar Echeverría, “El ángel de la historia y el materialismo histórico”, en *Vuelta de Siglo*, Op. Cit.

necesitadas de redención.<sup>476</sup> Para el mesianismo el mal es una discontinuidad ontológica, pues tras la mítica caída, el exilio, la catástrofe y el sufrimiento conforman la experiencia básica del hombre: “mal, catástrofe y exilio a los que ni siquiera Dios se sustrae”; de allí que la imagen de la historia de Bloch coincida con la de Benjamin en que tienen como meta la eliminación del mal y el logro de la felicidad.

María Teresa de la Garza agrega que, la flaca fuerza mesiánica de la que escribe Benjamin se refiere a la responsabilidad frente a las víctimas de la historia y la construcción de una historia dedicada a la memoria de los sin-nombre; por ello, asumir la memoria de los olvidados es una decisión política y a la vez ética, y en ello radicaría el carácter mesiánico del discurso de Benjamin.<sup>477</sup>

Desde la perspectiva de la tradición judía, Esther Cohen escribe que Benjamin concibe lo mesiánico como algo que pertenece al orden no únicamente de lo divino, sino de lo profano, es decir, de la historia, pues como el mismo Benjamin escribió en el *Fragmento teológico político*, si bien lo profano no es una categoría del Reino mesiánico, lo es de su quedado acercamiento y lo mesiánico a su vez no pertenece únicamente al orden de lo divino sino también a un orden histórico. Esta idea de Benjamin es posible interpretarla a partir de la Cábala luriánica, para la que la creación es algo inconcluso.<sup>478</sup> Para Isaac Luria (1534-1572), escribe Cohen, la creación tuvo lugar en tres momentos distintos, en el primero, Dios se contrae para crear el mundo, a este momento lo llama: *Tzimzum*; en el segundo, se da la rotura de los vasos, llamado *Shevirat hakeilim*; el tercero, es el momento de la redención, del *Tikun*, cuya realización no es de orden divino, sino humano, es decir, es el hombre el que realiza la labor de la redención; en este sentido, también lo entendió Gerschom Scholem, para quien “el judaísmo en todas sus formas y manifestaciones, ha mantenido siempre un concepto de redención como un acontecimiento que tiene un lugar públicamente, en el escenario de la historia y dentro la comunidad.”<sup>479</sup>

Cohen agrega que esta idea de redención tiene desde sus orígenes una naturaleza catastrófica y destructiva y así es como la interpreta Benjamin, quien considera el elemento

---

476Cfr. Francisco Mancera, “Los estratos del tiempo. Permanencia y disimultaneidad en Walter Benjamin y Ernst Bloch.” En *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, Op. Cit.

477Cfr. María Teresa de la Garza Camino. “Tiempo y memoria en Walter Benjamin.” En *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, Op. Cit.

478Cfr. Esther Cohen, “El mesianismo judío de Walter Benjamin”, en *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, Op. Cit. 142.

479Ibid. 142.

violento como móvil de lo mesiánico y lo revolucionario. Este elemento mesiánico es posible encontrarlo ya desde la tesis I, en la que Benjamin escribe sobre el jorobadito, que representa a la teología, que puede conducir justamente a la salvación o, para ser más precisos, al *tikun*, o sea, a la redención.<sup>480</sup> En la mística luriánica, la redención se pone en el centro consciente de los hombres, “en toda acción consciente de cada uno de los hombres en particular, el mundo cósmico se dirige hacia su propia redención”, de allí la débil fuerza mesiánica de la que habla Benjamin. La redención mesiánica/revolucionaria, por tanto, no es algo que nos viene desde fuera, sino la tarea que nos atribuyen las generaciones pasadas, pues son las víctimas del pasado las que claman su redención, el Mesías en este sentido seríamos nosotros, pues cada generación posee ese “poder mesiánico”; por eso, la comunidad misma sería el Mesías.<sup>481</sup>

## 6.6 La idea la de la historia

Otro aspecto central del pensamiento de Walter Benjamin es su rica y compleja visión de la historia, que se caracteriza por su crítica al historicismo, a los resabios positivos en el materialismo histórico, a la visión progresista de la historia y a la concepción del tiempo que le es inherente; por otra parte, su concepción misma de la historia, cuya visión no es progresista, sino catastrófica, desde la que todo documento de cultura aparece al mismo tiempo como documento de barbarie; y finalmente, una concepción crítica de la historia asociada a la memoria, que se revela como una concepción ético-política, que busca hacer justicia en el presente a las víctimas del pasado.

Sobre el tema de la historia, Silvia Pappel escribe que el mundo que Walter Benjamin nos descifra es doble: el mundo histórico y el mundo actual, pues para Benjamin el historiador al narrar la historia siempre parte de su propia posición en el presente, enfocando los momentos que para él son los más relevantes; con esta idea Benjamin se adelantó algunas décadas a las teorías de la historia que discuten las diferencias entre la historia como acontecimiento y la historia como narración. Benjamin además condensa en una imagen el pasado y el presente, en la que “el presente en realidad no es tiempo, sino diferencia entre dos tiempos que son el pasado y el futuro.”<sup>482</sup> Otra particularidad de su

---

480Ibid. 143.

481Cfr. Ibid. 145.

482Silvia Pappel. "La resonancia de los pasos sobre un piso de doble fondo, en Claudia Kerik ed. *En torno a Walter Benjamin*. Op. Cit. 207.

pensamiento histórico es el esfuerzo por articular el materialismo histórico al método del montaje, proveniente del campo de la literatura, el cine y las artes plásticas, pero que él empleó en los ámbitos de la historia y la filosofía; mediante el montaje Benjamin le da unidad a la diversidad de fragmentos y a partir de “los elementos más pequeños, nítidos y filosos” arma las grandes construcciones históricas, es decir, descubre en el análisis del pequeño momento singular, el acontecimiento completo; así, ofrece al lector no una perspectiva única, sino diversa para pensar críticamente la historia; además lee lo que está entre las partes, las conexiones, nudos, amarres, junturas y coyunturas, y desde allí ofrece al lector no una perspectiva única, sino diversa y crítica, como cuando vio, a la vez, a París como un sueño y una pesadilla. Desde esta perspectiva, la verdad fue para él siempre algo relativo tanto en el ámbito de la historia, como en el de la filosofía, el arte y la misma crítica; la verdad se expresa a través de saltos dialécticos, como en la experiencia citadina, que es siempre una experiencia abierta y cambiante, experiencia que además establece la diferencia entre la verdad filosófica y la cognición científica.<sup>483</sup>

Nora Rabotnikof por su parte, escribe que el tema de la historia en Benjamin está vinculado al de la memoria y la política, y sus múltiples relaciones, que nos llevan a plantear las “diferentes formas de construir, padecer, celebrar o callar el pasado.”<sup>484</sup> Benjamin propuso una cierta política de la memoria y “un modelo de relación entre compromiso político y rescate memorial del pasado.” Desde esta perspectiva, las voces de los excluidos y las narraciones del espacio público se convierten en el objeto del historiador, cuya labor consistiría en redimirlas. Por eso, Benjamin no concibe la historia como una ciencia, sino como una forma de remembranza, que puede modificar lo que ha sido. La remembranza nos remite a una perspectiva teológica de la historia, en la que la memoria es ruptura y redención del pasado; para Rabotnikof esto marca una diferencia sustancial respecto al marxismo, incluido el mismo Marx, pues mientras para Marx hay que dejar que los muertos entierren a los muertos, para Benjamin en cambio existe un compromiso ético con las generaciones del pasado, en este sentido, la tarea de la remembranza consiste en rescatar a la tradición para fomentar la discontinuidad.

---

483Idem.

484Nora Rabotnikof, “Memoria y política: compromiso éticos y pluralismo de interpretaciones”, en *En torno a walter Benjamin*, Op. Cit. 211.

La visión histórica de Benjamin, afirma Rabotnikof, es una “visión romántica” cuyos “potenciales semántico-utópicos” actúan en favor del presente; una especie de “deseccularización” del pensamiento marxista, en la que la historia, a través de la memoria, puede construir no sólo el futuro, sino transformar también el pasado; “puede cambiar no sólo adelante, sino hacia atrás.”<sup>485</sup> Se trata de la idea de una especie de “incompletud del pasado”, agrega la autora, que fue tachada de idealista por Horkheimer y algunos otros miembros del *Instituto de Investigaciones Sociales* de Frankfurt, pues para Horkheimer la “injusticia pasada” es algo que ya aconteció, los “que fueron golpeados hasta morir están muertos” y la única manera de creer en la incompletud del pasado sería creer en “el juicio final”; Horkheimer escribe al respecto: “mi pensamiento está demasiado contaminado de materialismo para aceptarlo”; sin embargo, señala Rabotnikof, a pesar del rechazo del componente mesiánico del pensamiento de Benjamin, los miembros del instituto incorporan la memoria a sus reflexiones otorgándole una labor pedagógica y terapéutica, en la que la memoria puede transformar el pasado, aunque de forma limitada, con la esperanza de un futuro distinto.<sup>486</sup>

Para Esther Cohen, la particular manera en que Benjamin piensa la historia se pone de manifiesto cuando escribe que “no hay documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie,” con ello, Benjamin pensó la historia de forma inédita, de otra manera, “invirtiendo el punto de vista, leyéndola a contrapelo, recuperando la voz de las víctimas y los derrotados: de los sin voz.” Así, el desarrollo de la historia se revela no en un sentido evolutivo, sino en sus rupturas, “para interrumpir la aparente continuidad histórica”, en donde surge como un relámpago, “un fragmento de verdad original.”<sup>487</sup> La historia y su idea de progreso aparecen entonces como un proceso catastrófico. Desde la perspectiva benjaminiana de la historia entonces no es posible hablar de un sentido para el porvenir, cuando aún se levantan a nuestras espaldas un montón de ruinas, cuando las cenizas de miles de mujeres vagan como fantasmas; por eso es necesario articular memoria y escritura, como Benjamin sugiere, para hacer justicia a esas mujeres, rescatarlas del olvido, “dándoles la voz que en su momento se les negó.”<sup>488</sup> Desde esta perspectiva, la historia no es la

---

485Ibid. 216.

486Cfr. Idem.

487Esther Cohen, *Con el diablo en el cuerpo: filósofos y brujas en el renacimiento* (México, D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas : Taurus, 2003). 133.

488Ibid. 137.

remembranza de las grandes gestas de los vencedores, sino memoria “minuciosa, inquieta e inconforme” que caracteriza la labor del historiador crítico que, como el pepenador, se detiene en los desechos, “en los residuos y desperdicios, no para reciclarlos sino para traducirlos en actos, en gestos, en relatos...”<sup>489</sup> Entonces, la memoria es para Benjamin un acto de extrañamiento frente al mundo, un acto crítico.

Carlos A. Aguirre Rojas por su parte apunta que las principales concepciones de Walter Benjamin sobre el complejo tema de la historia se sintetizan en sus tesis de filosofía de la historia; en las que Benjamin tomó distancia de la historiografía rankeniana como de su variante modalidad historicista, señaló sus límites y sus implicaciones políticas, criticó su concepción de la historia universal y la forma acrítica de concebir su propio material de estudio, cuestionó la historiografía positivista y su intención de conocer el pasado “como verdaderamente fue.” Frente a la concepción de una historia universal como acumulación o adición de datos y hechos, que llenen un tiempo homogéneo y vacío, Benjamin propuso una recuperación selectiva de ciertos hechos, que privilegie las constelaciones cargadas de tensiones: instantes de cognosibilidad del pasado que rompen con la continuidad lineal y vacía del acaecer histórico. Concepción de la historia que es también una crítica a la empatía con los vencedores y el olvido de los vencidos, de allí que la labor del historiador crítico sea la de reivindicar y rescatar el pasado de los vencidos, que sigue vivo y actuante, de manera subterránea y reprimida, pero presente. Pasar a la historia el cepillo a contrapelo significa desmitificar la historia oficial que nos permite sustituirla por la “historia real.”<sup>490</sup>

Así, en vez de una suma de conquistas, continúa Aguirre Rojas, la concepción de Benjamin de la historia se concibe como una acumulación de ruinas, pues la “dialéctica real de la historia nos revela que no existe progreso sin retroceso, y que no hay positividad alguna... que no vaya acompañada de manera inextricable por su propia negatividad.” Por eso: “no hay documento de cultura que no sea al mismo tiempo documento de barbarie.” Lo cual significa para el historiador un imperativo ético, que debe dejar de extasiarse con el lado positivo y maravilloso de los productos culturales, debe poner al descubierto que la cultura y su transmisión llevan la marca de la barbarie, y que las formas de legitimación de clases se

---

489Ibid. 142.

490 Cfr. Carlos Antonio Aguirre Rojas, “La historia vista a contrapelo”, en *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, Op. Cit. 137.

recodifican en ellos; con ello se cuestiona además la supuesta neutralidad de la cultura y se pone de manifiesto que también en esta esfera existe “la lucha de clases.”<sup>491</sup>

Benjamin cuestionó también el concepto de progreso histórico, abunda Aguirre Rojas, un concepto que se conformó durante el periodo ascendente de la burguesía, entre el siglo XVI y XIX; posteriormente fue afirmado ciegamente por la socialdemocracia alemana, confiada en que el avance tecnológico aseguraría la llegada del socialismo; pero para Benjamin el avance de las capacidades técnico-productivas ha ido acompañado siempre de retrocesos sociales. En vez del progreso histórico, Benjamin concibe una catástrofe única que arroja a sus pies ruina sobre ruina, un proceso en el que cada avance sólo es posible “cancelando, reprimiendo y marginando” otras “posibilidades alternativas de desarrollo.”<sup>492</sup> Si se pasa entonces el cepillo a contrapelo de la historia, se pone de manifiesto la negatividad del progreso, sus efectos destructivos, las crisis económicas, la represión de la sexualidad y la marginación de los artistas, el sacrificio de los seres humanos en aras del productivismo.<sup>493</sup> La labor del historiador crítico consiste en distanciarse radicalmente del “positivismo, del historicismo, de la historia oficial y del marxismo vulgar, restituyendo los pasado vencidos y ubicándose en los “instantes de peligro”, rescatando el “lado malo” de los hechos históricos, y superando y redefiniendo nuestras nociones de progreso, de tiempo y de la dialéctica pasado/presente...”<sup>494</sup> Una labor crítica que, como dice Benjamin, enciende “en el pasado la chispa de esperanza”, si se es capaz de compenetrarse con la idea de que, “tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si este vence.”<sup>495</sup>

Ana María Martínez de la Escalera afirma por su parte, que la perspectiva histórica de Benjamin propuso un “relevo” de lo ético por lo político, que no logró realizar; lo político entendido como aquello que distingue “la memoria de los oprimidos de la memoria voluntaria”, memoria que en el instante de peligro, “construye la tradición de los oprimidos, no el museo de las vanaglorias.”<sup>496</sup> La memoria es concebida por Benjamin como actividad que aquí y ahora da forma a la libertad, no pasada sino presente. De allí que “la crítica en Benjamin sea una *política de la lectura, un programa político para el historiador de la cultura*”.

---

491 Cfr. Idem.

492 Ibid.

493 Cfr. Ibid. 138.

494 Ibid. 140.

495 Ibid. 141.

496 Ana María Martínez de la Escalera, “Memoria e historia” en *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, Op. Cit. 177.

Para Martínez de la Escalera, Benjamin “se propuso leer el pasado no desde el presente sino desde el porvenir”, pues sólo la experiencia de lo vivido y su dimensión emancipatoria lograrían abrir la promesa encerrada de un nuevo mundo en el lenguaje; desde esta perspectiva, encuentra un vínculo mesiánico de la experiencia humana con el lenguaje, que abre la “idiomaticidad” a la emancipación, aunque siempre amenazada por la “tiranía de la gramática”. Así, por ejemplo, la lectura de Benjamin de la obra de Charles Baudelaire va más allá de lo poético y construye figuras alegóricas en las que cristaliza la historia, con ello “los textos benjaminianos declaran la autoridad de la historia material sobre el examen filosófico y por ende afirman la autoridad del materialismo histórico.” Esta perspectiva crítica de la historia fue postulada por Benjamin en sus tesis *Sobre el concepto de historia*, en el que lo teológico y lo político de conjuntan.<sup>497</sup>

Pedro Joel Reyes López considera que Walter Benjamin conformó su idea de la historia a partir de una crítica a la socialdemocracia de su tiempo, que estaba influenciada por el historicismo, representado en Alemania por Wilhem Dilthey y en Italia por Benedetto Croce, que mal comprendió el marxismo. Benjamin introdujo en su concepción de la historia una noción de experiencia en la que confluyen pasado, presente y futuro: “no se trata de una simple referencia a estas diferencias temporales sino a una vigencia abierta del presente hacia el pasado en la cual pueda germinar cualquier futuro.” Reyes López considera además que generalmente los relatos históricos, tanto el idealismo como cierto materialismo histórico, dotan de sentido al pasado como si los fracasos y derrotas no hubiesen acontecido, caracterizan la historia por sus lados buenos y encuentran en el sentido de la historia la asunción de que el pasado está cerrado, en cambio la historia asociada a la noción de experiencia como la postula Benjamin, considera “el pasado como un conjunto abierto de posibilidades para el presente.”<sup>498</sup> Benjamin criticó también la idea del historicismo, según la cual la historia es transparente, se encuentra colmada de significaciones, para él en cambio lo simbólico no es particularmente claro; critica la noción de tiempo histórico de esta concepción de la historia, para la que el tiempo aparece como algo “vacío y continuo”, y cuya necesidad está ya dada; al que antepone la idea de un tiempo ahora (*Jetztzeit*), que es un llamado a la creación y la acción revolucionaria; por eso, la historia para Benjamin “se

---

497Ibid. 178.

498Pedro Joel Reyes López, “Experiencia, tiempo e historia” en *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, Op. Cit. 118.

construye y se comprende como resultado de tensiones: creación-destrucción, cultura-barbarie, logros-ruinas, recuerdo-olvido; tensiones que se manifiestan en el tiempo-ahora.”<sup>499</sup>

Antonio García de León afirma que Benjamin realizó una crítica radical de la razón histórica y sus principales ideas: continuidad, causalidad y progreso, y conformó la idea de “una historia discontinúa cuyos diferentes momentos no se dejan totalizar, y en donde la crisis, las rupturas y los desgarramientos son más significativos y prometedores que la aparente homogeneidad del devenir”; esto constituyó un conflicto con los seguidores de un marxismo unívoco, que preconizaban la marcha del ascenso de la humanidad a lo largo de la historia y cuyas ideas eran hegemónicas entreguerras. Benjamin en cambio posee una visión pesimista de la historia, que rechaza –influenciado por el contexto histórico de la guerra– la visión imperante del progreso histórico, visión que surge con el optimismo de los tiempos revolucionarios, y opone la idea de “interrupciones repentinas de la historia..., de rupturas de los “instantes mesiánicos”, que lo acercan a ciertos aspectos de la tradición judía y le permiten una lectura, a menudo incomprendida, de lo que concibe, a veces más por compromiso con su tiempo, como “materialismo histórico”.<sup>500</sup> Una visión que asume que la esperanza y la superación de la catástrofe es posible por la catástrofe misma.

Para Benjamin, continúa García de León, “la historia es una construcción, es decir, es al mismo tiempo una elaboración teórica y una organización práctica.” El pasado es construido por una intervención presente, es separado de la continuidad cronológica y convertido en algo legible, conocible desde un momento presente. Pero para Benjamin, la historia aparece como “un amasijo de ruinas, como una sucesión de fracasos, derrotas, traiciones y desastres,<sup>501</sup> a la que Benjamin llamó historia natural, pero no como una correlación de causas y efectos, pues la causa es posterior al efecto, ni como un cuadro que el espectador observa desde fuera, sino como una sucesión continua de catástrofes, que el que la lee debe comprometerse con ella, de allí que al contrario de Ernst Bloch, Benjamin esté más preocupado por organizar el pesimismo que el principio de esperanza.<sup>502</sup> Desde la perspectiva benjaminiana de la historia, agrega García de León, todo acontecimiento es único, con un origen y un devenir, pues aparece en un tiempo y un espacio específico que le

---

499Ibid. 123.

500Antonio García de León, “El instante detenido”, en *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, comp. Bolívar Echeverría, UNAM-Era, México 2005. 107.

501Ibid. 108.

502Ibid. 110.

da su singularidad, la cual ha sido borrada en la modernidad, así como experiencia y memoria han sido vaciadas de contenido, reduciendo la experiencia a lo vivido y la memoria al recuerdo; por eso, la discusión actual sobre la historia y el relato histórico que plantea un retorno a la narración, “nos remiten de nuevo a Benjamin y los colocan sorprendentemente en nuestra propia modernidad.”<sup>503</sup>

Crescenciano Grave considera que la pregunta por la historia, entendida como el cuestionamiento sobre la posibilidad de introducir sentido en el caos de acontecimientos, fue una de las preocupaciones centrales del pensamiento de Benjamin; en las tesis *Sobre el concepto de historia* contrapone la historia como catástrofe signada por el progreso y la imagen de la historia como ámbito en el que es posible la redención; construye además una filosofía a partir de la historia que cuestiona uno de los fenómenos más proteicos y seductores de la modernidad: la ideología del progreso; que de Kant a Hegel y del historicismo alemán a Ranke, había marcado las concepciones dominantes de la historia; ideología que también es sostenida por el marxismo ortodoxo, que además vulgarizó el concepto de trabajo, que ostenta rasgos tecnocráticos que no lo distinguen del fascismo, de allí que sólo reconozcan los progresos en el dominio de la naturaleza, pero no los retrocesos de la sociedad.<sup>504</sup>

A partir de la crítica a la concepción progresista de la historia, continúa Grave, Benjamin conforma una crítica de la modernidad y de su afán de dominio sobre la naturaleza, así, “el progreso se revela como una labor danaídica” y “el tiempo homogéneo y vacío no puede nunca ser consumado.” Benjamin fractura el mito del progreso, lo despoja de su arrogancia, y le opone un tiempo ahora, un tiempo en el que se encuentran astillas del tiempo mesiánico, es decir, “la irrupción de lo cualitativamente diferente a la manera de las fiestas religiosas.”<sup>505</sup> En este sentido, Grave ubica a Benjamin en una “constelación disonante de la modernidad”, en la que figuran: Fourier, Schopenhauer y Nietzsche; y aunque Benjamin dirige su crítica a estos dos últimos, sin embargo, también les reconoce el mérito de haberse opuesto a la actitud dominante de su época de hacer de la historia una ciencia y oponerse a la filosofía de la historia de inspiración hegeliana y su noción de progreso.

---

503Ibid. 114-115.

504Cfr. Crescenciano Grave, “La idea de la historia”, en *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, Op. Cit.

505Ibid.189.

En este sentido, para Grave la influencia de Nietzsche en Benjamin fue decisiva, en particular en el distanciamiento crítico que realiza Nietzsche respecto a la cultura histórica considerada como una virtud, cuyo crecimiento desmedido lleva a la perdición; en efecto, Nietzsche cuestionó la “hipóstasis” del conocimiento científico en detrimento del saber vital, pues el conocimiento excesivo, por una parte, puede atrofiar la “naturaleza humana”, a saber, la conjunción de “necesidad, acción y saber”, “naturaleza” que invadida por una serie de elementos extraños, que apresados en la memoria, constituyen una naturaleza más débil, por eso “el hombre moderno es un ser escindido entre la abundancia del conocimiento y la pobreza de una intimidad indispuesta para la experiencia y la acción”;<sup>506</sup> por la otra, el conocimiento histórico en la modernidad, y el saber en general, como mera ciencia, rompen con la unidad de forma y acción, que trajo consigo el proceso de humanización, y hace de la existencia moderna un mero conocimiento de la cultura, más que una cultura en sí misma; además, frente a un saber meramente científico, Nietzsche vindica las ideas de olvido y recuerdo, ambas facultades selectivas al servicio de la vida y la acción, que proveen de una “fuerza plástica” a los individuos y los pueblos, que les permiten incorporar el pasado para fortalecer la vida en el presente: “de la distinción oportuna en el olvido y el recuerdo se provee la mirada que sabe volver atrás para, desde la contemplación del pasado, comprender el presente y desear el porvenir.”<sup>507</sup> Finalmente, las huellas de Nietzsche en las tesis *Sobre el concepto de historia* de Benjamin se ponen de manifiesto en la crítica al progreso, en la que se trenza la polaridad entre catástrofe y redención, y en el que el “valor” de la historia consiste no en ser una ciencia, sino un saber sobre la experiencia vital humana, distinta para cada individuo que la experimenta, aunque este saber sea la constatación de que la historia es la narración que recuerda que la vida humana “ha sido una desgracia.”<sup>508</sup>

Para Bolívar Echeverría, la pregunta que se cuestiona por las condiciones de posibilidad de la historia encuentra toda una respuesta en el pensamiento de Walter Benjamin, para quien la historicidad humana es tal porque “las acciones que emprende cada una de sus generaciones comprometen a las generaciones siguientes”, acciones que, “implican una transformación de lo otro, lo extra-humano y la construcción de un mundo para la vida.”<sup>509</sup> En este sentido, Echeverría afirma que el ser humano es histórico porque los

---

506Idem.

507Ibid. 186.

508Ibid. 185.

509Bolívar Echeverría, “Los indicios y la historia”, en *Vuelta de siglo*, Op. Cit. 131.

hechos que conforman sus acciones quedan grabados en la memoria, inherente a la consistencia misma de las cosas del mundo de la vida, que quedan como recuerdos que pugnan por expresarse: “las acciones del pasado tienen así la actualidad de lo inconcluso, de lo que está abierto a ser continuado en un sentido u otro.” Por ello, el pasado tiene un “derecho sobre el presente, está en condiciones de exigirle que lo rescate, le confiere una capacidad, o una fuerza mesiánica, redentora.” La incompletud del mundo de la vida insta para el género humano un *continuum* histórico, que “no está hecho de una sucesión más o menos equitativa de triunfos y fracasos, sino por el predominio contundente de estos últimos.” Según Echeverría, para Benjamin “las peripecias de la acción humana a lo largo de la historia “han girado siempre... en un sentido adverso a la emancipación humana...”, es decir que, “el enemigo de la abolición del dominio de una parte de la sociedad sobre el resto de ella es un enemigo que no cesa de triunfar.” La necesidad de actualizar el pasado surge entonces de la conciencia de ese fracaso perenne, por eso, tal actualidad adopta una forma mesiánica, es decir, redentora.<sup>510</sup>

En las tesis *Sobre el concepto de historia*, Echeverría ubica un principio epistemológico básico que permite a la historiografía crítica ser un conocimiento verdadero: “sólo un presente que es capaz de aceptar el desafío que el pasado le lanza a su fuerza mesiánica, que es capaz de reconocerse y asumirse como reclamado por él, puede alcanzar una imagen verdadera de ese pasado...”<sup>511</sup> Benjamin criticó la idea del historicismo según la cual es posible aprehender el hecho histórico desde dentro y narrarlo con mayor verosimilitud; en cambio el historiador crítico cita el pasado reprimido a la luz de un presente siempre conflictivo, con ello cumple la cita secreta, mesiánica que se tiene con él. El historiador materialista, es decir, crítico, debe resistirse a la complicidad, a la empatía con el discurso de los dominadores y debe pasar la mano contrapelo de la narración histórica de los vencedores; pues al hacerlo encuentra cicatrices, indicios que no son fácilmente visibles, indicios que ponen de manifiesto que todo documento de cultura es también un documento de barbarie. Se trata de una historia construida no a partir de los grandes acontecimientos y sus protagonistas, sino una historia que se caracteriza por una actitud de desconfianza, cuyo principio epistemológico es que toda realidad histórica siempre oculta algo y, por tanto, su verdad es aparente.

---

510Ibid. 132.

511Ibid. 133.

Se trata de una condición epistemológica, considera Echeverría, que prevalece en la argumentación de Walter Benjamin cuando afirma que “toda prueba luminosa de la excelencia de la historia humana, tiene una cara oculta que hace de él, al mismo tiempo, un documento de barbarie de esa historia, una cara que sólo resulta sospechosa a partir de indicios que hay que saber detectar.”<sup>512</sup> Para Echeverría la sociedad humana se oculta a sí misma el hecho de que sus formas de vida y su mundo no provienen de la naturaleza, pues si bien son formas que se han construido partir de las formas naturales, lo hacen “contradiéndolas, trascendiéndolas”, en este sentido, “lo humano no es natural, sino trans-natural.”<sup>513</sup> Benjamin visualizó que la historia humana es una historia de represión y de dominio de una parte de la sociedad sobre el resto de la misma, una historia que, desde el punto de vista de los dominadores, se “piensa a sí misma bajo el supuesto de la legitimidad natural de esa injusticia”,<sup>514</sup> pero que desde un punto de vista crítico, aparece como algo no natural. El historiador crítico entonces al narrar la historia ofrece al lector “la posibilidad de percibir la débil fuerza mesiánica que hay en él, y que lo conecta con algún momento del pasado, cuyo conflicto irresuelto puede resolverse en y con el conflicto del presente”.<sup>515</sup> De allí la particular visión histórica de Benjamin.

Desde otra perspectiva menos trabajada, Crescenciano Grave considera que Benjamin encontró el carácter histórico de la modernidad en la época del barroco, en la que es posible observar la distinción entre el tiempo histórico y el tiempo mítico: “en el mito trágico, el tiempo se consume y se reanuda en su propia circularidad natural; en la historia el tiempo es devenir fundado en su propia completud que, sin consumarse, se renueva persistentemente en su naturaleza catastrófica anudada a la culpa inmanente de los hombres.”<sup>516</sup> Al reconstruir la visión del hombre del barroco de sí mismo y de su época, Benjamin pone de manifiesto la historicidad de sus obras de arte, y en particular del drama barroco alemán, que se conforma sobre una experiencia catastrófica del mundo, desatada por el sentimiento de culpa que se construye un destino en la historia natural. Es por eso que Benjamin critica las concepciones

---

512Ibid. 137.

513Ibid. 138.

514Ibid. 138-139.

515Idem.

516Crescenciano Grave, “La melancolía barroca”, en *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, Op. Cit. 122.

de la tragedia de Schopenhauer y Nietzsche, por su falta de visión histórica y “señala la distancia insalvable entre los tiempos del heroísmo trágico y la época moderna.”<sup>517</sup>

La distinción que Benjamin establece entre tragedia y drama barroco, continúa Grave, consiste en que mientras el escenario de la primera lo constituye un topos cósmico, el del segundo lo constituye un topos histórico, en el que la política es una práctica sometida a la maquinación corrupta del poder, que ata la voluntad humana al destino de una condición natural, transformando la historia en historia natural: “el poder elemental de la naturaleza en el curso de la historia”, un poder sin embargo que no es una relación causa-efecto, sino la condición del hombre histórico marcado por la culpa, que conforma el mundo histórico como un espectáculo en el que domina la disposición melancólica. De allí que Benjamin al aproximarse al drama barroco, en el que encuentra su propia experiencia melancólica, descifre el mundo moderno como catástrofe, aunque por ser histórica no es final inexorable, sino algo incompleto, “abierto hacia el pasado por la memoria que lee y recrea exegéticamente sus documentos insistiendo en la hendidura por la que puede colarse la débil fuerza redentora de la esperanza.”<sup>518</sup>

Francisco Mancera considera que Walter Benjamin reflexionó fragmentariamente sobre la historia, el tiempo, el materialismo histórico y la revolución; en sus textos Benjamin escribió sobre la urgente necesidad de construir “un tipo no historicista de narración histórica; una narración que fuese capaz de establecer una empatía profunda con el pasado” de sufrimiento que había sido acallado y ocultado en “la idea de historia sedimenta en los programas políticos de orientación progresista y dogmática tanto del materialismo histórico vulgar como de la socialdemocracia”.<sup>519</sup> Se trata también de romper la aceleración del tiempo histórico, que trajeron consigo la Revolución Francesa y la Revolución Industrial, de allí la necesidad que sintió de pasar el cepillo a contrapelo de la historia, para iluminar “el lado sufriente de la historia” para que “se mantengan vivos, actuales, los anhelos de los vencidos...”;<sup>520</sup> en este sentido, Benjamin aludió a un tipo de memoria capaz de hacer del pasado un cúmulo de fragmentos aún vivos, que exigen justicia y por tanto redención; por eso, la idea mesiánica de la temporalidad es central en la concepción de la historia de Benjamin, se trata de una

---

517Ibid. 124.

518Ibid. 137.

519Francisco Mancera, “Los estratos del tiempo. Permanencia y disimultaneidad en Walter Benjamin y Ernst Bloch” en *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*. 156.

520Ibid. 158.

estrategia para que el historiador abandone la actitud contemplativa de la historia; una mirada hacia el pasado para rescatar la tradición de los oprimidos.

María Teresa de la Garza escribe que, a las ideas de continuidad, causalidad y progreso histórico Walter Benjamin opuso las ideas de discontinuidad y actualización del tiempo histórico. La idea de un *telos* que guía el desarrollo de la historia alcanzó su mayor expresión en el pensamiento de Hegel, que interpreta el desarrollo de la historia como un proceso dialéctico en el que se realiza “el Absoluto”, idea que se centra en los triunfos y triunfadores de la historia y que, por tanto, excluye la memoria colectiva de los fracasos, de allí el carácter político del planteamiento de Benjamin, la política “tiene un primado sobre la historia”, pues “el pasado exige cuentas y es la memoria la encargada de despertar ese lado olvidado de la historia, el de los vencidos.”<sup>521</sup> Por eso, la crítica histórica de Benjamin no conduce al pesimismo sino a la esperanza como categoría histórica, una concepción de la historia en la que en cada instante es posible la redención.

Para De la Garza, la idea de la historia de Benjamin tiene tres ideas principales; primero: la autonomía del pasado, es decir, el pasado no es un punto fijo a disposición del conocimiento; por el contrario, tiene vida propia, asalta a la conciencia y la despierta; segundo: el pasado se capta por el recuerdo; y tercero: el pasado no interesa como reconstrucción, sino como construcción, para incidir en el presente. Desde esta perspectiva, el sentido de la historia no está en el proceso evolutivo, sino en las rupturas de la aparente continuidad, pues considerar que el progreso es sentido y fin de la historia, significa que los sufrimientos del pasado son el fin que hay que pagar por ello, idea que no sólo posibilita que el sufrimiento del pasado se repita en el presente, sino que además refuerza la ideología de los vencedores. La autora también apunta que, tanto para Benjamin como para Marx, el sujeto de la historia es el sujeto que lucha, pero mientras para Marx este sujeto tiene la tarea de redimir a la generaciones futuras, Benjamin en cambio quiere que luche por las generaciones vencidas, con ello pone en cuestión el modelo de la filosofía de la historia, su idea de progreso, cuyo proceso temporal es lineal y capaz de autorealizarse; rechaza la creencia en el progreso, como una línea continua que se dirige hacia lo mejor y en su lugar construye la imagen del ángel de la historia, que “pretende ver el futuro en el pasado”, es

---

521María Teresa de la Garza Camino “Tiempo y memoria en Walter Benjamin” en *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*. 173.

decir, “las esperanzas frustradas de las generaciones anteriores, que deben ser recogidas por las generaciones actuales a fin de desenmascarar a los vencedores del presente...”<sup>522</sup>

Para Benjamin, la esperanza nos viene de los sin esperanza; aunque esto no significa que todo pasado sea liberador, sino sólo aquel que capta la memoria y que es “como un rayo que ilumina la noche en un instante, revelando el presente en lo que tiene de injusto.”<sup>523</sup> Revelación que pone de manifiesto el sufrimiento del pasado, pero también la fuerza para cuestionar a los vencedores del presente, de allí la crítica al historicismo que se convirtió en una ideología legitimadora de los vencedores. En este sentido, para de la Garza, Benjamin tradujo filosóficamente a la tradición religiosa, como promesa de felicidad, identificando la conciencia histórica con la memoria *passionis*, es decir, el recuerdo del sufrimiento pasado, con ello propone una ética política que se hunde en la experiencia histórica y reivindica la memoria de los vencidos, que es el lugar de la esperanza. Por tanto, la tarea de la ética en Benjamin es eminentemente política, concluye la autora, pues su labor consiste en hacer justicia a las víctimas, actualizar el pasado marginado y con ello, cuestionar el orden existente.

Sergio Tischler escribe que algunas de las tesis fundamentales de la crítica de Benjamin a la concepción de la historia son la “ruptura del *continuum*, de la temporalidad abstracta, de la idea fetichista de progreso; tesis encaminadas a subvertir la historia, a sacarla de la duración del tiempo de la dominación de clase”.<sup>524</sup> Pero no se trata de la visión de lucha de clases clásica, centrada en la categoría de totalidad homogénea, sino de la lucha “como rebelión de la diversidad contra la homogeneidad.”<sup>525</sup>

Para Adolfo Gilly, la recomendación de Benjamin de pasar el cepillo a contrapelo de la historia, permite, por una parte, cuestionar el registro que hacen de ella los dominadores y, por la otra, cómo se conserva en la memoria de los subalternos; desde esta perspectiva, es posible “encender en el pasado la chispa de la esperanza,” don que sólo ha sido dado al historiador que es capaz de contemplar “el rostro oscuro del presente.”<sup>526</sup> Se trata ciertamente de un pasado terrible, que Benjamin describe en la novena tesis *Sobre el*

---

522Ibid. 178.

523Idem.

524Sergio Tischler. “Tiempo y emancipación. Mijail Bajtin y Walter Benjamin en la Selva Lacandona”, en Miguel Vedda (compilador). *Constelaciones dialécticas. Tentativas sobre Walter Benjamin*, Argentina: Herramienta editores, 2008. 125.

525Ibid. 127.

526Adolfo Gilly, *Historia a contrapelo*. Op. Cit. 41.

*concepto de historia*, en la que muestra su peculiar mirada sobre el mundo histórico, desde la que cuestiona la idea de progreso, pero no para caer en una ilusoria vuelta al pasado, sino porque veía ese pasado como algo vivo en el presente, aunque no como un cúmulo de memorias amargas o resentidas, a decir de Nietzsche, sino “como fuente de conocimiento y esperanza”; esperanza que no viene del futuro, sino del pasado de los oprimidos, de los subalternos. No se trata sin embargo de recuperar un paraíso perdido, tampoco de creer en un paraíso venidero, sino de descifrar el significado que porta el pasado para el presente.<sup>527</sup>

Esta concepción histórica de Benjamin, continúa Gilly, rompe con la idea vacua de que la historia es progreso que se acumula en los logros culturales y considera que “la misión de las revoluciones no es impulsar el progreso hacia un futuro imaginado, sino... desacelerar la marcha hacia nuevos desastres.”<sup>528</sup> Así, la esperanza nos viene desde la densidad de la vida del tiempo pasado, no del futuro que aún es un “tiempo sin tiempo.” Benjamin escribió que cada documento de cultura es al mismo tiempo un documento de barbarie, y que el proceso de transmisión no está libre de esa barbarie, para Gilly esto significa que, cuando la cultura se materializa, en ciudades, tecnologías, obras de arte y hasta armas, la experiencia preserva esta cultura y la transmite de generación en generación, experiencia que se conforma en medio de relaciones de poder, de dominación, de subordinación, de hegemonía pero también, y sobre todo, de resistencia.

Además, en la idea de la historia de Benjamin –agrega Gilly–, el historiador es como un artesano que narra y transmite en el presente una experiencia humana pasada, que ha reconstruido descubriendo los indicios del pasado, pero el historiador es y no un narrador, pues el narrador no tiene que probar lo que narra, el historiador crítico en cambio no se ocupa sólo de narrar, sino que Benjamin le recomienda que deje de lado toda actitud contemplativa, “para tomar conciencia de la constelación crítica en la cual el fragmento del pasado entra con respecto a tal fragmento del presente...” y hacer estallar la continuidad histórica. Para Benjamin la comprensión histórica insufla en lo que ha sido una segunda vida, pues el conocimiento histórico “no es una madeja de puros y simples hechos, sino un conjunto definido de hilos que muestran, en la textura del presente, la trama del pasado.” Trama que no debe ser pensada como un lazo causal, sino como un todo dialéctico, en

---

527Cfr. Ibid. p. 45.

528Ibid. p. 47.

donde algunos hilos son retomados silenciosa y repentinamente para “el curso actual de la historia.”<sup>529</sup>

En conclusión, las reflexiones de Benjamin sobre el complejo tema de la historia han ocupado un lugar central en su recepción en México y han sido exploradas desde diversas perspectivas, como hemos expuesto a lo largo de este capítulo. La gran mayoría se han centrado, por una parte, en el comentario de las tesis de filosofía de la historia, de su contexto histórico, cultural e intelectual (Echeverría, Gandler o Aguirre Rojas, Gilly), por la otra, se ha comentado también la particular manera de Benjamin de expresar su pensamiento crítico, en imágenes, alegorías e imágenes dialécticas (Pappe, Bartra), de allí el especial interés que han despertado la tesis I y IX, conocidas como el autómatas jugador de ajedrez y el ángel de la historia (Echeverría, Bartra, Reyes López, Grave, Gandler); los intérpretes de Benjamin se han ocupado también del análisis de los contenidos críticos de las tesis, de su crítica al marxismo vulgar, particularmente el de la socialdemocracia y el marxismo soviético, y sus concepciones acerca de la política, al concepto de progreso y de tiempo que le es inherente (Echeverría, Gandler, Aguirre Rojas, García de León, de la Garza y Reyes López); desde esta perspectiva, también se ha comentado ampliamente la provocadora propuesta de Benjamin de renovar el materialismo histórico a partir de la teología (Juanes, Echeverría, Gandler), así como la dimensión mesiánica y utópica del discurso de Benjamin (Rabinovich, Echeverría, Mancera, de la Garza, Cohen); consideraciones de las que se desprende la concepción misma de la historia de Benjamin, que también ha sido ampliamente comentada (Pappe, Rabotnikof, Aguirre Rojas, de la Escalera, Grave, Echeverría, Mancera, de la Garza, Tischler, Gilly).

Cabe mencionar que algunos de los intérpretes de Benjamin han ido más allá del comentario y del análisis crítico de las tesis y han retomado algunas de las ideas de Benjamin sobre la historia para pensar otros contextos como el de América Latina; como el caso de Nora Rabotnikof, que retoma el concepto de memoria y redención para pensar la historia reciente de Argentina y los desaparecidos por la dictadura militar; o Sergio Tischler que frente al tiempo homogéneo y vacío del capital, que ha asolado la historia de Guatemala y de América Latina en las últimas décadas, propone pensar la historia desde el punto de

---

529Ibid. 139.

vista de los vencidos y sus luchas de resistencia, que persisten hasta el día de hoy con el alzamiento neozapatista; o Bolívar Echeverría, que retoma la crítica de Benjamin al marxismo vulgar para cuestionar los dogmas del marxismo latinoamericano,<sup>530</sup> y siguiendo la máxima de Benjamin para el historiador crítico, que recomienda pasar el cepillo a contrapelo de la suntuosidad de la historia, se aproxima a la vida social del México del siglo XVII, a la vida citadina en donde los restos de la civilización vencida tiene que transfigurarse, para sobrevivir, en los de la civilización vencedora, aunque no lo hace de forma pasiva, sino que silenciosamente los devora, al mismo tiempo que se deja devorar por ellos.<sup>531</sup>

### 6.7 La recepción de Benjamin en América Latina

Si comparamos el panorama de la recepción de Benjamin en México con otros contextos en América Latina y España, podríamos decir que la recepción en nuestro contexto fue relativamente temprana, pues las primeras traducciones de los ensayos de Benjamin a la lengua española inician en 1967 en Buenos Aires, cuando Héctor A. Murena traduce, para la sección de Estudios Alemanes de la revista Sur, una serie de ensayos de los *Schriften*<sup>532</sup> de Benjamin. Ese mismo año aparece en Colombia un texto de Benjamin titulado *Carácter y destino*, traducido por Carlos Rincón, para *Eco. Revista de cultura colombiana*. Dos años más tarde, en 1970, aparece otra serie de ensayos en Venezuela bajo el título *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*,<sup>533</sup> traducidos por Roberto J. Vernengo.<sup>534</sup> En 1971 aparece en México *París, capital del siglo XIX*,<sup>535</sup> traducido por Miguel Gonzáles y José Emilio Pacheco y al año siguiente *El autor como productor*,<sup>536</sup> traducido por Bolívar Echeverría. En este mismo año (1972) se publica en España *Angelus Novus*,<sup>537</sup> traducido por el mismo H. A. Murena e *Iluminaciones I*,<sup>538</sup> traducido por Jesús Aguirre. Para Beatriz Sarlo

---

530Cfr. Bolívar Echeverría, *El discurso crítico de Marx* (México, D.F.: Ediciones Era, 1986). En la presentación a su libro, Echeverría reflexiona sobre los dogmas de la izquierda latinoamericana de manera análoga a la crítica de Benjamin a la socialdemocracia alemana.

531Cfr. Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (México, D.F.: Ediciones Era : Universidad Autónoma de México, 1998). Particularmente el ensayo *El ethos barroco*.

532Walter Benjamin, *Schriften*. (Frankfurt a.M: Suhrkamp Verlag, 1955).

533Walter Benjamin, *Sobre el programa de la filosofía futura: y otros ensayos*, trad. Roberto J. Vernengo (Caracas: Monte Avila, 1970).

534Cfr. Graciela Wamba Gaviña, "La recepción de Walter Benjamin en Argentina." En: Nicolás A Casullo, Gabriela Massuh, y Silvia Fehrmann, *Sobre Walter Benjamin: vanguardias, historia, estética y literatura: una visión latinoamericana* (Buenos Aires: Alianza : Goethe-Institut Buenos Aires, 1993).

535Walter Benjamin, *París, capital del siglo XIX*. Op. Cit.

536Walter Benjamin, *El autor como productor*, trad. Bolívar Echeverría, Op. Cit.

537Walter Benjamin, *Angelus novus*, trad. H. A. Murena (Barcelona: Edhasa, 1971).

538Walter Benjamin, *Iluminaciones, I.*, trad. Jesús Aguirre (Madrid: Taurus, 1971).

es a partir de este momento, y con la posterior publicación de los cuatro tomos de *Illuminaciones*, por la misma editorial Taurus, cuando empieza en Argentina el fenómeno Benjamin, que se convierte desde entonces en una moda apasionante.<sup>539</sup> Brasil, territorio muchas veces desconocido para los hispanohablantes, tiene su propia historia en la recepción de Benjamin, que inicia en 1968 con la publicación del libro *Los marxistas y el arte* de Leandro Konder, en el que aparece un ensayo dedicado a Walter Benjamin; y al año siguiente se publica *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica en Civilização Brasileira*, la primera traducción del ensayo sobre la obra de arte que se realizó al portugués, realizado por Carlos Nelson Coutinho, comunista y uno de los intelectuales más importantes de aquella época.<sup>540</sup> A partir de estas dos publicaciones, la obra de Benjamin se incorpora a las discusiones académicas e intelectuales brasileñas, para ya nunca más irse.

Si comparamos además la recepción del legado intelectual de Benjamin en América Latina con el contexto alemán, podríamos decir que la primera es también relativamente temprana respecto a la segunda, pues aunque los ensayos de Benjamin se empezaron a publicar desde 1955, no es sino hasta fines de los años sesenta y sobre todo en los años setenta cuando empieza la discusión sobre los mismos. Sobre la recepción de Benjamin en Alemania, Thomas Küpper y Timo Skandries dividen en tres fases la recepción de los escritos de Benjamin en Alemania.<sup>541</sup> La primera fase iría de 1955 a 1966, en la que se publican los escritos póstumos de Benjamin;<sup>542</sup> en esta primera fase Theodor W. Adorno jugó un importante rol como editor y un influyente intérprete de la obra de Benjamin, el más importante después de la Segunda Guerra Mundial. La segunda fase, entre 1968 y 1972, inicia con la crítica a las ediciones de Adorno, en el contexto del movimiento estudiantil del 68, en el que se pone en cuestión la posición asumida por Adorno frente al movimiento

---

539 Para Beatriz Sarlo, no es sino hasta la aparición en España de los cuatro tomos de *Illuminaciones*, cuando surge en Argentina el fenómeno Benjamin, que con el paso de los años se convierte en una moda apasionante. Cfr. Beatriz Sarlo, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000).

540 Casullo, Massuh, y Fehrmann, *Sobre Walter Benjamin*.

541 Cfr. Thomas Küpper y Timo Skandries, "Rezeptionsgeschichte." En: Burkhardt Lindner, *Benjamin-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung* (Stuttgart: Metzler, 2006).

542 En esta primera fase se publican *Schriften* en dos tomos (1955); *Illuminationen* (1961); *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Drei Studien zur Kunstsoziologie, Kleine Geschichte der Photographie, Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* (1963); ese mismo año, *Städtebilder*, con un epílogo de Peter Szondi; *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*, con un epílogo de Hebert Marcuse (1965); *Versuche über Brecht* (1966); *Auswahl Benjamins Briefen y Angelus Novus* (1966). Ya antes se había publicado *Walter Benjamin zum Gedächtnis. Die Thesen über den Begriff der Geschichte* (1942) en EEUU y *Berlin Kindheit um Neunzehnhundert*, Alemania 1950, con un epílogo de Adorno.

estudiantil, se retoma a Benjamin para una praxis revolucionaria de la izquierda y se realiza una lectura marxista de su obra que persiste hasta la actualidad. La tercera fase se da con el inicio de la publicación de los siete tomos de los *Gesammelten Schriften* (Escritos reunidos) en 1972, que culmina en 1999, realizada por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser y acompañada por una investigación teórica e histórica de la obra de Benjamin. A partir de la publicación de los escritos reunidos de Benjamin, empiezan las investigaciones en Alemania sobre su obra desde diversas disciplinas y se abre una amplia discusión que persiste hasta la actualidad.<sup>543</sup>

No obstante, hay que señalar también que la recepción de Benjamin en Alemania fue tardía, pues no inició sino hasta el regreso a Alemania de los miembros de la Escuela de Frankfurt, después de la Segunda Guerra Mundial. Al respecto, Horst Nischack escribe que cuando reaparece la Teoría Crítica en Alemania, los nombres de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer fueron vistas como sus figuras principales y el nombre de Walter Benjamin fue considerado una figura secundaria. No fue sino hasta finales de los años sesenta cuando se reconoció a Benjamin como un intelectual, teórico y filósofo con méritos propios, años en los que empiezan a traducirse sus ensayos en América Latina, aunque la discusión de los mismos empieza años más tarde.<sup>544</sup>

Como hemos expuesto a lo largo de nuestra segunda parte, el panorama de la recepción de Benjamin en nuestro contexto nos muestra la rica constelación temática de su pensamiento; partimos comentando las traducciones que se han hecho de sus ensayos y la caracterización que han hecho los diversos autores de la fisonomía intelectual de Benjamin; seguimos con las reflexiones de Benjamin sobre la experiencia urbana, la crítica literaria y filosófica, rasgos distintivos de un pensamiento que rompe con las fronteras disciplinarias; luego nos remitimos a las tesis sobre la reproductibilidad técnica del arte, las vanguardias artísticas y la revolución social, tema central en el pensamiento estético de Benjamin, ampliamente analizado y discutido; finalmente, nos ocupamos de las reflexiones filosóficas de Benjamin sobre la historia, el tema más discutido y comentado en su recepción en México, en el que los diversos autores exploran desde el contexto histórico cultural en el que Benjamin escribe sus famosas tesis *Sobre el concepto de historia*, pasando por el particular

---

543Cfr. Thomas Küpper y Timo Skandies, "Rezeptionsgeschichte." Op. Cit.

544Horst Nitschack. "Walter Benjamin in Lateinamerika. Eine widersprüchliche Erfolgsgechichte", en Peter Birle y Friedhelm Schmidt-Welle, *Wechselseitige Perzeptionen: Deutschland - Lateinamerika im 20. Jahrhundert* (Frankfurt am Main: Vervuert, 2007).

modo en que expresa en ellas, a través de imágenes, alegorías e imágenes dialécticas, así como los motivos críticos de las tesis: la crítica al marxismo vulgar, al historicismo positivista y a la idea de la historia moderna, y la necesidad de renovar el materialismo histórico a partir de su paradójica aproximación al utopismo y el mesianismo.

En otros contextos en América Latina, la recepción de Benjamin se ha interesado por temas afines. En su estudio sobre la recepción de Walter Benjamin en América Latina, Horst Nitschke ubica siete líneas temáticas de tal recepción. Primero, durante los años sesenta y setenta algunos intelectuales de izquierda comienzan a distanciarse del Partido Comunista y a explorar el marxismo no dogmático, de allí que la figura de Benjamin haya despertado un particular interés, pues se le considera como un marxista crítico y se le ubica como un representante de la Escuela de Frankfurt, al lado de Adorno y Horkheimer; en este sentido lo han leído el colombiano, de origen español, Martín Barbero y los brasileños Leandro Konder y José Guilherme. Segundo, en el curso de las tres últimas décadas del siglo XX, la mayoría de las sociedades latinoamericanas son incluidas en un creciente proceso de modernización internacional; de allí que la lectura del brasileño Renato Ortiz vea a Benjamin como un sociólogo de la modernidad. Tercero, se estudia a Benjamin como un teórico de la gran ciudad, que ha sido explorado en los trabajos de la argentina Beatriz Sarlo, Martín Barbero y el brasileño Willi Bolle. Cuarto, se ve a Benjamin como crítico literario y como teórico de los medios; que ha sido trabajado por el brasileño Luis Costa y Martín Barbero. Quinto, se explora el pensamiento de Benjamin en relación con la historia y la memoria; en este ámbito aparecen los nombres de la brasileña Jeann Marie Gagnebin, el argentino Fernando Reati, el chileno Pablo Oryazun, la chilena Nelly Richard, Beatriz Sarlo y Willi Bolle. Sexto, se considera a Benjamin como un renovador del pensamiento hermenéutico y un teórico de la recepción; como se observa en el trabajo de los brasileños Mauricio Seligmann-Silva y Susana Kampff Lage, Pablo Oryazun y el argentino Ricardo Ibarlucía. Finalmente, se asocia a Benjamin con la crítica poscolonial y los estudios culturales; que han trabajado autores como Kampff Lage, Seligmann-Silva, Beatriz Sarlo, Nelly Richards y Martín Barbero.<sup>545</sup>

En el caso de Alemania, los temas son igualmente afines, se considera a Benjamin como un marxista crítico y no dogmático; con una particular relación con el judaísmo y el mesianismo; se le asocia también a la teoría de la deconstrucción; y se estudian sus

---

545Cfr. *ibid.*

aportaciones a la crítica y la ciencia literaria (Literaturwissenschaft), a las investigaciones sobre estudios de género, las ciencias de la comunicación (Medienwissenschaft) y las ciencias culturales (Kulturwissenschaft).<sup>546</sup> En los años sesenta en Alemania, agrega Nitschak, las lecturas de los escritos de Benjamin se debatieron entre los extremos de la izquierda, entre los intelectuales materialistas y marxistas: Jürgen Habermas, Rolf Tiedemann y Peter Bulthaupt; el romanticismo y la hermenéutica de orientación filológica: Gerhardt Kaiser y Winfried Menninghaus y una tradición teológica y judaica: Hermann Schweppenhäuser y Gershom Scholem.<sup>547</sup> Lecturas que abrieron un debate polémico, que tuvo una gran resonancia en Alemania y en otros lugares de Europa en los años setenta y ochenta, posteriormente en América Latina, a partir sobre todo de los años ochenta y hasta la actualidad.

En México y América Latina el pensamiento de Benjamin ha generado un particular interés por diversos motivos culturales, políticos e históricos.<sup>548</sup> Como expusimos al inicio de esta segunda parte, los diversos autores de nuestro contexto que han caracterizado a la figura de Benjamin se han sentido particularmente atraídos por el carácter inclasificable de su pensamiento, que transgrede las fronteras disciplinarias y conforma un pensamiento transdisciplinario. Este rasgo de la fisonomía intelectual de Benjamin también ha fascinado a otros tantos lectores de su obra en Brasil, Argentina y Chile, en donde ese carácter multidisciplinario de su pensamiento, como observa Nitschack, resulta un gran atractivo, sobre todo para una tradición como la latinoamericana que se caracteriza por su predilección por la forma ensayística de la escritura, que ha generado un discurso crítico abierto entre lo político, lo sociológico, lo literario, lo antropológico y lo filosófico; y ha conformado una cultura híbrida, antropofágica, ecléctica o barroca.

Desde una perspectiva histórico política, en México, como en América Latina, la recepción de la obra de Benjamin coincide con el distanciamiento de algunos intelectuales de la izquierda del modelo cubano del socialismo, particularmente a partir del llamado caso Padilla, del marxismo dogmático y del partido. Lo cual lleva a diversos intelectuales de izquierda a interesarse por un marxismo heterodoxo y crítico, como el de Benjamin, pero también por un pensamiento crítico capaz de dar cuenta de la dimensión cultural de la vida

---

546Burkhardt Lindner, *Benjamin-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, Op. Cit.

547Horst Nitschack. *Walter Benjamin in Lateinamerika*. Op. Cit.

548Las líneas que siguen a continuación son deudoras del excelente trabajo Horst Nitschack. *Walter Benjamin in Lateinamerika*.

social, sin reducirla a la estructura económica política.<sup>549</sup> En Brasil, Chile y Argentina la recepción coincide además con la fase represiva de las dictaduras militares en los años setenta, aunque en México no ha habido una dictadura militar, existe un estado autoritario cada vez más represivo.

La recepción también coincide, agrega Nitschack, con el intento de modernizar las sociedades latinoamericanas, intento fallido tanto por los proyectos de derechas, que acompañaron a las dictaduras militares, como los de izquierdas, de la última década. De este fracaso surge una crítica teórica al proceso de modernización tanto occidental como soviético. Para algunos intelectuales latinoamericanos ninguno de las dos vías ofrece una verdadera alternativa para América Latina, por lo que empiezan a desarrollar en los años sesenta y setenta lo que se conoce como la Teoría de la Dependencia y la crítica a los procesos de modernización, que continúa hasta la actualidad. En este aspecto es que Benjamin y su crítica al progreso es recuperado por sus diversos teóricos latinoamericanos, lo cual no significa una renuncia a la modernización, sino que a partir de una crítica a la forma capitalista de la modernidad proponen pensar una modernidad alternativa.

Con la implementación del modelo económico neoliberal en las sociedades latinoamericanas a partir de los años ochenta, concluye Nitschack, se ha agudizado la exclusión social, económica y cultural, y el discurso de modernización se ha identificado con el discurso de los vencedores, que deja en el olvido a la memoria de los vencidos. De allí la pertinencia de la concepción de Benjamin acerca de la historia, como una exhortación y exigencia para despertar la memoria del pasado olvidado y reprimido. Además, la creciente urbanización, el surgimiento de los medios tecnológicos, la acelerada industria cultural como parte del proceso de modernización, que han conducido a grandes cambios en la vida cotidiana son otros tantos motivos de interés que ha despertado la obra de Benjamin.

---

<sup>549</sup>Nitschack comenta que en el cono sur, la recepción de la obra de Benjamin coincide con la fase represiva de las dictaduras militares en Brasil, Argentina y Chile, que por cuestiones de censura retrasaron el proceso de la recepción.

## Apéndice

### El carácter destructivo y la labor crítica

*Der destruktive Charakter sieht nichts Dauerndes. Aber eben darum sieht er überall Wege. Wo andere auf Mauern oder Gebirge stoßen, auch da sieht er einen Weg.*

Walter Benjamin, *Der destruktive Charakter*

#### I

Entre las múltiples caracterizaciones que Benjamin hace de la fisionomía de sus contemporáneos, la que corresponde al carácter destructivo resulta particularmente bella y sugerente: el carácter destructivo es siempre joven y alegre, escribe, pues aparta las huellas de nuestra edad y es enemigo del hombre estuche, es decir, de aquel que busca su comodidad en medio del curso normal de las cosas; su divisa es despegar, hacer sitio, su labor es siempre fresca y no se preocupa en modo alguno lo que ocupará el lugar de lo destruido. En donde otros se topan con muros y montañas, el carácter destructivo ve siempre un camino y como por todas partes ve un camino, por eso se encuentra siempre en la encrucijada. El carácter destructivo destruye lo existente pero no por los escombros mismos sino por el camino que se abre a través de ellos.<sup>550</sup>

Esta imagen dionisiaca de la destrucción aparece en otros pasajes de la obra de Benjamin vinculada a la labor de la crítica, por lo menos en dos sentidos. En primer lugar, vinculada a la crítica literaria, pues las obras están dispuestas a la desintegración crítica que el transcurso del tiempo ejerce sobre ellas, por eso concibe a la crítica como mortificación de las obras.<sup>551</sup> Mortificación de las obras quiere decir que, en la temporalidad horizontal de las obras que construye la tradición –traducción y comentario son formas tradicionales de relacionarnos con las obras– la crítica rompe verticalmente esa temporalidad abriéndola a la infinitud de sus sentidos, por eso la esencia de la crítica es destrucción. En segundo lugar, Benjamin asocia ese carácter destructivo de la labor crítica con la irrupción de la continuidad

---

<sup>550</sup>Walter Benjamin, "Der destruktive Charakter", en *Gesammelte Schriften*. Vol. IV, t., 1, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981). 396.

<sup>551</sup>Walter Benjamin, "Die Ursprung des Deutschen Trauerspiel", en *Gesammelte Schriften*. Vol. I, t., 1, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982). 357.

histórica, en este sentido escribe: “Das destruktive oder kritische Element in der Geschichtesschreibung kommt in der Aufsprengung der historischen Kontinuität zur Geltung.”<sup>552</sup> La crítica de la escritura histórica aparece aquí vinculada al elemento destructivo que irrumpe en la continuidad histórica, para desconstruir la historia universal, cepillarla a contrapelo, dejando de lado todo elemento épico y toda empatía con el vencedor. Estos dos aspectos de la crítica pueden muy bien ser vinculados al carácter destructivo, que frente a los tradicionalistas que nos transmiten las cosas para conservarlas intocadas, él en cambio las hace manejables y las liquida.

## II

En el panorama de la recepción de la obra de Benjamin en México pocas figuras como la de Bolívar Echeverría poseen los rasgos de ese carácter destructivo. Como lector de Walter Benjamin se conjuntan Echeverría los rasgos del traductor riguroso, el comentarista agudo y el crítico profundo; la excepcionalidad de su fisonomía intelectual, como la del mismo Benjamin, es que fue las tres cosas a la vez: traductor, comentarista y crítico, y aún más, filósofo y teórico de la modernidad. La labor de traductor de Echeverría se relacionó generalmente con sus intereses intelectuales y hasta donde conozco tradujo primordialmente textos del alemán y del francés. Respecto a la obra de Benjamin son dos los textos traducidos por Echeverría: una conferencia que el filósofo berlinés ofreció el 27 de abril de 1934 en el *Instituto para el estudio del fascismo* de París bajo el título *Der Autor als Produzent*<sup>553</sup> (*El autor como productor*) y las famosas tesis *Über den Begriff der Geschichte*<sup>554</sup>

---

552 Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, Op. Cit. 127. “El elemento crítico o destructivo en la escritura de la historia se hace patente cuando se hace saltar la continuidad histórica.”

553 La traducción de Bolívar Echeverría es la primera al castellano y aparece por primera vez en *La cultura en México*, núm. 547, pp. III-VII, suplemento de la revista *¡Siempre!*, núm. 997, México, agosto de 1972. Y es reeditado por Ítaca bajo el mismo título en México en 2004. Echeverría se basa para su traducción en la versión del ensayo aparecida en: Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1966. Además de la traducción de Echeverría existe otra traducción de este ensayo realizada por Jesús Aguirre y publicado en *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III*, Madrid, Taurus 1975.

554 Las traducción de las tesis fueron publicadas bajo el título: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México, Contrahistorias, 2005. Un pequeño error del editor remite al original en alemán como *Gesammelte Werke*, la cual no existe. En realidad la traducción de Echeverría de estas tesis está basada en Benjamin, Walter, “*Über den Begriff der Geschichte*”, publicadas en *Gesammelte Schriften*, Vol. I, T. 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991, pp. 691-704; Echeverría introduce además el fragmento encontrado por Giorgio Agamben en la Biblioteca Nacional de París, que aparece en *GS, T. VII, V. 2*, pp. 783-784. Los “*Apuntes, notas y variantes*”, que contienen los fragmentos escritos de Benjamin para la elaboración de las tesis se encuentran en *GS, T. II, V. 2*, pp. 1229-1252. Con la traducción de las tesis de Echeverría, el lector tiene a su disposición todos los materiales reunidos de este texto que Benjamin escribió en alemán.

(*Sobre el concepto de historia*<sup>555</sup>), probablemente el último texto que escribió Benjamin antes de su suicidio en 1940 en Port Bou.

Una comparación entre los textos originales y la traducción realizada permite observar el conocimiento profundo de Echeverría de la lengua alemana y del autor traducido; esto último es posible verlo de manera más clara en los breves y sustanciosos textos introductorios a sus traducciones o los ensayos dedicados a Benjamin, en los que Echeverría introduce al lector a la obra, la vida y el tiempo histórico del autor. En este sentido, la labor de traductor de Echeverría se conjunta con la del comentarista, que se dirigen a los contenidos de realidad de la obra (*Sachgehalt*), es decir, a sus contenidos históricos empíricos y a la obra en su concreción, su ser en letra, ya sea para trasladar el sentido de la obra de un área lingüística a otra, como lo hace la traducción, o para aclarar el sentido de la obra a partir de sus detalles, de allí el carácter filológico del comentario. Pero Echeverría no se detiene en la labor traductiva y comentativa de la obra, que en sí misma ya es una contribución importante a la recepción de Benjamin en la lengua española, sino que va más allá e intenta poner de manifiesto cómo sus reflexiones en torno a la historia, la política, el arte y la modernidad en general, se relacionan aún con la crítica de nuestro propio presente.

Múltiples escritores consideran que a los autores no hay que creerles lo que dicen sobre su obra, sino ver lo que hacen en ella, y esto hay que tenerlo en cuenta si se trata de un autor como Echeverría, cuya excesiva modestia lo llevaba caracterizar a sus ensayos como meros comentarios de la obra de otros autores, cuando en realidad se tratan de verdaderas muestras de la crítica. Bolívar Echeverría dedicó a Walter Benjamin un buen número de reflexiones a lo largo de su obra, aunque no considera que sus textos respondan

---

555 De las tesis *Sobre el concepto de historia* hay otras cinco traducciones, la primera traducción al castellano fue realizada por Héctor A. Murena y apareció en: *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Ed. Sur, 1967 y editada en varios países de América Latina y en España. La segunda fue realizada por Jesús Aguirre y apareció en *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1973. Ambas traducciones son sólo de la primera versión de las tesis publicada en *Walter Benjamin zum Gedächtnis*, Frankfurt am Main, Institut für Social Forschung, 1942. Hay otra traducción realizada por Pablo Oryazún Robles, que aparece bajo el título *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*, Chile, Arcis y Lom Ediciones, 1996. En el 2006 aparece otra nueva versión de las tesis en castellano de Reyes-Mate en su libro *Media Noche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin sobre el concepto de historia*, Madrid, Trotta, esta traducción incluye la versión francesa de las mismas. Otra nueva traducción, aunque sólo de la primera versión de las tesis, aparece en Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia" en *Obras*, Libro II/vol. 2, Madrid, Abada editores 2008; aunque tiene la desventaja de ignorar la rica tradición de la traducción de la obra de Benjamin en América Latina. Cabe subrayar, que las traducciones de H. A. Murena y de B. Echeverría son las más difundidas en el mundo intelectual latinoamericano. De hecho, en 2007 sale en Argentina una nueva edición de la traducción de Echeverría de las tesis por parte de la editorial Piedras de papel; en 2008 la editorial Itaca lanza una reedición en México en 2008 y en 2013 se publican en Colombia en Ediciones desde Abajo.

de manera directa a los problemas de nuestro tiempo, ya sea en el ámbito de lo histórico-político o del arte; de hecho para Echeverría quizá no hay mejor ejemplo de extemporaneidad que la obra de Benjamin, pues cuando uno se aproxima, por ejemplo, a textos como *El autor como productor* o *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica* parece evidente tal inactualidad, pues se tratan de una serie de tesis dirigidas a artistas de vanguardia e intelectuales que discutían su posición dentro del proceso revolucionario; artistas e intelectuales que hoy en día parecen ser una especie en extinción y de los cuales quedarían en el mejor de los casos “unos cuantos ejemplares dispersos, afectados por los estragos de la extemporaneidad y el aislamiento.”<sup>556</sup> Algo similar podría decirse de las tesis *Sobre el concepto de historia*, que Benjamin escribe en abierta polémica contra la socialdemocracia alemana y el socialismo estalinista, pero sobre todo contra esa cultura política moderna de la que el socialismo realmente existente fue la “muestra más postrera y disminuida,” hasta su desaparición en 1989.<sup>557</sup> Podría deducirse de ello que con la caída del muro, el fin del socialismo real y la estetización de la vida cotidiana por la industria cultural, las ideas de Benjamin serían, en el mejor de los casos, reflexiones que estarían respondiendo a preocupaciones de su tiempo; en el peor, extravíos de un hombre de letras, frecuentemente confundido.

Sin embargo, en medio de esa aparente extemporaneidad de los textos de Benjamin, Echeverría encuentra en ellos una cierta actualidad en su discurso, que quizá no es útil de manera directa en el terreno de la praxis política, como parece exigir Habermas,<sup>558</sup> o de la práctica artística, sino que más bien nos ayuda a pensar críticamente las concepciones modernas de la política, del arte, de su caducidad histórica y alimentan el deseo y, aún más, la necesidad de una renovación total del arte y la política. Así, en medio de la crisis de nuestro presente, la aproximación que nos ofrece Echeverría a la obra de Benjamin, una obra aparentemente “tan excéntrica”, “tan extemporánea”, “tan fuera de la realidad,” sin embargo, enciende para nuestra actualidad “una capacidad desbordada de irradiar sugerencias, y adquiere una capacidad de seducción inigualable.”<sup>559</sup>

---

556Bolívar Echeverría, “Presentación” a Benjamín, *El autor como productor*, 13.

557Cfr. Bolívar Echeverría, “Benjamin, la condición judía y la política”, en Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, ed. y trad. Bolívar Echeverría (México: Contrahistorias. La otra mirada de Clío, 2005). 5-16.

558Jürgen Habermas, *Perfiles filosófico-políticos*, trad. Manuel Jiménez Redondo ([Madrid]: Taurus, 2000). 328.

559Bolívar Echeverría, “Benjamin, la condición judía y la política”, op. Cit. 16.

¿De qué se trata esa “seducción inigualable” que Bolívar Echeverría percibe en la obra de Benjamin?, ¿en qué consiste esa “capacidad desbordada de irradiar sugerencias” que despierta en él? Y aún más ¿cómo se relaciona esto con la crítica de nuestro propio presente? Para nuestro autor, y aquí la perspectiva de Echeverría es la del crítico, la obra de Walter Benjamin nos ofrece múltiples claves para descifrar el enigma que nos sigue planteando la modernidad: su historia, su vida social, cultural y la relación con lo otro, a lo que antropocéntricamente llamamos naturaleza, claves para destruir las ilusiones de la modernidad y sus sueños incumplidos de abundancia y felicidad.

Una primera clave que Echeverría encuentra en la obra de Benjamin es la que “abre para nosotros el secreto de la cotidianidad moderna.”<sup>560</sup> Se trata de una particular aproximación a la vida social desde el mirador de la vida cotidiana, desde la que se cuestiona la concepción según la cual lo determinante de la vida social y su historia son los grandes acontecimientos y los hombres históricos que los conforman. La perspectiva benjaminiana en cambio nos muestra que lo que acontece en la vida diaria no es menor e incluso muchas veces es más determinante que la de los grandes días, los días que hacen historia. Desde el mirador de la vida cotidiana entonces, Benjamin pone en cuestión la *separación* entre el ámbito de lo ordinario y lo extraordinario, una *separación* que viene a consolidarse con la modernidad en general y su versión capitalista en particular.

Una segunda clave se revela para Echeverría cuando nos preguntamos por la actualidad de las ideas políticas de la obra de Walter Benjamin, lo cual nos lleva a entrar en conflicto con la noción moderna de política. Sin duda, las tomas de posición política de Benjamin lo alían con la izquierda y sus utopías, sin embargo hay un momento de su argumentación que entra en contraposición no sólo con la noción de la política moderna, sino también con la práctica política de la misma izquierda. De hecho, pocos como Benjamin conformaron una crítica tan radical de la izquierda de su tiempo, particularmente de la socialdemocracia y el marxismo soviético, a los que denominó el “marxismo vulgar”, una crítica no únicamente de su práctica política, sino sobre todo de los fundamentos teóricos que guiaban dicha práctica.<sup>561</sup>

En las tesis *Sobre el concepto de historia*, Echeverría ubica la crítica más radical de Benjamin a la concepción de la política moderna, a la que la izquierda socialista también

---

560Bolívar Echeverría, “El flâneur y el valor de uso,” en *Valor de uso y utopía*. Op. Cit. 51.

561Ibid.

permanece atada, con excepción quizá de ciertas posiciones anarquistas,<sup>562</sup> una cultura política que para Echeverría fracasó y que ve sumida en una crisis insalvable hasta el día de hoy, pues no ha podido ocultar su “nexo profundo con la dictadura oligárquica y su voluntad totalitaria,” mostrando además su inoperancia al claudicar frente al fascismo. Echeverría subraya la tesis de Benjamin de que la política socialista se sustenta en tres supuestos: que el escenario de la gestión política es el Estado, que las masas son el sujeto de la democracia y que la historia es el escenario ineludible del progreso.<sup>563</sup> Contra estas tres convicciones de la cultura política establecida se dirige el texto de Benjamin, aunque la crítica al progresismo, subraya Echeverría, es el momento central de las tesis, de hecho es la adhesión al progresismo un rasgo que ha marcado la política socialista no sólo del tiempo de Benjamin, sino de todo el siglo XX. El socialismo ha adoptado con toda naturalidad la suposición de que los trabajadores deben sumarse incondicionalmente a la marcha del progreso; que el sentido de su vida está dado de acuerdo a ese progreso; un progreso que además es ineludible en la historia y que los intereses de los trabajadores coinciden de manera plena con él.<sup>564</sup> Esta crítica de Benjamin al socialismo real y su idea dogmática de progreso, le sugiere a Echeverría la tesis de que un “verdadero socialismo” es impensable sin una idea de economía completamente distinta a la economía puramente mercantil, sin una “economía que sea capaz de privilegiar el valor de uso por sobre el valor de cambio y ajena por lo tanto a las exigencias del progreso como crecimiento del capital.”<sup>565</sup> Una sociedad además cuya politicidad no esté mediada por el aparato estatal, sino por la práctica política directa de los que conforman la misma sociedad.

Por otra parte, cuando uno se pregunta por la expresión teológica del discurso benjaminiano, una pregunta incómoda para un discurso rabiosamente jacobino como el que existía en la izquierda de la época de Benjamin, y que persiste hasta nuestra actualidad,

---

562 Benjamin sintió también una cierta afinidad con el movimiento anarquista, con el que se familiarizó desde muy joven y que es posible observar también en diversos ensayos de su obra, como su ensayo sobre el surrealismo, en el que alaba la idea radical de la libertad de Bakunin. Cfr. “Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz.” En Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Vol. 2, t. 1. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977).

563 Echeverría, *Valor de uso y utopía*. Op. Cit. 134.

564 “Adhesión al progresismo” que es posible reconocer hoy en día en el retóricamente llamado “socialismo del siglo XXI” y los políticos e intelectuales que lo defienden. Sobre la crítica al progreso, central en el pensamiento de Benjamin, ya Echeverría lo abordaba en su introducción a su libro *El discurso crítico de Marx* (México, Era 1985) en la que extiende esta crítica al concepto dogmático de progreso de la izquierda latinoamericana de los años 70 y 80 que no tiene problema alguno en combinar dos discursos cuya tendencia y finalidad no sólo son contrapuestos sino contradictorios: el discurso liberal y el discurso crítico.

565 Echeverría, *Valor de uso y utopía*. Op. Cit. 135.

Echeverría responde a esta cuestión de manera radical y con una gran apertura intelectual y nos muestra con ello una tercera clave para desmitificar a la modernidad:

Por teología Benjamin no parece entender un tratado sobre Dios, sino un determinado uso del discurso... que es capaz de reconocer a lo otro como sujeto; de no vaciarlo y empobrecerlo reduciéndolo a mero objeto (naturaleza) a mero cumulo de recursos naturales siempre renovables que están ahí “gratis”, a disposición del hombre, el sujeto por excelencia...<sup>566</sup>

Lo que le sugiere entonces a Echeverría el rasgo teológico del discurso benjaminiano es, por una parte, una crítica al racionalismo moderno y al antropocentrismo que le es inherente, racionalismo que ve a lo *otro* (la naturaleza) como mero medio para los fines humanos y, por la otra, el reconocimiento de ese otro como un tipo de sujetidad. Se trata de la renovación del deseo utópico-romántico de liberación y restablecimiento de una nueva relación con la naturaleza.

Por otra parte, frente a la verdad histórica del discurso historicista, para Echeverría la lectura de las tesis *Sobre el concepto de historia* estimula una actitud de sospecha frente a tal verdad y nos ofrece con ello una cuarta clave para aproximarnos al enigma de la modernidad. Para nuestro autor existe una condición epistemológica en la argumentación de Benjamin, según la cual toda prueba de la excelencia de la historia humana tiene una cara luminosa o manifiesta, que hacen de ella un documento de cultura, pero al mismo tiempo, en tanto que todo documento es una huella humana, tiene también una cara oculta u oscura, que hace de él un documento de barbarie.<sup>567</sup> Se trata de una condición epistemológica análoga al paradigma indiciario de Carlo Ginzburg, según el cual la realidad histórica es constitutivamente enigmática, siempre oculta algo, por lo cual, su verdad aparente siempre es sospechosa. Desde esta perspectiva, para Echeverría la sociedad humana se oculta a sí misma el hecho de que las formas de su mundo histórico no provienen de una necesidad natural, pues si bien tales formas se han levantado y se han construido a partir de las formas naturales, van más allá de ellas, las trascienden e incluso entran en contradicción con ellas. Lo humano es, en este sentido, trans-natural, y sin embargo, para conservarse finge ser natural, hace como si la historia de represión y dominio de una parte de la sociedad sobre el

---

566Bolívar Echeverría, “El ángel de la historia.” En Bolívar Echeverría y et. al., *La mirada del ángel: en torno a las “Tesis sobre la historia” de Walter Benjamin*, Op. Cit. 30.

567Bolívar Echeverría, “Los indicios y la historia.” En *Vuelta de siglo* (México, D.F.: Ediciones Era, 2006).

resto de la misma fuera consecuencia natural de la historia, “una historia que se piensa a sí misma bajo el supuesto de la legitimidad natural de injusticia.”<sup>568</sup>

Frente a esa supuesta “legitimidad natural” del devenir de la historia y de la “injusticia” que se genera en su seno, el historiador crítico para Benjamin tiene una especie de sexto sentido que lo hacen sensible ante los indicios del pasado. Estos indicios le vienen al historiador crítico de su compromiso con el presente cargado de *fuera mesiánica*, indicios mediante los cuales pone al descubierto tal injusticia del pasado y les hace justicia en el presente. Así, si como Benjamin afirmaba “nada de lo que alguna vez aconteció debe darse por perdido para la historia”, entonces, nos dice Echeverría, “siempre puede haber un momento reactualizador que al invocarlo, al citarlo, lo rescate del olvido, de la nada, del estado de... resto o ruina en que ha quedado.”<sup>569</sup> Entonces, cuando el historiador crítico narra la historia nos ofrece la posibilidad de percibir la *débil fuerza mesiánica* que hay en ella y que lo vincula con algún momento del pasado, cuyo conflicto irresuelto es posible redimir en el presente.

Si como veíamos anteriormente Echeverría distingue entre la política, que ve sumida en una crisis insalvable, y lo político, que “se juega, y de manera a veces incluso más decisiva, en torno a objetos aparentemente ajenos al de la política propiamente dicha”<sup>570</sup>, entonces cabe preguntarse ¿en torno a qué objetos se juega lo político para nuestro autor? Es aquí en donde Echeverría halla una quinta clave para la crítica de la modernidad y escribe que la posición que asume Benjamin frente a la discusión de aquellos años sobre la relación arte-revolución, fue una cuestión que desde la línea política del Partido Comunista y del marxismo ortodoxo pretende ser solventado con la idea equivocada de “poner el arte al servicio de la revolución,” y por tanto, darle al arte una función meramente propagandística. Para Echeverría, a quien sustenta dicha posición no le importa la consistencia cualitativa de la obra intelectual y artística, y se interesa únicamente por el valor de propaganda que ella pueda ofrecerle en el escenario de la política. Por su parte, los artistas e intelectuales, provenientes generalmente de la burguesía, se aproximan a los comunistas con la intención de dotarse de la posición “políticamente correcta,” para ponerse al servicio de la revolución, una revolución que no son capaces de encontrar en sus propias obras.<sup>571</sup>

---

568 Ibid. 132.

569 Idem.

570 Bolívar Echeverría, “Arte y utopía”, en *Modernidad y blanquitud* (México, D.F.: Ediciones Era, 2010). 135.

571 Ibid. 137.

Desde este punto de vista, Echeverría considera que la motivación central del ensayo sobre la obra de arte de Benjamin se debe a “la necesidad de plantear en un plano esencial esta relación entre el arte de vanguardia y la revolución política,”<sup>572</sup> pero la perspectiva desde la que es planteada esta relación no es la de la política moderna, sino la posibilidad de la construcción de lo político que se abre a partir de los cambios radicales que ha sufrido el concepto mismo de arte como consecuencia de las conquistas de la *técnica moderna*, y no se refiere únicamente a las consecuencias en las técnicas del arte, sino también al cambio que produce en la “invención artística” y el “concepto de arte”, cuyos efectos más profundos se dejan sentir en la sociedad en su conjunto.

Echeverría ubica aquí una distinción interesante entre una primera y una segunda técnica, es decir, entre una técnica meramente instrumental, que se ha sobrepuesto a otras posibles en la modernidad capitalista, y una técnica lúdica, que ya estaría interactuando en la realidad social, particularmente en la producción artística de las vanguardias, aunque ciertamente todavía de forma reprimida. Con esta distinción teórica Echeverría le da todo un vuelo utópico al discurso de Benjamin, pues considera que la base técnica actual del proceso de trabajo social capitalista es continuadora de las estrategias técnicas de las sociedades arcaicas, que estaban dirigidas a responder a la hostilidad de la naturaleza mediante la conquista y el sometimiento de la misma. Sin embargo, hay otra base técnica que se ha gestado en ese proceso, pero que ha sido malusada, deformada y reprimida por el capitalismo, que es posible observar en el uso de la técnica de alguna de las vanguardias artísticas: “cuyo principio no es ya el de la agresión apropiativa a la naturaleza sino el “telos lúdico” de la creación de formas en y con la naturaleza.”<sup>573</sup>

Esta distinción entre una técnica instrumental y una técnica lúdica, o entre una primera y una segunda técnica, que Echeverría ubica en el ensayo de Benjamin, implica además, por una parte, el descubrimiento de una relación distinta con la naturaleza, que ya estaría interactuando en la producción artística, y por la otra, considera que con el tratamiento del nuevo sistema de aparatos en el ámbito artístico, en el que está presente esta segunda técnica, solicita la acción de un sujeto democrático y racional capaz de venir en lugar del sujeto automático e irracional de la sociedad actual. El nuevo arte sería, de esta manera, el que fomenta la acción de ese sujeto, el que le enseña a dar sus primeros pasos. Desde esta

---

572 Idem.

573 Idem. 150.

perspectiva la función social y política del arte no puede ser en modo alguno una función político propagandística en favor de una supuesta revolución, sino una experiencia ejemplar liberadora, como la de las vanguardias artísticas del siglo XX,<sup>574</sup> que contribuye a la construcción de lo político y la renovación de la sociabilidad, enajenada por la modernidad existente, y lo hace a partir de aquello que tiene de más propio la existencia humana: su actividad artística, lúdica y festiva, propia del cultivo crítico de la identidad, de la ek-sistencia en ruptura, que es la dimensión cultural de la vida social.<sup>575</sup>

Sin embargo, como bien sabemos y vivimos cotidianamente, la revolución no triunfó y en vez de ella vino la contrarrevolución y la barbarie del fascismo, que llevó a Benjamin, y a tantos otros, primero al exilio y después al suicidio. Más tarde, con el “triunfo” de las sociedades occidentales sobre el fascismo se instaló triunfante la sociedad unidimensional y su apéndice la industria cultural,<sup>576</sup> en la que en vez de las masas emancipadas con las que Benjamin soñó, Horkheimer y Adorno en cambio ubican a una “masa amorfa” sometida voluntariamente a un “estado autoritario” que es “manipulada al antojo de los *managers* de un monstruoso sistema generador de gustos y opiniones cuya meta obsesiva es la reproducción... de un solo mensaje apologético que canta la omnipotencia del capital y encomia las mieles de la sumisión.”<sup>577</sup> De allí que para algunos críticos de Benjamin cabría ver sus ideas como una profecía fallida, sin embargo, Echeverría considera más sugerente mirarlas como una profecía cumplida, aunque por el lado malo, es decir que la estetización del mundo se está realizando, pero no por la acción libre y espontánea de los individuos, como lo visualizó Benjamin a través de la experiencia de las vanguardias artísticas, sino como el resultado de la extensión de la enorme banda de producción de mercancías al ámbito de la cultura y la diversión, dentro de un marco de acción manipulado directamente por la ideología de la industria cultural.<sup>578</sup>

---

574 En efecto, si se contrasta esta tesis de Echeverría con la experiencia de las vanguardias artísticas se puede comprobar que la producción artística de dichas vanguardias no eran objetos destinados a la contemplación, sino que incitaban a la acción. Cfr. De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

575 Cfr. Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura: curso de filosofía y economía, 1981-1982* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras : Itaca, 2001).

576 Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbusch Verlag, 19. Auflage, 2010. Versión castellana: “*La industria cultural*” en *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Trotta, 1994.

577 Echeverría, *Modernidad y blanquitud*, Op. Cit. 152.

578 Ibid. p. 154. El arte aurático, apunta Echeverría, que se ha transfigurado en la figura del “arte moderno”, no hace hoy en día sino repetir palidamente aquello que hace un siglo fue el resultado de un movimiento revolucionario en el arte, es decir, el fruto de la ruptura vanguardista con el tipo de arte solicitado por la

Entonces ¿en qué consiste esa peculiar actualidad del discurso benjaminiano que seduce e irradia sugerencias en Bolívar Echeverría? Para él, si bien es cierto que la izquierda revolucionaria (comunistas y anarquistas) no tiene hoy en día la presencia que tuvo en aquellos años en el escenario de la política, y que a los artistas e intelectuales de nuestros días les tiene sin cuidado una posible militancia revolucionaria, esto no implica que la izquierda haya sido integrada completamente a lo establecido, o que los artistas se hayan incorporado en su totalidad al funcionamiento omniabarcante de la industria cultural. Pero sobre todo, esto no significa que la actitud de la izquierda, es decir, una actitud crítica frente a la realidad existente, y la divisa de las vanguardias artísticas, cuya consigna era “cambiar el mundo, cambiar la vida,”<sup>579</sup> hayan dejado de ser necesarias, por el contrario, en medio de la crisis civilizatoria de nuestros días esa actitud crítica y esos sueños utópicos son más necesarias que nunca.

Desde esta perspectiva, los textos de Benjamin adquieren una peculiar actualidad para Echeverría, pues le sugieren que en medio de la crisis de nuestro presente, quizá nos encontremos también en los albores de un nuevo escenario de realización de lo político, dentro del cual la izquierda debe liberarse del antropocentrismo moderno y del progresismo que le es inherente, debe afirmar el carácter crítico de su discurso frente al discurso apologético de la modernidad y renovar los sueños de las vanguardias artísticas de una relación libre, potenciada por esa segunda técnica, entre el arte, la vida y lo naturaleza.<sup>580</sup>

### III

Así, dentro del panorama de la recepción de Walter Benjamin en México, Bolívar Echeverría sobresale por su labor traductiva, comentativa y crítica. Como traductor y comentarista, Echeverría contribuye de manera decisiva a la pervivencia de la obra de Benjamin, trasladando algunos de sus ensayos de un contexto cultural e intelectual a otro, y fomentando al mismo tiempo la labor comentativa y crítica de la misma. Por otra parte, la aproximación de Echeverría a la obra de Walter Benjamin es crítica, pues destruye analíticamente la obra y establece el delicado vínculo de un texto particular con el conjunto de la obra y la vida del autor, y pone de manifiesto algunas de las claves que nos ofrece

---

modernidad capitalista y ese arte de hoy en día se limita a convertir esa ruptura en herencia y tradición.

579 Sobre el temas de las vanguardias artísticas y el arte moderno Cfr. Bolívar Echeverría, “De la academia a la bohemia” y “Arte y utopía” en *Modernidad y blanquitud*, Op. Cit.

580 Bolívar Echeverría, “Presentación” a Walter Benjamin, *El autor como productor*, Op. Cit. 16.

Benjamin para la comprensión crítica de nuestro propio presente. Además, la lectura que Echeverría nos ofrece de Benjamin nos muestra que la versión capitalista de la modernidad no es un destino ineluctable, sino que en ella cohabitan experiencias ejemplares, ya sea en el arte o en la historia cultural, de resistencia a esa modernidad unívoca y reificante del capitalismo.

## Conclusiones

En la primera parte hemos mostrado que la recepción de una obra no debe ser vista como algo externo sino como algo inherente a la misma pues, parafraseando a Benjamin, una obra es algo vivo y la vida de la obra se conforma durante la vida del autor; cuando el autor muere, la obra entra en una etapa de supervivencia, si la obra resulta relevante entonces su recepción le otorgará una pervivencia duradera. Una obra además no es algo acabado y cerrado, sino que está abierta a infinidad de lecturas e interpretaciones, por tanto, toda obra relevante desea su recepción. Dentro de las múltiples formas en que puede realizarse la recepción de una obra, nosotros nos centramos en la traducción, el comentario y la crítica para analizar la recepción de la obra de Benjamin en México. Se trata de tres formas de la escritura en las que se materializa la recepción de las obras y cuya finalidad es comunicar el sentido de las mismas, aunque la traducción busca hacerlo trasladando el sentido de una obra de un ámbito lingüístico a otro, mientras que comentario y crítica lo hacen clarificándolo; el comentario por su parte se centra en el detalle o en una multiplicidad de detalles, poniendo de manifiesto los contenidos de realidad de la obra; la crítica en cambio va más allá del comentario y ve a la obra como un todo.

Con su labor, traducción y comentario conforman una temporalidad horizontal de la obra, pues palabra tras palabra, giro tras giro, y con una soberana y paciente lentitud, intentan clarificar el sentido de la obra, sin despegarse nunca de ella, prologándola en el tiempo histórico; la crítica en cambio rompe verticalmente esa temporalidad, pues va más allá del comentario del texto, destruye analíticamente la obra en su relación consigo misma, con el conjunto de la obra del autor, de la vida que la concibió y del tiempo histórico en el que emergió. Por eso, la labor crítica es esencialmente destructiva, pues rompe la obra para que de ella emerja su significación más profunda. Traducción, comentario y crítica son metatextos, cuya finalidad es contribuir a la pervivencia de las obras en el tiempo histórico, pero mientras traducción y comentario lo hacen para preservarlas, por eso su carácter es tradicional, la crítica en cambio lo hace rompiendo con la tradición, de allí su carácter eminentemente modernista. Toda obra relevante es exceso de sentido y significancia que desean ser liberados, por ello, una obra significativa no sólo desea sino que exige su

recepción. Traducción, comentario y crítica son por tanto destinos de las obras, pues toda obra encontrará en ellas su manifestación más basta y siempre renovada.

Desde esta perspectiva, en la segunda parte hemos trazado un panorama de la recepción del pensamiento de Benjamin en México, a través de las traducciones y textos que se han escrito en nuestro contexto de su obra. Con ello mostramos que existe una indudable presencia del pensamiento de Benjamin en nuestro ámbito intelectual y académico desde hace ya poco más de cuatro décadas.<sup>581</sup> Como vimos, tal recepción se ha desplegado en tres fases, en la primera, de 1971 a 1982, se dio de forma muy intermitente y fue fundamentalmente traductiva y comentativa; en la segunda en cambio, que va de 1991 a 1999, fue principalmente comentativa y crítica; y en la última fase, que se da a partir de 2003 hasta la actualidad, ha sido traductiva, comentativa y crítica. Al final de la segunda parte, comparamos esta recepción con otros contextos, como el latinoamericano o el alemán, y hemos observado que en México se inicia con la recepción, a través de la traducción, poco después que en Argentina, Brasil, Colombia, y aún antes que España, sin embargo, las traducciones y comentarios de la primera fase no tuvieron la influencia que hubiese sido deseada, pues prácticamente pasan desapercibidas en nuestro ámbito intelectual, hasta el día de hoy.

De manera crítica podemos apuntar además que, aunque las traducciones de los ensayos de Benjamin en México inician de manera temprana, vistas en su conjunto han sido muy escasas; doce ensayos traducidos a lo largo de más de cuatro décadas son, por decir lo menos, muy pocas traducciones. Aunque algunas de ellas directas de la lengua alemana y de enorme calidad, como las de Bolívar Echeverría, José María Pérez Gay o Andrés E. Weikert, incluso algunas primeras traducciones a la lengua española como del ensayo de *París, Capital del siglo XIX, El autor como productor, Infancia berlinesa y Cronica berlinesa*; las otras en cambio han sido realizadas de otras traducciones, particularmente de la lengua inglesa o francesa, lo cual ciertamente resulta preferible a no tener nada, pero también habla de una carencia en nuestra producción traductiva de la lengua alemana y, aún más, quizás también en nuestra manera de cultivar el discurso filosófico. Por tanto, resulta importante hacer una valoración crítica de las traducciones de la obra de Benjamin, no sólo para afirmar

---

581 Durante un examen de evaluación para una beca del DAAD en México, uno de los examinadores mexicanos aseguró que recepción de Benjamin en México no existía, que mejor investigara a los argentinos, que si la tenían; gracias a su concluyente resolución la beca no me fue otorgada; con este trabajo respondemos a tan ilustre persona que no conoce la duda.

que existe y que fue temprana, sino para fomentar que se continúe traduciendo, sobre todo ahora que los derechos de autor de la obra Benjamin pasaron a ser de dominio público desde el 2010, abriendo así la posibilidad de evadir la voracidad de la industria editorial española que no permitía, hasta esa fecha, que se tradujesen ensayos de Benjamin en otros lugares de habla castellana. En Argentina y Chile ya se han puesto a trabajar al respecto y si en México no queremos quedarnos rezagados respecto a nuestros contemporáneos es importante fomentar nuestras propias traducciones, no sólo de la obra de Benjamin sino también de otros tantos autores.

Por otra parte, trazamos un panorama temático y de autores que han escrito sobre el pensamiento de Benjamin en nuestro contexto, lo comparamos con otros contextos, como el latinoamericanos o el alemán, y pudimos observar la afinidad temática entre ellos, aunque también algunas ausencias, como el caso del tema importante de la estética de los medios, o el tema de la recepción de las obras, que con este trabajo deseamos contribuir a explorar; pero en términos generales las principales líneas interpretativas de la obra de Benjamin han sido trabajadas en nuestro contexto. Visto de manera panorámica, podemos decir que en México se han publicado sobre Benjamin, hasta donde hemos podido investigar, cinco libros de autoría única, siete compilaciones de textos de diversos autores, con un total de cincuenta y seis ensayos, once ensayos publicados en diversos libros y doce textos publicados en diversas revistas, lo cual constituye una modesta pero valiosa aportación a la pervivencia de la obra de Walter Benjamin.<sup>582</sup>

Sin embargo, como toda moda, la novedad de la moda Benjamin ha empezado a repetirse sin por ello necesariamente renovarse. Beatriz Sarlo ya advertía sobre ello en el ámbito argentino,<sup>583</sup> y algo semejante podríamos decir en nuestro propio contexto, pues la lectura de la obra de Benjamin también ha producido una erosión teórica que carcome la originalidad benjaminiana hasta los límites de la completa banalización, y no se trata únicamente de un empobrecimiento semántico sino que, además, Benjamin aparece mezclado en una sopa léxica que en vez de aclarar el sentido de sus obras lo oscurece; se citan sus obras como si ello asegurará su actualización en contextos diferentes al de su

---

582Al final de esta investigación, además de la bibliografía completa de la recepción de Benjamin en México, hemos elaborado una bibliografía cronológica para que el lector interesado pueda observar panorámicamente el despliegue temporal de la recepción en nuestro contexto.

583Cf. Beatriz Sarlo, "Lectores, comentaristas y partidarios." En: *Siete ensayos sobre Walter Benjamin* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000).

origen; se mezcla además a Benjamin con otros autores e ideas con un sencillez envidiable; por supuesto, no se trata de volver a la vieja exigencia filológica de una fidelidad ciega al texto o el autor, sin duda Benjamin puede ayudar a pensar otros contextos socio-históricos y filosóficos, como el latinoamericano, pero esto no significa que pueda hacerse cualquier cosa con él o que sus reflexiones contengan todas las respuestas a las cuestiones de nuestro presente; más allá de la suma fácil de autores e ideas, el lugar más productivo para el discurso crítico es el espacio del conflicto, pues la suma sin más de las ideas de Benjamin a las de otros autores, más que una renovación y actualización de la teoría reproduce esa imagen grotesca del autómeta jugador de ajedrez de las tesis *Sobre el concepto de historia*, un autómeta que tiene la respuesta a todas las cuestiones que sus adversarios le hacen pero que ya es incapaz de plantearse alguna pregunta. De allí que resulte necesario también realizar una valoración crítica de las aportaciones que se han hecho en nuestro contexto a la discusión sobre el pensamiento de Benjamin.

En este sentido, podemos destacar la labor pionera de José Emilio Pacheco no sólo como traductor del ensayo de Benjamin *París, capital del siglo XIX* (1971), sino como comentarista del mismo, en el que escribe, en la nota preliminar, sobre la figura heterodoxa de nuestro filósofo. También de José María Pérez Gay, que además de traductor de *Infancia berlinesa* y *Crónica berlinesa* (1982), fue comentarista de los mismos y años más tarde crítico de la obra de Benjamin, como puede observarse en sus ensayos *El ángel desdichado. Walter Benjamin y su época* (2005) y *Walter Benjamin: el naufragio ineluctable* (2009). Corresponde a Silvia Pappe el mérito de haber escrito la primera y única biografía intelectual de Benjamin en nuestro contexto, *La mesa de trabajo un campo de batalla* (1986), en la que escribe sobre el pensamiento nómada de Benjamin y la ciudad, y años más tarde publica un ensayo: *La resonancia de los pasos sobre un piso de doble fondo* (1983), ambos trabajos verdaderas muestras de la labor crítica, que se remite a la obra en su lengua original, conjuntando también la labor traductiva y comentativa, tanto en su aspecto filológico como histórico cultural.

Por su parte, Claudia Kerik inaugura la segunda etapa de la recepción con la publicación del ensayo *Walter Benjamin y la ciudad* (1991), un año más tarde aparece otro texto suyo, *Homenaje a Walter Benjamin* (1992), ambos textos preparatorios de la primera compilación de ensayos sobre Walter Benjamin en México, *En torno a Walter Benjamin*

(1993), realizada por la misma Kerik, en donde aparecen estos textos corregidos y ampliados, el primero bajo el título de *Walter Benjamin y la ciudad (Magia y melancolía)*, el segundo como presentación a la compilación; pasan muchos años hasta que Kerik vuelve a publicar otros trabajos sobre Benjamin, primero *De Montaigne a Walter Benjamin* (2010) y después *El Árbol del esmero: el archivo estratégico de Walter Benjamin* (2010); visto en su conjunto, el trabajo de Kerik se mueve entre el comentario y la crítica de la obra de Benjamin, y ha sido pionera en nuestro contexto al ocuparse del fascinante tema de la crítica, la literatura y la ciudad en Benjamin. Cabe también mencionar la labor de María Pía Lara, que escribe, en *Memoria histórica y responsabilidad común* (1991), sobre la sugerente idea de la historia y la memoria en Benjamin, y en *Fragmentos de la modernidad* (1993), discute sobre la cuestión de la modernidad y la posmodernidad, este último texto publicado también en la compilación realizada por Kerik.

En la compilación de Kerik podemos encontrar además algunos otros escritos sobre Benjamin que contribuyen a su recepción. El primero de ellos es el Evodio Escalante que, en *Mimética contra poética. Walter Benjamin y la reproducción de la obra de arte en el capitalismo* (1993), comenta y problematiza algunos aspectos del ensayo de Benjamin sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte, tema que años más tarde retoma en *Walter Benjamin y la fenomenalidad pura de la obra de arte* (2012), para discutir algunas de las ideas del ensayo de Bolívar Echeverría: *Arte y utopía* (2003), el trabajo de Escalante es uno de los primeros que discute este tema central en el pensamiento de Benjamin, aunque no va más allá del comentario del mismo. Crescenciano Grave inicia su contribución a la recepción de Benjamin en México con su texto *Reflexión y crítica* (1993), se trata de un comentario a la tesis doctoral de Benjamin sobre el concepto de crítica del Romanticismo alemán; más tarde profundiza en este tema, y otros, en su libro *La luz de la tristeza. Ensayos sobre Walter Benjamin* (1999); algunos años después, su labor avanza de manera cada vez más decidida hacia la crítica de la obra de Benjamin, como es posible ver en su ensayo *La idea la historia* (2005) y *La melancolía barroca* (2007), en los que desde una perspectiva filosófica se aproxima a la idea crítica de la historia de Benjamin; cabe también mencionar que Grave es prácticamente el único que profundiza en los contenidos filosóficos del concepto de crítica de Benjamin; en los textos de Grave sobre Benjamin es posible observar como es que poco a poco la crítica de la obra se va sobreponiendo al comentario de los textos. Algo semejante

pasa con los trabajos de Jorge Juanes, que en su primer texto sobre Benjamin, *Física del graffiti* (1993), comenta y discute algunas ideas de la reproductibilidad técnica del arte, el cual se convierte en el prelude de un comentario más amplio que desarrollará en su libro *Walter Benjamin: Física del graffiti* (1994), que amplía el tema a otros ámbitos del pensamiento de Benjamin; aunque no es sino hasta su ensayo *Arte y redención* (2005) y *Las posibilidades libertarias de la reproductibilidad técnica* (2010), cuando sus consideraciones pasan del ámbito comentativo al crítico, en estos dos últimos Juanes muestra la pertinencia y actualidad de las ideas de Benjamin acerca de la historia y el arte.

Uno de los trabajos más sobresalientes de la compilación de Kerik, antes citada, es el ensayo de Gustavo Leyva *La alegoría en el origen del drama barroco alemán* (1993), en el que el autor pone en juego el comentario, en su aspecto filológico, la traducción, al remitirnos a los textos en la lengua original alemana, como el aspecto crítico, que va más allá del comentario para mostrar el delicado vínculo entre la obra en particular, la literatura, el lenguaje, la filosofía y el tiempo histórico en el que emerge la obra, una verdadera muestra de la crítica de la obras. El trabajo de Nora Rabotnikof, por su parte, es de las primeras tentativas por actualizar algunas de las ideas de Benjamin en torno a la memoria y la acción política para el presente, concretamente en el caso de los desaparecidos en Argentina durante la dictadura, como se puede leer en sus ensayos *Memoria y política: compromiso ético y pluralismo de interpretaciones* (1993) y *El ángel de la memoria* (2005).

Por su parte, Samuel Arriarán discute, en *El concepto de modernidad en Walter Benjamin* (1997), la tesis que asocia sin más a Benjamin con la llamada posmodernidad e intenta poner de manifiesto el núcleo moderno y racional de su pensamiento, aunque ésta última tesis resulta discutible, no obstante la perspectiva de Arriarán es crítica. Ese mismo año aparece un ensayo de Antonio García de León, *Los prodigios del tiempo* (1997), en el que reflexiona sobre la temporalidad histórica en Benjamin y la construcción de la historia en función de las necesidades del presente; construcción entendida como irrupción de la continuidad histórica a través de las imágenes dialécticas; en otro de sus ensayos, *El instante detenido* (2005), García de León escribe sobre el radical cuestionamiento de Benjamin a la razón histórica y sus ideas de continuidad, causalidad y progreso, así como la concepción benjaminiana de la temporalidad: densa, compleja e infinita; la labor de García de

León en estos textos va del comentario de algún pasaje de la obra de Benjamin a la consideración crítica de su obra y la reflexión sobre la naturaleza misma de la historia.

En 1998 aparece *Memoria y Mesianismo* (1998) de Silvana Rabinovich, en el que comenta un fragmento de las tesis sobre la historia de Benjamin, para analizar la concepción de tiempo mesiánico y su carácter ético crítico; muchos años más tarde, la misma autora publica *Espeleologías: traducción y transmisión en Walter Benjamin* (2007), en el que la traducción se convierte en la clave de acceso al ámbito más profundo del lenguaje; ese mismo año se publica otro texto de la autora *Walter Benjamin: el coleccionismo como gesto filosófico* (2007), que propone ver al coleccionismo en Benjamin no como mero objeto de estudio, sino como un rasgo de su filosofía; tres años después aparece *En torno a lo inolvidable: Walter Benjamin en la puerta del cielo* (2010), que a partir de los ensayos *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje humano* y *La tarea del traductor*, comenta la lectura del mito de Babel de Benjamin y la cuestión del lenguaje puro y la diversidad de lenguas; finalmente, la autora publica *El enano jorobado que no fuma (o la teología benjaminiana contra el opio del progreso). Reflexiones a partir de la primera tesis sobre la historia* (2014), en el que se pregunta por la imagen del autómeta jugador de ajedrez, el materialismo histórico y la teología. Los trabajos de Rabinovich parten del comentario de algún pasaje de la obra de Benjamin, para después analizarlo en relación con otros tantos pasajes y otros autores e interpretes de los mismos, por ello su labor pone en juego tanto al comentario como a la crítica de la obra.

En 1988 también se publican dos ensayos de Bolívar Echeverría, *El flâneur y el valor de uso*, en el que plantea cómo es que Benjamin nos ayuda a descifrar el enigma de la vida moderna desde el mirador de la vida cotidiana a través de la figura del *flâneur*; y *Mesianismo y utopía*, en el que analiza críticamente los contenidos de la tesis *Sobre el concepto de historia*; con ambos inicia Echeverría su labor crítica en torno a la obra de Benjamin, a los que se suman, años más tarde, otros dos textos, *Arte y utopía* (2003), que analiza críticamente el ensayo sobre la obra de arte de Benjamin y *El ángel de la historia y el materialismo histórico* (2005), que analiza la enigmática alegoría del ángel de la historia, para reflexionar sobre la incómoda propuesta de Benjamin de conjuntar el materialismo histórico y la teología. En sus ensayos Echeverría conjunta la labor traductiva, trabajando con la obra en su lengua original, comentativa, poniendo de manifiesto los contenidos históricos de la obra,

y crítica, pues expone analíticamente los contenidos de los mismos, pone de manifiesto la particular actualidad de Benjamin y, además, se atreve a decir muchas veces lo que no está dicho en ellos.

Como mencionamos en el capítulo 7 de la segunda parte, la figura de Bolívar Echeverría es excepcional, pues fue traductor, comentarista y crítico de la obra de Benjamin, pero además como editor compiló una serie de textos sobre Benjamin de diversos autores en México, que se publicó bajo el título *La mirada del ángel: en torno a las "Tesis sobre la historia" de Walter Benjamin* (2005).<sup>584</sup> De lo que es posible destacar el trabajo de Carlos Antonio Aguirre Rojas *La historia vista a contrapelo*, en el que comenta minuciosamente el contexto histórico cultural y los contenidos teórico críticos de las tesis *Sobre el concepto de historia*; años después, Aguirre Rojas publica otro largo ensayo titulado *Walter Benjamin y el futuro del arte* (2013), que explora sistemáticamente las tesis sobre la reproductibilidad técnica del arte, tanto sus contenidos histórico-culturales, como sus contenidos teóricos; entrelazando en ambos textos el comentario y la crítica de la obra; cabe también recordar que Aguirre Rojas es traductor de Benjamin, aunque sus traducciones han sido realizadas de la lengua francesa. Stefan Gandler por su parte, en su ensayo *¿Por qué el ángel de la historia mira hacia atrás?* (2005), también escribe el contexto histórico cultural en el que emergen las reflexiones de Benjamin sobre la historia y realiza un minucioso análisis crítico de las mismas, a partir de la imagen del ángel de la historia. En otro de los textos de la compilación, *Destellos de la infancia en el pensamiento de Walter Benjamin* (2005), Blanca Solares escribe sobre las reflexiones de Benjamin de la infancia, cuyo mundo alberga la posibilidad de instaurar un mundo en el que las clases sociales son abolidas y el bienestar social es el núcleo de la sociedad.

Otra contribución importante es el ensayo *El duelo de los ángeles, Benjamin y el tedio* (2005) de Roger Bartra, en el que el autor hace un amplio recorrido por la obra de Benjamin, a través del motivo de la melancolía, desde sus ensayos sobre el lenguaje y el conocimiento, pasando por sus críticas literarias, hasta llegar a sus reflexiones sobre la ciudad y la modernidad, y las tesis sobre la historia, pero no para reforzar la imagen mítica de Benjamin como el indefenso o el melancólico, que Arendt y Sontag construyeron magistralmente, sino

---

584 De esta compilación ya hemos citado los textos de Crescenciano Grave, Jorge Juanes, José María Pérez Gay, Nora Rabotnikof y Bolívar Echeverría, junto a los textos de cada uno de estos autores.

para romper con ella y poner de manifiesto las fuerzas creativas que habitan en la melancolía, en este sentido el trabajo de Bartra es eminentemente crítico.

Por su parte, Adolfo Gilly en *Historia a contrapelo: Una constelación: Walter Benjamin, Karl Polanyi, Antonio Gramsci, Edward P. Thompson, Ranajit Guha, Guillermo Bonfil Batalla* (2006), comenta y actualiza algunas de las ideas de las tesis sobre la historia de Benjamin para pensar críticamente otros contextos, como el de México o América Latina, que rompa con la perspectiva de la historia de los dominadores, y salve la memoria de los subalternos, de allí la afinidad que establece entre el pensamiento histórico crítico de Benjamin con Polanyi, Gramsci, Thompson o Bonfil Batalla. Este mismo año se publica *México, capital del siglo XXI* (2006) de José Luis Barrios, el cual propone retomar algunas de las ideas de Benjamin sobre el París del siglo XIX, para reflexionar sobre otras ciudades como Nueva York o la Ciudad de México, y el paso de las utopías de la modernidad a las distopías de la actualidad; el trabajo de Barrios, aunque problemático, resulta un sugerente texto que intenta actualizar algunas de las tesis de Benjamin sobre los fenómenos urbanos y ciudadanos.

La contribución de Esther Cohen a la recepción de Benjamin en México es doble, por una parte, con su producción escrita, de la que publica tres textos dedicados a nuestro autor; primero, con su texto titulado *Walter Benjamin y Franz Kafka: dos pepenadores en busca del mesianismo profano* (2007), en el que propone ver a la figura del pepenador de Benjamin y al bestiario reprimido de Kafka como vías para la redención, aunque no del orden de lo divino, sino de lo profano;<sup>585</sup> segundo: *Walter Benjamin y la crítica literaria* (2009), en el que escribe sobre el concepto de crítica de Benjamin en relación con el arte y la filosofía, cuyo lugar común sería la reflexión; y tercero con *Weimar: el mejor y el peor de los tiempos* (2011), en el que escribe sobre el contexto histórico cultural de las vanguardias en el que se gestan las reflexiones filosóficas de Benjamin en torno al arte y la literatura; vista en su conjunto, la producción escrita de Esther Cohen está más cerca de la labor comentativa que de la crítica; por otra parte, la contribución de Cohen también ha sido como traductora y editora de algunos influyentes intérpretes de la obra de Benjamin como Irving Wohlfahrt, Michael Löwy, Enzo Traverso o Daniel Bensaïd, publicados en forma de libros o en la revista *Acta poética* del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

---

585 Una versión previa de este texto, fue publicado en Finkelde, Dominik, et al. *Topografías de la modernidad: el pensamiento de Walter Benjamin*, Op. Cit., aunque nosotros tomamos esta versión ampliada y corregida por la autora.

Otra contribución importante a la actualización del pensamiento de Benjamin es el sugerente ensayo de Andreas Ilg *Una tesela en el mosaico urbano. Benjamin y los pasajes* (2007), en torno a *La obra de los pasajes*, en el que las figuras del trapero y el coleccionista se convierten en la clave para comprender la particular manera de Benjamin de aproximarse a los fenómenos de la vida urbana y de su perspectiva crítica de la historia; inspirado en el trabajo de Willi Bolle, que aplica la teoría benjaminiana a la ciudad de Sao Paulo, Ilg propone hacerlo a la ciudad de México y sus imágenes literarias y cinematográficas, lo cual resulta una actualización original de la tesis de Benjamin sobre la ciudad; menos consistente, pero igualmente sugerente, Ilg comenta, en *El don de traducir: ensayo sobre Die Aufgabe des Übersetzers de Walter Benjamin* (2010), el ensayo de Benjamin *La tarea del traductor* y la multiplicidad de significaciones en torno a la palabra alemana *Aufgabe*.

En el 2007 se publica una compilación sobre nuestro autor titulado *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin* (2007), de los que ya citamos los trabajos de Jose Luis Barrios, Crescenciano Grave, Esther Cohen y Silvana Rabinovich; cabe también destacar el ensayo de Mauricio Pilatowsky, que explora la afinidad entre la figura de Benjamin y la de Kafka, y nos muestra que la lectura de Benjamin sobre las obras no sólo es la del crítico literario, sino también la del crítico de la modernidad. En 2010 aparece otra compilación: *Walter Benjamin: pensamiento político y filosófico*, de la que ya hemos mencionado el trabajo de Esther Cohen y Silvana Rabinovich; otros dos textos que contribuyen a la discusión del pensamiento de Benjamin es el de Israel Arroyo, *La flor azul de Benjamin*, y el de Pablo Domínguez *El testimonio de la historia: Walter Benjamin*. En el primero, Arroyo nos muestra que uno de los motivos más profundos de la obra, la vida y la muerte de Walter Benjamin proviene del romanticismo, y que la mirada de Benjamin sobre el romanticismo no sólo fue novedosa en su tiempo, sino que aún es actual; en este sentido, el texto de Arroyo resulta una interesante aproximación crítica a la obra y la vida de Benjamin; Domínguez por su parte, comenta las *Tesis de la filosofía de la historia*, tema bastante explorado, aunque introduce algunas consideraciones metodológicas con las que Benjamin trabaja, allí su contribución, como el concepto de imagen dialéctica, el uso de las citas y la forma misma de la tesis, el coleccionista de citas y la lectura de la historia a contrapelo, en relación con la tensión entre el materialismo y el mesianismo, que le sugiere la unión entre la potencia del materialismo con la visión mesiánica del judaísmo, para construir una

historiografía de los subalternos, excluidos y marginados; además de este texto, Domínguez escribe *Praxis estética: el encuentro secreto entre la máquina de la revolución y el paraguas del surrealismo sobre la mesa de la historia* (2011), en el que explora el texto de Benjamin sobre el surrealismo, el conflicto entre artistas e intelectuales sobre el arte y la revolución, y el sugerente concepto de Benjamin de iluminación profana, mediante el cual propone ganar las fuerzas de la embriaguez para la revolución; los textos de Domínguez se mueven entre el comentario de un texto en particular y la crítica de algunas de sus motivaciones centrales.

Marevna Gámez propone una lectura sobre la ciudad y la figura del héroe moderno en su libro *La construcción de la ciudad y el héroe moderno en el Libro de los pasajes de Walter Benjamin* (2014); para ello comenta algunos aspectos históricos y de contenido del proyecto inconcluso de Walter Benjamin; explora algunas nociones centrales de su pensamiento como la noción de experiencia, memoria, imagen dialéctica y el tiempo mítico e histórico; explora también las reflexiones de Benjamin sobre la ciudad de París del siglo XIX, la empresa arquitectónica del barón Haussmann y el tema del re-encantamiento del mundo, así como la construcción de las barricadas; en la parte final, explora la figura del héroe moderno, que asocia a la figura del dandy, el *flâneur*, el coleccionista y la prostituta, así como la fuerza creativa del *spleen*. El trabajo de Marevna Gámez en su conjunto puede ser calificado como un largo comentario de diversos temas, que se ocupa en una parte importante de la cuestión de la ciudad y el héroe moderno en el *Das Passagen-Werk* y nos remite a algunos de los intérpretes sobre este tema central en el pensamiento de Benjamin, aunque muchas veces la autora comenta lo ya comentado, no obstante aporta algunas ideas a la discusión sobre el pensamiento crítico de Benjamin y la ciudad.

Javier Toscano por su parte propone actualizar el concepto de imagen dialéctica de Walter Benjamin para la construcción de una semiología radical y emancipatoria. En este sentido, Toscano se aproxima al pensamiento de Benjamin desde dos perspectivas: el pensamiento estético y la imagen dialéctica. En el primer capítulo, se aproxima a las bases estético-cognitivas del pensamiento de Benjamin, es decir, su dimensión epistemológica, elaborada sobre un “sistema teológico”, y el concepto de origen, que implica una experiencia estética, experiencia en la que la obra arte se concibe como un objeto de acceso “al mundo suprahistórico, el mundo de las ideas.” En el segundo capítulo, se adentra al terreno del arte, en la que la tarea del crítico materialista consiste en poner de manifiesto el potencial utópico

oculto en las obras culturales, y examina la noción de obra de arte de Benjamin en relación con el conocimiento y sus potencialidades revolucionarias; en el capítulo tercero, propone que así como la tarea del traductor, del narrador, del *flâneur* y el materialista histórico es la “reivindicación” del hombre, todos tenemos la posibilidad de ser un médium pues todos hemos sido esperados sobre la tierra; en el capítulo cuarto, analiza los componentes de la imagen dialéctica para comprender su estructura y la fuerza que irradia; en el capítulo cinco se ocupa de discutir los problemas teóricos, tanto lógicos discursivos como de factibilidad, que implican la noción de imagen dialéctica, primero las objeciones realizadas por Theodor W. Adorno, segundo, las discusiones de la segunda mitad del siglo XX que consideran a la imagen dialéctica como un recurso semiótico; Toscano defiende a la imagen dialéctica como una operación de semiología radical que puede florecer en los intersticios de las disciplinas culturales de la actualidad y que él propone, en la parte final, actualizar como un recurso crítico.

Preguntarnos sobre la recepción del pensamiento de Benjamin en México significa no sólo cuestionarnos si existe o no, sino también qué tipo de discurso se ha generado en torno a su obra y, de manera indirecta, qué tipo de discurso se cultiva en el ámbito filosófico en nuestro contexto. Así, podemos concluir, como he expuesto anteriormente, que la forma que se ha prevalecido en la recepción de Benjamin en México ha sido la del comentario, hay algunos textos que se mueven entre el comentario y la crítica de algunos aspectos de la obra de Benjamin, y los menos son aquellos ensayos que pueden considerarse verdaderas críticas de la obra. Tal vez a esto se refería Octavio Paz cuando afirmaba que a la cultura hispánica, y por ende a los pueblos de América, les hace falta la dimensión crítica, pues a pesar de haber tenido en el ámbito literario un buen siglo XVII y XX, no se tuvo un buen siglo XVIII, es decir, una buena época de la crítica.<sup>586</sup>

Pero insistamos, desde una perspectiva filosófica de la cultura, podemos afirmar que la recepción de una obra de un contexto lingüístico a otro, y por tanto de un contexto intelectual y cultural a otro, contribuye no sólo a la pervivencia de la obra, sino que además pone de manifiesto la afinidad entre las diversas lenguas, mostrando al mismo tiempo que ninguna

---

586Entrevista realizada en el programa "A Fondo" de Soler Serrano al premio nobel de literatura Octavio Paz en 1977. [www.afondo-entrevistas-soler-serrano.blogspot.com/2012/07/octavio-paz-entrevista-do-en-fondo-por.html](http://www.afondo-entrevistas-soler-serrano.blogspot.com/2012/07/octavio-paz-entrevista-do-en-fondo-por.html)

lengua es mayor o menor que otra, sino que al ser traducibles unas a otras, todas las lenguas humanas poseen el secreto originario de la simbolización; además, la recepción de una obra contribuye a transformar y muchas veces a renovar al contexto intelectual de llegada, pero también el de partida, realizando al mismo tiempo, de una manera peculiar, la forma natural de las culturas, también llamada codigofagia, en el que una cultura se abre a otra, y al intentar devorarla se deja devorar por ella.

Desde una perspectiva crítico filosófica, y a partir de la investigación en su conjunto, podemos también concluir que es posible discernir una significación doble del concepto de crítica en Benjamin, por una parte, la crítica vinculada a textos literarios, sean novelescos, poéticos o filosóficos, por la otra, la crítica vinculada a la crítica ideológica de la modernidad. Estas dos acepciones se encuentran estrechamente vinculadas en los ensayos de Benjamin, al grado que su lectura de obras literarias frecuentemente se convierten en una crítica de la modernidad y sus reflexiones críticas sobre la modernidad nos remiten constantemente a obras literarias. Desde nuestro punto de vista, en eso radica la fascinante contribución de Benjamin al discurso crítico, en romper con la disciplinariedad de los conocimientos y la estrechez de las ideologías, ruptura siempre vinculada en su obra a una perspectiva emancipatoria.

## Bibliografía

- Aliosha, Lailson Barrios, Israel Ramírez, y et. al. *Aproximaciones a Walter Benjamin*. Editado por Claudia Guerrero Martínez. México: Mambrin Editorial, 2012.
- Arendt, Hannah. *Hombres en tiempos de oscuridad*. [Barcelona]: Gedisa Editorial, 2001.
- Bartra, Roger. *El duelo de los Ángeles: locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*. Bogotá, Col.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Benjamin, Walter. *Angelus novus*. Traducido por H. A. Murena. Barcelona: Edhasa, 1971.
- . *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973.
- Benjamín, Walter. *El autor como productor*. México, D.F.: Itaca, 2004.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Vol. Vol. IV, t. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- . *Gesammelte Schriften 1, 1,*. Editado por Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- . *Iluminaciones, I*. Traducido por Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1971.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducido por Andrés E. Weikert. México, D.F.: Itaca, 2003.
- . *Para una crítica de la violencia*. Traducido por Marco Aurelio Sandoval. México D.F.: Premiá, 1977.
- . *Schriften*. Frankfurt a.M: Suhrkamp Verlag, 1955.
- . *Sobre el programa de la filosofía futura: y otros ensayos*. Traducido por Roberto J. Vernengo. Caracas: Monte Avila, 1970.
- . *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Editado y traducido por Bolívar Echeverría. México: Contrahistorias. La otra mirada de Clío, 2005.
- . *Über den Begriff der Geschichte*. 1. Aufl. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften 2,1, 2,1,*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- Bieber, León Enrique, Colegio de México, Deutscher Akademischer Austauschdienst, Universidad Nacional Autónoma de México, y Facultad de Filosofía y Letras, eds. *Las relaciones germano-mexicanas: desde el aporte de los hermanos Humboldt hasta el presente*. México, D.F.; Bonn [Germany]; México, D.F.: Colegio de México; Servicio Alemán de Intercambio Académico; Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2001.
- Birle, Peter, y Friedhelm Schmidt-Welle. *Wechselseitige Perzeptionen: Deutschland - Lateinamerika im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2007.
- Blanchot, Maurice. *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus, 1976.
- Casullo, Nicolás A, Gabriela Massuh, y Silvia Fehrmann. *Sobre Walter Benjamin: vanguardias, historia, estética y literatura : una visión latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza : Goethe-Institut Buenos Aires, 1993.
- Cohen Dabah, Esther, y et. al. *Walter Benjamin: dirección múltiple*. México: Univ. Nacional Autónoma de México, 2011.
- Cohen, Esther. *Con el diablo en el cuerpo: filósofos y brujas en el renacimiento*. México, D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas : Taurus, 2003.

- Echeverría, Bolívar. *Definición de la cultura: curso de filosofía y economía, 1981-1982*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras : Itaca, 2001.
- . *El discurso crítico de Marx*. México, D.F.: Ediciones Era, 1986.
- . *La modernidad de lo barroco*. México, D.F.: Ediciones Era : Universidad Autónoma de México, 1998.
- . *Las ilusiones de la modernidad (ensayos)*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- . *Las ilusiones de la modernidad: ensayos*. Quito, Ecuador: Tramasocial Editorial, 2001.
- . *Modernidad y blanquitud*. México, D.F.: Ediciones Era, 2010.
- . *Valor de uso y utopía*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1998.
- . *Vuelta de siglo*. México, D.F.: Ediciones Era, 2006.
- Echeverría, Bolívar, y et. al. *La mirada del ángel: en torno a las «Tesis sobre la historia» de Walter Benjamin*. Editado por Bolívar Echeverría. México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México : Ediciones Era, 2005.
- Finkelde, Dominik, ed. *Topografías de la modernidad: el pensamiento de Walter Benjamin*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México : Universidad Iberoamericana : Goethe-Institut Mexiko, 2007.
- Foucault, Michel. *Entre filosofía y literatura: obras esenciales*. Traducido por Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1999.
- . *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1968.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.
- Gilly, Adolfo. *Historia a contrapelo: una constelación : Walter Benjamin, Karl Polanyi, Antonio Gramsci, Edward P. Thompson, Ranajit Guha, Guillermo Bonfil Batalla*. México, D.F.: Ediciones Era, 2006.
- Grave, Crescenciano. *La luz de la tristeza : ensayos sobre Walter Benjamin*. México : Ediciones Arlequín : Fondo Nacional para la Cultura y las Artes : Sigma Servicios Editoriales, 1999, 1999.
- Habermas, Jürgen. *Perfiles filosófico-políticos*. Traducido por Manuel Jiménez Redondo. [Madrid]: Taurus, 2000.
- Juanes, Jorge. *Territorios del arte contemporáneo: del arte cristiano al arte sin fronteras*. Puebla, Pue.; México, D.F.; Morelia, Mich.: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla ; Editorial Itaca ; Facultad de Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2010.
- . *Walter Benjamin: física del graffiti*. Zacatecas, México: Dosfilos Editores, 1994.
- Kerik, Claudia, ed. *En torno a Walter Benjamin*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.
- , ed. *En torno a Walter Benjamin*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.
- Lindner, Burkhardt. *Benjamin-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 2006.
- Markner, Reinhard, y Thomas Weber. *Literatur über Walter Benjamin: kommentierte Bibliographie 1983-1992*. Hamburg: Argument-Verlag, 1993.
- Pappe, Silvia. *La mesa de trabajo: un campo de batalla : (una biografía intelectual de Walter Benjamin)*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 1986.

- . *La mesa de trabajo: un campo de batalla : (una biografía intelectual de Walter Benjamin)*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 1986.
- Pérez Gay, José María. *Tu nombre en el silencio*. México, D.F.: Cal y Arena, 2000.
- Sarlo, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.
- Schlegel, Friedrich von. *Kritische Schriften*. Editado por Wolfdietrich. Rasch. München: Hanser, 1971.
- Scholem, Gershom Gerhard, y Rolf Tiedemann. *Walter Benjamin y su ángel: catorce ensayos y artículos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003.
- Sontag, Susan. *Bajo el signo de saturno*. Mexico City, Mexico: Lasser Press Mexicana, 1981.
- Steiner, George. *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Theodor W. Adorno. *Sobre Walter Benjamin: reseñas, artículos, cartas*. Traducido por Carlos Fortea. Madrid: Cátedra, 1995.
- Walter Benjamin. *París, capital del siglo XIX*. Traducido por Miguel González y José Emilio Pacheco. México: Librería Madero, 1971.
- Willson, Patricia. *La constelación del sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2004.

### **Bibliografía cronológica de la recepción de Walter Benjamin en México**

#### **1971**

Benjamin, Walter, *París, capital del siglo XIX*. Trad. Miguel Gonzáles y José Emilio Pacheco, nota preliminar de José Emilio Pacheco, México DF, Imprenta Madero, 1971. (Traducido probablemente del inglés).

#### **1972**

Benjamin, Walter, "El autor como productor." Trad. Bolívar Echeverría, en *La cultura en México*, núm. 547; suplemento de la revista Siempre!, núm. 997, México, agosto de 1972. (Traducción del alemán).

#### **1977**

Benjamin, Walter, *Para una crítica de la violencia*. Traducción y presentación Marco Aurelio Sandoval, México: Premia, 1977. (Traducción del alemán).

#### **1982**

Benjamin, Walter, "Infancia berlinesa." Traducción y presentación: José María Pérez Gay, en *La cultura en México*, en *La cultura en México*, núm. 1053, 18 de agosto de 1982 (suplemento de la revista Siempre!, núm. 1520). (Traducción del alemán).

Benjamin, Walter, "Crónica berlinesa." Traducción y presentación: José María Pérez Gay, en *La cultura en México*, núm. 1053, 18 de agosto de 1982 (suplemento de la revista Siempre!, núm. 1520). (Traducción del alemán).

## **1986**

Pappe, Silvia, *La mesa de trabajo: un campo de batalla. Una biografía intelectual de Walter Benjamin*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1986.

## **1991**

Kerik, Claudia, "Walter Benjamin y la ciudad." En: *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, nueva época, núm. 243, marzo de 1991.

Pía Lara, María. "Memoria histórica y responsabilidad común." En: *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, nueva época, núm. 243, marzo de 1991.

## **1992**

Kerik, Claudia. "Recordando a Walter Benjamin." En: *Vuelta*, Núm. 189, Agosto de 1992.

Morales, Patricia, "Tres mujeres para Walter Benjamin." En: *Nexos*, 1 de septiembre, 1992.

## **1993**

Walter Benjamin, "Desempacando mi biblioteca." Trad. Ana Elena Gonzáles Treviño, publicado en: *En torno a Walter Benjamin*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993. (Traducción del inglés).

Kerik, Claudia, ed. *En torno a Walter Benjamin*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993. (Contiene: Evodio Escalante. "Mimética contra poética. Walter Benjamin y la reproducción de la obra de arte en el capitalismo." Crescenciano Grave. "Reflexión y crítica." Kerik, Claudia. "Walter Benjamin y la ciudad (magia y melancolía)." Jorge Juanes López. "Física del graffiti." Gustavo Leyva. "La alegoría en el origen del drama barroco alemán." María Pía Lara. "Fragmentos de la modernidad." Silvia Pappe. "La resonancia de los pasos sobre un piso de doble fondo. Nora Rabotnikof. "Memoria y política: compromiso éticos y pluralismo de interpretaciones)."

## **1994**

Juanes, Jorge, *Walter Benjamin: física del graffiti*. Zacatecas, México: Dosfilos Editores, 1994.

## **1997**

Arriarán, Samuel. "El concepto de modernidad según Walter Benjamin." En: *Filosofía de la posmodernidad. Crítica de la modernidad desde América Latina*. México, FFyL de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

García de León, Antonio, "Los prodigios del tiempo." En: *Fractal* n° 5, abril-junio, 1997, año 2, volumen II, pp. 119-138.

## **1998**

Echeverría, Bolívar, "El "flâneur" y el valor de uso." En: *Valor de uso y utopía*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1998.

Echeverría, Bolívar, "Mesianismo y utopía." En: *Valor de uso y utopía*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1998.

Rabinovich, Silvana, "Memoria y mesianismo." En *Universidad Hebraica*, año 2, núm 1, enero de 1998.

## **1999**

Grave, Crescenciano, *La luz de la tristeza: ensayos sobre Walter Benjamin*. México: Ediciones Arlequín: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes: Sigma Servicios Editoriales, 1999.

## **2003**

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert, Introducción Bolívar Echeverría, México, D.F.: Itaca, 2003. (Traducción del alemán).

Echeverría, Bolívar, *Arte y utopía*. En: Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. México, D.F.: Itaca, 2003.

## **2004**

Bartra, Roger, "El duelo de los Ángeles: Benjamin y el tedio." En: *El duelo de los Ángeles: locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Benjamin, Walter, *El autor como productor*. Traducción y presentación de Bolívar Echeverría, México, D.F.: Itaca, 2004. (Traducción del alemán).

## **2005**

Benjamin, Walter, "Historia literaria y ciencia de la literatura." Trad. Carlos A. Aguirre Rojas, en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*. Revista Semestral, No. 3, septiembre 2004-febrero 2005, México.(Traducción del francés).

Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducción y presentación de Bolívar Echeverría, México: Contrahistorias. La otra mirada de Clío, 2005. (Traducción del alemán).

Echeverría, Bolívar, y et. all., *La mirada del ángel: en torno a las "Tesis sobre la historia" de Walter Benjamin*. México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México: Ediciones Era, 2005. (Contiene: Aguirre Rojas, Carlos A., *La historia vista a contrapelo*. Echeverría, Bolívar. *El ángel de la historia y el materialismo histórico*. Gandler, Stefan. *¿Por qué el ángel de la historia mira hacia atrás?* García de León, Antonio. *El instante detenido*. Grave, Crescenciano. *La idea de la historia*. Juanes López, Jorge. *Arte y redención*. Mancera Martínez, Francisco. *Tiempo mesiánico*. Martínez de la Escalera, Ana María. *Memoria e historia*. Pérez Gay, José María. *El ángel desdichado*. Walter Benjamin y su época. Rabotnikof, Nora. *El ángel de la memoria*. Reyes López, Pedro Joel. *Experiencia, tiempo e historia*. Solares, Blanca. *Destellos de la infancia en el pensamiento de Walter Benjamin*).

Echeverría, Bolívar, "Walter Benjamin, la condición judía y la política." En: *Walter Benjamin. Tesis sobre la historia, y otros fragmentos*, Contrahistorias, México 2005. (Versión corregida de Mesianismo y utopía).

## 2006

Barrios, José Luis, "México, capital del siglo XXI", *Fractal* núm 40, enero-marzo, 2006.

Gilly, Adolfo, *Historia a contrapelo: una constelación: Walter Benjamin, Karl Polanyi, Antonio Gramsci, Edward P. Thompson, Ranajit Guha, Guillermo Bonfil Batalla*. México, D.F.: Ediciones Era, 2006.

## 2007

Benjamin, Walter, *Conversaciones con Bertold Brecht*, en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*. Revista Semestral, No. 9, México, septiembre 2007-febrero 2008.

Brondo, Elsa. "Baudelaire y Julio Cortázar. Pasajeros de la experiencia benjaminiana." En: *Acta poética*, núm. 28, Primavera-Otoño, 2007.

Cohen, Esther. "Walter Benjamin y Franz Kafka: dos pepenadores en busca del mesianismo profano." En *Acta poética*, núm. 28 (1-2), Primavera-Otoño, 2007.

Finkelde, Dominik, et al. *Topografías de la modernidad: el pensamiento de Walter Benjamin*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México: Universidad Iberoamericana: Goethe-Institut Mexiko, 2007. (Contiene: José Luis Barrios L. *Benjaminianas. París, capital del siglo XIX. México, capital del siglo XXI: lugares distópicos de la modernidad*. María Teresa

De la Garza Camino. *Tiempo y memoria en Walter Benjamin*. Esther Cohen. *El mesianismo judío de Walter Benjamin*. Crescenciano Grave. *La melancolía barroca*. Franciso Mancera Martínez. *Los estratos del tiempo. Permanencia y disimultaneidad en Walter Benjamin y Ernst Bloch*. Ana María Martínez de la Escalera. *Fenomenologías de ciudad, arte y memoria*. Arturo Ortiz Struck. *Rupturas de lo cotidiano: emancipación catastrófica de la ciudad de México*. Mauricio Pilatowsky. *El Kafka de Benjamin*. Rabinovich, Silvana. *Espeleologías: traducción y transmisión en Walter Benjamin*).

Ilg, Andreas, "Una tesela en el mosaico urbano. Benjamin y los pasajes." En *Acta poética*, núm. 28, Primavera-Otoño, 2007.

Rabinovich, Silvana. "Walter Benjamin: el coleccionismo como gesto filosófico." En: *Acta poética*, núm. 28, Primavera-Otoño, 2007.

## 2008

Gómez, Luis G. "Walter Benjamin: Pasajes y paisajes." En: *La jornada*, núm 712, 26 de octubre de 2008.

Tischler, Sergio. "Tiempo y emancipación. Mijail Bajtin y Walter Benjamin en la Selva Lacandona." En: Miguel Veda (compilador). *Constelaciones dialécticas. Tentativas sobre Walter Benjamin*. Argentina: Herramienta editores, 2008.

## 2009

Cohen, Esther, "Walter Benjamin y la crítica literaria." En: *Acta poética*, 30-2, otoño 2009.

Pérez Gay, José María, "Walter Benjamin: el naufragio ineluctable." En *Mundo siglo XXI*, No. 17, México, verano 2009.

## 2010

Arellanes, Paulino e Israel Arroyo, *Walter Benjamin: pensamiento político y filosófico*. México, D.F.: Montiel & Soriano y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010. (Contiene: Silvana Rabinovich, *En torno a lo inolvidable: Walter Benjamin en la puerta del cielo*. Pilar Calveiro Garrido, *El testimonio como narración*. Esther Cohen, *Apuntes para una poética de la crítica en Walter Benjamin*. Israel Arroyo, *La flor azul de Benjamin*. J. Waldo Villalobos, *La lectura como paseo: un desplazamiento crítico por la calle de Benjamin*. Natalia González Ortiz, *Walter Benjamin y la elaboración literaria: el caso de Franz Kafka*. Elsa R. Brondo, *Iluminaciones benjaminianas en el Nocturno de Chile de Roberto Bolaño*. Pablo Domínguez Galbraith, *El testimonio de la historia: Walter Benjamin*. Samuel Tovar Ruiz, *Lo menudo, la experiencia y el marxismo en Walter Benjamin*. Paulino Arellanes, *Contradiendo a Walter Benjamin en la reproducción de la obra de arte*).

Benjamin, Walter, "Presentación de la revista Angelus Novus." Trad. José Carlos Aguirre Rojas, en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*. Revista Semestral, No. 13, septiembre 2009-febrero 2010, México. (Traducción del inglés).

Echeverría, Bolívar. *Arte y utopía*. En: Modernidad y "blanquitud." México D.F.: Ediciones Era, 2010. (Revisado y ampliado respecto al de 2003).

Kerik, Claudia, "Árbol del esmero: el archivo estratégico de Walter Benjamin." En: *Letras libres*, octubre de 2010.

Kerik, Claudia, "De Montaigne a Walter Benjamin." En: *Letras libres*, febrero de 2010.

Juanes, Jorge. "Las posibilidades libertarias de la reproductibilidad técnica." En Jorge Juanes. *Territorios del arte contemporáneo: del arte cristiano al arte sin fronteras*. Puebla, Pue.; México, D.F.; Morelia, Mich.: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla ; Editorial Itaca ; Facultad de Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2010.

Pérez Gay, José María. "Carlos Monsiváis, el coleccionista." En: *La jornada*. México, 29 de junio de 2010.

## 2011

Cohen, Esther (compilador), *Walter Benjamin: dirección múltiple*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011. (Contiene: Artigas Albarreli, Irene. *De lo borroso: fotografía y alegoría*. Brondo, Elsa. *La ciudad de los muertos. Walter Benjamin, la Comuna y una imagen sin relato*. Cohen, Esther. *Weimar: el mejor y el peor de los tiempos*. Domínguez Galbraith, Pablo. *Praxis estética: el encuentro secreto entre la máquina de la revolución y el paraguas del surrealismo sobre la mesa de la historia*. Gonzáles, Natalia. *Un tablero de ajedrez bajo el manzano. Walter Benjamin y Bertolt Brecht*. Santoveña Rodríguez, Marianela. *Imaginaria (Una fotografía significa tanto un virtud como un vicio, y por consiguiente, en definitiva, todo)*. Villalobos J., Waldo. *Bensaïd, Benjamin y Bloch: a la construcción de la razón mesiánica*).

## 2012

Guerrero Martínez, Claudia D. y Aliosha E. Lailson. *Aproximaciones a Walter Benjamin*. Editado por Claudia Guerrero Martínez. México: Mambrin Editorial, 2012. (Contiene: Escalante, Evodio. *Walter Benjamin y la fenomenalidad pura de la obra de arte*. Lailson Aliosha. *Walter Benjamin y el despertar revolucionario*. Olivos Mata, Diana Verónica. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica: una promesa revolucionaria*. Ramírez, Israel. *El imperio del mal: El ahora histórico como un kairos en Sobre el concepto de historia de Walter Benjamin*. Romero Heredia, Raul A. G. *Un análisis sobre Walter Benjamin*).

## 2013

Aguirre Rojas, Carlos A. "Walter Benjamin y el futuro del arte." En: *Contrahistorias, La otra mirada de Clío*, núm. 19, septiembre/febrero, México 2013.

Mendoza Solis, Emiliano. "El lenguaje abismal. La mística del lenguaje en Walter Benjamin." En: *Acta Poética*, Núm. 34-1, Enero-junio, 2013.

Sigüenza, Javier. "El enigma de Walter Benjamin." En: *Acta Poética*, Núm. 34-2, julio-diciembre, 2013.

## 2014

Andradi, Esther. "El retrato del siglo. Gisèle Freund (1908-2000)." En: *La jornada*, núm. 1014, 10 de agosto de 2014.

Cebey, Georgina. "Walter Benjamin: Fragmentos de una biblioteca." En *Letras libres*, Junio de 2014.

Gámez Guerrero, Marevna. *La construcción de la ciudad y el héroe moderno en el Libro de los pasajes de Walter Benjamin*. México, Universidad de Guanajuato, 2014.

Rabinovich, Silvana. "El enano jorobado que no fuma (o la teología benjaminiana contra el opio del progreso). Reflexiones a partir de la primera tesis sobre la historia." En: *En-claves del pensamiento*, vol. VIII, núm 16, julio diciembre de 2014.

Semo, Ilan. "El archivo de La Isla." En *La jornada*, México, 15 de febrero de 2014.

Toscano, Javier, *Un mundo sin Dios, pueblo de fantasmas. La imagen dialéctica: recurso para una semiología radical. Una lectura de Walter Benjamin*. México: Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 2014.

## 2015

Naichtat, Francisco, Enrique G. Gallego, et. al. *Ráfagas de dirección múltiple. Abordajes de Walter Benjamin*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2015. (Contiene: Zenia Yébenes, Escardó. *Un sitio embrujado o la magia como crítica moderna: prolegómenos a una metafísica del lenguaje según Walter Benjamin*. Gallegos, Enrique G. *Poesía, lenguaje y experiencia. Walter Benjamin y el ciframiento político de la estética en Baudealire*. Mendoza Solís, Emiliano. *La estética del poema en Walter Benjamin*. Lindig, Erika. *Imagen dialéctica e índice histórico*. Martínez de la Escalera, Ana María. *El museo, la historia y el residuo. Walter Benjamin radioactivo*).

## 2016

Aranda Luna, Javier, "Los pasajes de Walter Benjamin." En: *La jornada*, 09 de marzo de 2005.

Enrique Dussel. "El "materialismo mesiánico" de Nestora Salgado." En: *La jornada*, 24 de marzo de 2016.