



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

EL ARTE POSTAURÁTICO COMO CRÍTICA A LA MODERNIDAD.
HACIA UNA LECTURA UNIFICADORA DE WALTER BENJAMIN

T E S I S
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN FILOSOFÍA

PRESENTA:
VIANEY SINAÍ GALICIA HERNÁNDEZ

TUTOR: DR. RENATO HUARTE CUÉLLAR
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., AGOSTO 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DEDICATORIA

A los que me enseñaron a no rendirme, y pese a la distancia o inexistencia, de alguna manera han logrado infundirme aliento, aún en las circunstancias más intolerables:

A la Mannschaft, por haber mostrado el valor de la perseverancia, incluso en esos sombríos momentos en que todo parece perdido.

A Merlí Bergeron, por recordarme los deleites del quehacer filosófico.

A Rocky Balboa, por haberme enseñado el fundamento de la supervivencia, sin tener que recurrir a frases gastadas que ignoran el sufrimiento inmanente a la vida.

A todos aquellos que, a pesar de mis errores y fragilidades, jamás han dejado de confiar en mí.

A quien supo luchar hasta el final, y tuvo la fuerza y la desmesura necesaria para crear, junto a Brian May, Roger Taylor y John Deacon, un repertorio de vitalidad inagotable, capaz de llevar alegrías a un moribundo. ¡Gracias, Freddie!

Sin sus extravagancias, grandiosidad e inquebrantable deseo de vivir, el mundo resultaría aún más extraño e intransitable.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no habría sido posible de no haber contado con la ayuda de un sinnúmero de instancias: personas, organizaciones y universidades. Por ello, quiero agradecer en primer lugar a mis padres, quienes con su incansable apoyo, hacen posible el día a día; por su paciencia y cariño. A Cindy y Anet, por su fraternal y siempre incondicional respaldo.

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México, y en especial a la Facultad de Filosofía y Letras, por la formación brindada durante largos años.

A mi apreciable maestro, el Dr. Ricardo Vázquez, no sólo por los valiosos comentarios aportados a esta investigación, sino por haberme apoyado cuantas veces lo he necesitado y por alentarme a seguir en el camino de la filosofía.

Agradezco al Dr. Renato Huarte, por haber aceptado asesorar este trabajo, de lo contrario no habría podido ingresar a la maestría. Asimismo, quiero agradecer a mis sinodales: a la Dra. Paloma Atencia, por haber revisado con rigor analítico cada una de estas páginas. Al Dr. Crescenciano Grave, por sus memorables clases sobre Benjamin, y a la Dra. Érika Lindig, por haber aportado valiosas observaciones a este escrito.

Agradezco infinitamente al DAAD por haberme otorgado una beca para el estudio del idioma alemán en la Humboldt-Universität durante el verano de 2017. Al Dr. Georg Bertram, por haberme dado la oportunidad de realizar una estancia de investigación durante el semestre de otoño en la Freie Universität de Berlín. A la Philologische Bibliothek por haberme brindado invaluable materiales, así como un espacio sin igual para poder realizar esta investigación.

Quiero agradecer también al Dr. Peter Haase, por haberme hecho creer que era posible estudiar en Alemania; por sus excelentes clases de alemán y su asesoramiento para los trámites de la beca. A mis compañeros de maestría: Andrea Fajardo y Antonio Rocha, por haberme brindado información tan oportuna durante los meses previos a la estancia en el extranjero.

A todas aquellas personas que han sabido conservar la amistad, aún en tiempos de crisis y aislamiento.

Finalmente, quiero agradecer al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) por el apoyo económico que me permitió cursar y concluir los estudios de maestría.

ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo I	10
Elementos para una lectura unitaria de la filosofía benjaminiana	10
1.1 Sobre el carácter unitario de la filosofía benjaminiana.....	10
1.2 Dos sentidos de crítica	18
1.2.1 <i>Mortifikation</i> : La (crítica como) interrupción de una falsa totalidad: ¿una constante en la obra benjaminiana?.....	20
1.2.2 <i>Darstellung</i> : La crítica como representación o procedimiento constructivo	28
1.3 Nombre y signo.....	30
1.4 El carácter trascendental-especulativo de la filosofía benjaminiana	37
Capítulo 2	48
Totalidad e interrupción en la obra de juventud: símbolo y alegoría	48
2.1 La crítica al idealismo: el concepto dialéctico de idea	49
2.2 El método morfológico	58
2.3 La crítica de Benjamin a la estética romántica: el símbolo como falsa totalidad.	61
2.4 La alegoría como fenómeno originario del <i>Trauerspiel</i>	64
2.5 La alegoría como crítica al historicismo	66
Capítulo 3	70
Totalidad e interrupción en la obra de madurez: aura y reproductibilidad	70
3.1 La tradición como falsa totalidad.....	73
3.2 Reproductibilidad y cine como crítica	78
Conclusiones	84
Bibliografía	89

Introducción

Las siguientes reflexiones tienen como tema central el concepto de *crítica* presente en la obra de Walter Benjamin. En particular, se busca esclarecer el rol crítico que el berlinés asignó a la obra de arte postaurática; *i. e.*, la fotografía y principalmente el cine. La estrategia que adoptaremos para dar cuenta del papel crítico del llamado séptimo arte, consiste en señalar cuál es la función que éste desempeña dentro de la obra benjaminiana, entendiendo esta última como un proyecto unitario. Es decir, consideramos que para entender a cabalidad el carácter crítico de la obra de arte en los textos tardíos del pensador berlinés¹, es necesario partir de algunos textos pertenecientes al periodo temprano.

Como intentará mostrar la presente investigación, las preocupaciones que motivaron *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, son las mismas que subyacen a textos como *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Tales preocupaciones, para decirlo de una vez, son de carácter histórico, pues creemos que, si ha de sostenerse cierta unidad en el planteamiento benjaminiano, ésta debe plantearse en términos de una filosofía de la historia, para la cual el concepto de *crítica* juega un papel de primer orden. Según veremos, es en el constante intento de *interrumpir cierta falsa totalidad* donde encontramos el elemento unificador del pensamiento del berlinés, intento que caracteriza tanto al concepto benjaminiano de *crítica*, como la relevancia política que nuestro autor advierte en el arte no aurático.

No obstante, ante tal sugerencia, salta la siguiente interrogante: ¿cómo plantear la lectura unitaria de un pensamiento que explícitamente rechaza la sistematicidad y a menudo se expresa de manera fragmentaria? Más aún, ¿de qué manera podría encontrarse unidad en una obra que no sólo resalta por su prolijidad, sino también por la enorme variedad de temas vertidos en ella, misma que parece justamente mostrar una ausencia, no sólo de sistematicidad, sino también de continuidad? Como es evidente, afirmar la unidad del pensamiento del berlinés requeriría, cuando menos, el estudio de la totalidad de su obra; sin embargo, tal empresa va más allá de los objetivos de nuestra investigación.

¹ Nos referimos principalmente al texto sobre la obra de arte publicado por primera vez en 1935.

En efecto, lejos de pretender resolver el problema de la unidad de la obra benjaminiana en unas cuantas páginas, lo que nos proponemos a continuación es simplemente un acercamiento a dicha cuestión. Se trata más bien, de proponer un punto de partida a partir del cual sería posible vislumbrar la dirección hacia la que se encaminan las reflexiones de Benjamin, y en esa medida, plantear una estrategia de lectura. Así pues, en ninguna medida intentaremos fijar el pensamiento benjaminiano bajo algún concepto o sistema, pues como el lector podrá percatarse, los textos del berlinés presentan una firme resistencia ante cualquier forma de encasillamiento bajo algún concepto o tradición.

Para ponerlo en otras palabras, nuestra investigación no pretende presentar el concepto de *crítica* como aquel motivo rector que otorgaría orden a todas y cada una de las obras del berlinés. En cambio, lo que intentaremos señalar a continuación es la manera en la cual dos obras (El ensayo sobre el *Trauerspiel*, y el texto sobre la obra de arte), que aparentemente no guardan relación entre sí, pueden ser entendidas a partir de un mismo concepto; *i. e.*, el concepto de *crítica*, y cómo es que este último se forma desde los escritos tempranos de nuestro autor. Asimismo, plantearemos cómo es el concepto de crítica responde a una preocupación histórica, y se compone de dos elementos recurrentes: totalidad aparente y auténtica. Habiendo señalado esto, dejaremos para la posteridad la investigación sobre la aparición o ausencia de dichos motivos en otras obras.

En esa medida, procuraremos captar el movimiento que recorre algunos textos del berlinés redactados en distintos momentos de su trayectoria académica. No obstante, como se verá a lo largo de nuestro recorrido, captar dicho movimiento, no nos permitirá ahondar en cada uno de los conceptos abordados. Nuestro objetivo, más que fijar significados precisos², consiste en dar cuenta del lugar que ocupan algunos conceptos utilizados por Benjamin, como: crítica, totalidad, mito, alegoría y reproductibilidad. Veremos pues, si es posible hallar un uso semejante entre tales conceptos.

Ahora bien, para dirigir nuestra búsqueda de dicho movimiento, hemos optado por partir del concepto de *crítica* a manera de hilo conductor que nos permita acercarnos a las distintas obras que aquí abordaremos. Veremos cómo es que desde los escritos de juventud (1912-1920), influidos por postulados neokantianos, podemos encontrar el germen de lo que será el concepto de crítica, mismo que desempeñará un lugar central en otras obras del periodo temprano y volverá a hacer su aparición en el llamado periodo

² Pues consideramos que tal pretensión atentaría contra el carácter fragmentario del pensamiento benjaminiano, además de que la falta de un desarrollo sistemático de dichos conceptos, imposibilita la tarea de fijar significados unívocos de una vez y para siempre.

marxista. Es en esa medida que hemos considerado de suma importancia la tarea de esclarecer dicho concepto, para la cual hemos recurrido a la lectura realizada por Delgado Rojo, quien ha dado cuenta de los elementos inherentes a la crítica benjaminiana.

Así pues, en el presente trabajo nos hemos propuesto ofrecer una lectura de la obra del berlinés que, partiendo de los conceptos de *crítica* y *totalidad*, permita trazar un puente temático entre los dos periodos en que suele dividirse su producción filosófica, *i. e.*, entre un primer periodo con trasfondo teológico y un segundo periodo de tono marxista. Como se verá a lo largo de las páginas siguientes, en algunas de las obras más representativas del berlinés es posible advertir la puesta en marcha de una serie de ‘métodos’, cada uno de los cuales consiste primordialmente en desprender ciertos fenómenos del contexto en el que se encuentran, y de esta manera, mostrar cierto conocimiento histórico. Es decir, ya sea que se trate de la traducción, la alegoría, las imágenes dialécticas, la fotografía, o bien el montaje cinematográfico, todos estos procedimientos son una manifestación más de la crítica benjaminiana, la cual, como José Luis Delgado ha señalado, "presenta [...] dos lados opuestos, uno destructivo y otro constructivo: un momento de 'descomposición' de la 'forma empírica' de la obra y un momento posterior que transforma la obra en una 'forma absoluta' en la que sobrevive su unidad."³

Para exponerlo de otra manera, creemos que el intento por interrumpir la marcha del progreso en las tesis *Sobre el concepto de historia*, el romper la ilusión de totalidad sostenida por el símbolo en el *Origen del 'Trauerspiel' alemán*, el extraer fragmentos inmersos en la cotidianidad de la modernidad en *Calle de dirección única*, así como el separar un texto del horizonte de sentido en que fue concebido en *La tarea del traductor*, corresponden a distintas maneras de llevar a cabo la tarea de interrupción de una totalidad falsa o aparente. Si bien por el momento no nos será posible abordar detenidamente cada uno de los textos mencionados, en la presente investigación intentaremos al menos proponer una estrategia de lectura a partir del concepto de crítica. De lo que se trata es de poner sobre la mesa los motivos y problemáticas ante las cuales tenemos que habérnoslas cada vez que nos enfrentamos a un autor tan complejo como lo es Walter Benjamin.

Así pues, partiendo de tales observaciones, intentaremos dar cuenta de ambos “lados” de la crítica. Dicho en otras palabras, buscaremos entender qué es lo que caracteriza a cada uno de ellos y qué suerte de relación puede rastrearse entre ambos.

³ José Luis Delgado Rojo, *El origen del presente. La filosofía de la historia de Walter Benjamin*, Madrid, Sequitur, 2016, p. 66.

¿Estamos antes dos caras de una misma moneda o es que alguno de estos momentos es condición necesaria para el otro? ¿Necesitamos la “descomposición” para que se revele esa “forma absoluta” a la que alude Delgado?

Como ya se ha señalado, nos centraremos en el análisis de dos de las obras más representativas del berlinés: *El origen del drama barroco alemán* y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*; textos pertenecientes, respectivamente, al primer y segundo periodo. Asimismo, hemos optado por dividir la investigación en tres capítulos o apartados principales. El primero tiene como objetivo identificar y presentar los elementos que nos permitirán llevar a cabo una interpretación de algunos de los principales textos benjaminianos. Inicialmente, se hace un breve recuento de la tradición exegética en torno al berlinés para explorar cómo es que diversos autores han intentado llevar a cabo una lectura que unifique los dos periodos en que ha sido dividida su obra.

Una vez trazado el panorama de las discusiones contemporáneas en torno a nuestro tema de investigación, procederemos partiendo de los textos en los cuales nuestro autor ofreció una caracterización de su concepto de crítica, con el fin de poder desglosar los elementos que subyacen a dicho concepto: las dos totalidades, las cuales aparecen desde los primeros escritos benjaminianos y se organizan en torno a una dialéctica, como sugiere la lectura de Delgado Rojo. Ahora bien, para esclarecer la función de ambos conceptos de totalidad, dirigiremos nuestra atención, en primer lugar, a los orígenes de la filosofía del berlinés, abordando la posible influencia de Heinrich Rickert en la formación del concepto benjaminiano de *crítica*. En segundo lugar, nos remitiremos a la lectura de Howard Caygill en torno a la presencia de dos infinitos en la obra de Benjamin.

En el segundo capítulo se pretende exponer la manera en la cual Benjamin proyecta el concepto de crítica como *interrupción* en el plano de la crítica literaria, valiéndose de motivos como *símbolo* y *alegoría*. Para ello, nos remitiremos principalmente al ensayo sobre el drama barroco. De este modo, veremos cómo las categorías de totalidad aparente y auténtica son concebidas, respectivamente, bajo los conceptos de símbolo e idea. Asimismo, veremos cómo es que el concepto de alegoría juega el papel de crítica.

Finalmente, en el tercer capítulo intentaremos dar cuenta de cómo es que Benjamin lleva el concepto de crítica desarrollado al interior de los terrenos de la crítica literaria, al de la obra de arte que surge con la reproductibilidad técnica. Es decir, se trata de esclarecer cómo es que el concepto de crítica planteado en el *Origen del ‘Trauerspiel’* puede trascender el ámbito meramente literario para erigirse como instrumento de crítica

a la modernidad capitalista. En otras palabras, veremos cómo es que, lo que hace la crítica literaria con la novela es lo que la reproductibilidad debe hacer con la obra aurática; *i. e.*, romper una falsa totalidad (la continuidad impuesta por la tradición).

Antes de concluir esta breve introducción, consideramos necesario advertir al lector que la estrategia que hemos recurrido intenta levemente asemejarse al procedimiento morfológico goethiano (de lo cual se abordará en el primer capítulo). Es decir, se intenta recuperar ciertos momentos de la obra benjaminiana con el fin de que, al reunirlos, sean ellos mismos los que muestren el orden o la configuración que los atraviesa. No obstante, como ya lo hemos recalado, somos conscientes de que aún nos encontramos muy lejos de haber abarcado, “el círculo de los extremos” (para emplear los términos que Benjamin usara en el texto sobre el *Trauerspiel*, para referirse a la representación de la idea), de ahí la necesidad de cierta mediación conceptual. Con esto último, nos referimos al marco teórico que expondremos a continuación.

Capítulo I

Elementos para una lectura unitaria de la filosofía benjaminiana

1.1 Sobre el carácter unitario de la filosofía benjaminiana

Es bien sabido que adentrarse en la obra de Walter Benjamin implica una tarea ardua y repleta de obstáculos. Ésta radica no sólo en la complejidad de su prosa, sino también en la amplia variedad de temas contenidos a lo largo y ancho de su inmensa producción escrita. Como bien ha expresado José Luis Delgado, durante su corta vida, el filósofo berlinés manifestó un “interés por lo más arcaico y por lo más actual (la mística judía y el marxismo, la metafísica platónica y las vanguardias artísticas).”⁴ En efecto, en su obra confluyen al menos estética, teología, teoría del conocimiento, filosofía de la historia, filosofía del lenguaje y metafísica.

A decir de Michael Jennings, ante tal complejidad, una buena parte de los estudiosos de la obra del berlinés ha optado por dividir su obra en un par de periodos o etapas: la obra de juventud⁵ y la de madurez. Pero ha de advertirse que esta división bipartita obedece no sólo a criterios cronológicos, sino además temáticos, puesto que el tipo de problemas abordados en el periodo “temprano” difiere en buena medida de los planteados en textos de “madurez”. En esa medida, suele hablarse de la etapa de juventud como un periodo de crítica literaria (centrado en autores como Goethe y los románticos tempranos) y un segundo periodo de carácter materialista, caracterizado no sólo por la aparición de temas como la lucha de clases o el fetichismo de la mercancía, sino también por el análisis de autores como Charles Baudelaire y Marcel Proust. Asimismo, entre las obras pertenecientes al periodo de madurez, encontramos algunas enfocadas en dar cuenta del rol crítico del arte en la sociedad capitalista.⁶

⁴ Delgado, *op. cit.*, p. 9

⁵ Periodo que de acuerdo con Richard Wollin, tiene lugar entre los años 1916 y 1925. (Cf., Richard Wollin, *An Aesthetic of Redemption*, Berkeley, Columbia University Press, 1982. p. xii)

⁶ Así pues, cabe señalar que en el primer periodo encontramos textos como *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, *'Las afinidades electivas' de Goethe*, etc.

En este punto es necesario aludir al origen de esta distinción. Al respecto, Michael Jennings señala lo siguiente:

Los críticos de Benjamin han tendido a resolver el carácter contradictorio de buena parte de su obra presentando dos Walter Benjamins distintos. Scholem y Adorno [...] iniciaron la tendencia. Los escritos de Scholem sobre Benjamin enfatizan las obras tempranas y aquellas piezas tardías más claramente marcadas por las tendencias teológicas de la obra temprana. [...] Adorno privilegia el último, el Benjamin marxista. Sus escritos presentan a un Benjamin hegelianizado, un Benjamin cuyo pensamiento era totalmente conmensurable con el de la teoría crítica de la escuela de Frankfurt.⁷

En efecto, Gershom Scholem condenó reiteradamente el interés de Benjamin en el marxismo, pues según sostenía, el materialismo histórico constituía una “negación de su verdadera vocación filosófica.”⁸ Tales observaciones nos permiten inferir que ni Scholem ni Adorno se habrían limitado a señalar la falta de afinidad entre teología y materialismo, sino que, llevados por sus respectivos intereses, habrían terminado por privilegiar algunos motivos en el pensamiento de Benjamin y subestimar otros. No obstante, esto desembocarían en visiones polarizadas o fragmentadas del pensamiento del berlinés.

Ahora bien, uno de los lugares donde puede apreciarse con mayor nitidez el carácter problemático de las lecturas polarizadas (marxista y teológica), lo encontramos en la discusión respecto al sentido de uno de los textos más enigmáticos del berlinés: el conjunto de tesis publicado bajo el título: *Sobre el concepto de historia*. Como es sabido, dicha obra ha causado polémica entre los diversos estudiosos de Benjamin debido, principalmente, a la confluencia de motivos provenientes de tradiciones incompatibles: teología y marxismo. Según señala Löwy, mientras las lecturas marxistas (como la aportada por Bertolt Brecht), sugieren que Benjamin recurre a conceptos teológicos (redención, mesianismo) únicamente a manera de metáforas, otros autores, incluido

Mientras que en el segundo se incluyen textos como, *Los pasajes*, *El autor como productor*, *La obra de arte en la época* de su reproductibilidad técnica, etc.

⁷ (“Benjamin’s critics have tended to resolve the *contradictory character* of much of his work by presenting two distinct Walter Benjamins. Scholem and Adorno themselves [...] initiated the tendency. Scholem’s writings on Benjamin emphasize the early works and those later pieces most clearly marked by the theological tendencies of the early work. [...] Adorno privileges the late, Marxist Benjamin. His writings present a Hegelianized Benjamin, a Benjamin whose thought was wholly commensurable with that of the Critical Theory of the Frankfurt School.”) Michael Jennings, *Dialectical Images. Walter Benjamin’s Theory of literary criticism*, Londres: Cornell University Press, Ithaca, 1998, pp. 5-6. Énfasis añadido. Ésta y las traducciones siguiente son propias, a menos que se indique lo contrario.

⁸ Gershom Scholem, *Walter Benjamin y su ángel: catorce ensayos y artículos*, Buenos Aires, FCE, 1998, p. 11

Scholem, sostendrían que el berlinés es un teólogo que a menudo hace uso de motivos marxistas sin que ello implique el abandono o la censura de la teología judía.⁹

Ahora bien, esta falta de acuerdo en torno al pensamiento Benjaminiano, no es exclusivo de las *Tesis*, sino que también surge al momento de tratar de abordar el resto de su obra. Es decir, dada la confluencia de ambas tradiciones a lo largo de sus textos¹⁰, cabe preguntarse si la incompatibilidad entre los temas abordados en el periodo temprano (teología) y el periodo de madurez (marxismo) implica una suerte de contradicción en el pensamiento de nuestro autor. O bien, cabe preguntarse si Benjamin habría intentado conciliar teología y marxismo,¹¹ o si más bien habría remplazado la primera por el segundo, para concluir dotando de un envoltorio teológico a una serie de postulados en esencia materialistas. Para ponerlo en otras palabras, más allá de la incompatibilidad entre los temas que cada uno de estos periodos presenta, aún no queda claro si ello ha de implicar una ruptura radical entre los escritos tempranos y los tardíos. Estas preguntas nos han llevado a analizar la plausibilidad de algún tipo de continuidad entre ambas etapas de su pensamiento, pues creemos que rastrear una continuidad entre ambos periodos, podría, entre otras cosas, arrojar luz sobre el misterio que envuelve el texto de las Tesis hasta el día de hoy.

Por otro lado, puede advertirse en muchos de los estudiosos del berlinés, cierta tendencia a separar los aspectos “estrictamente” filosóficos de aquellos meramente literarios o estéticos, (una tendencia quizá inaugurada por Hannah Arendt, para quien Benjamin era ante todo un “hombre de letras”¹²). Al respecto, Jennings señala lo siguiente:

Los lectores americanos han tendido a ignorar su énfasis filosófico, a resaltar a Benjamin en tanto lector profundo, y a glorificar, mediante tropos románticos, a Benjamin el genio melancólico. En contraste, sus lectores alemanes han enfatizado los aspectos filosóficos de su obra a costa de los literarios.¹³

⁹ Cf. Michael Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”* (trad. Horacio Pons), Buenos Aires, FCE, 2012. p. 41

¹⁰ No obstante, sería un error pensar que la teología judía y el marxismo son las únicas tradiciones a las que recurre Benjamin, pues como ya se ha mencionado, en la obra de Benjamin se dan cita: romanticismo, surrealismo y neokantismo, por mencionar algunos.

¹¹ Löwy opta por esta vía valiéndose del concepto Benjaminiano de “afinidad electiva” (*Wahlverwandtschaft*). Para ello, confróntese, Michael Löwy, *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1997.

¹² Cf. Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incendio...*, p. 11

¹³ (American readers have tended to ignore its philosophical emphasis, to stress Benjamin as a close reader, and to glorify, through Romantic tropes, Benjamin the brooding genius. His German readers, by contrast, have overemphasized the philosophical aspects of his work at the expense of the literary). Jennings, *op. cit.*, p. 4

Si bien en este caso no se trata de una incompatibilidad entre tradiciones, como sucede con la teología y el marxismo, creemos que resulta desafortunado plantear una lectura meramente literaria de textos como *El origen del 'Trauerspiel' alemán*; pues ello deriva en el empobrecimiento de conceptos de primer orden como el de *alegoría*, el cual, según veremos, va más allá del ámbito literario. Y es que en tanto que fenómeno originario, la alegoría se convierte en herramienta histórica.

Aunado a lo anterior, consideramos que la necesidad de plantear una lectura unitaria del pensamiento de nuestro autor, encuentra apoyo en un señalamiento hecho por él mismo. Es en una carta escrita a Max Rychner donde encontramos una invitación a pensar ambos periodos de su pensamiento como emanaciones de un mismo entramado de reflexiones en torno a problemas históricos, pues como escribe al crítico suizo, “hay una conexión – si bien tensa y problemática- entre mi muy particular perspectiva, que está fundada en la filosofía del lenguaje, y el punto de vista del materialismo dialéctico.”¹⁴ Así pues, ¿en qué consiste esta conexión que Benjamin encuentra entre su filosofía del lenguaje y el materialismo dialéctico? Formular una respuesta a esta pregunta será uno de los objetivos primordiales de la presente investigación.

Apoyándose en el señalamiento del berlinés y contrariamente a las mencionadas lecturas fragmentarias de la obra benjaminiana, en años recientes han surgido valiosas interpretaciones enfocadas en encontrar una unidad entre obras tan dispares. Tal tarea es la que han emprendido diversos autores, entre los cuales cabe mencionar a Michael Jennings, Richard Wollin, Michael Löwy, Florencia Abadi, Mauro Ponzi, Matthew Wilkens, J. Luis Delgado y Howard Caygill. Para encontrar tal unidad, cada uno de estos autores ha recurrido a distintos conceptos presentes en la obra del berlinés (la crítica literaria, la crítica redentora, el romanticismo, la exigencia, el nihilismo, la alegoría, el origen, y la filosofía trascendental-especulativa, respectivamente), a manera de hilo conductor para mostrar la continuidad entre una buena parte de sus escritos. Su estrategia consiste básicamente en hallar un concepto o una teoría que subyazca a todas, o algunas de sus obras más importantes. Como resultado, cada una de estas investigaciones concluye que, si bien no es posible hallar un sistema en Benjamin, al menos es posible discernir, tras una lectura cuidadosa de sus textos, una teoría o proyecto unificador.

¹⁴ (“There is a connection -however tense and problematic- between my very particular standpoint, which is grounded in the philosophy of language, and the viewpoint of dialectical materialism.”) Cf. *Ibid.*, p. 7

Un notable ejemplo de este proceder exegético es la lectura de Wollin quien, pese a sobreestimar los elementos teológicos en la obra del berlinés, sugiere que la teoría de las ideas desarrollada en lo que sería su periodo idealista/metafísico/alemán, (particularmente, en el prólogo al *Trauerspiel*), aparecerá posteriormente en sus escritos ‘materialistas’, como *Calle de dirección única (Einbahnstraße)*, texto en el cual el autor expone su teoría de las *imágenes dialécticas*, la cual, dicho brevemente, se caracteriza por extraer ciertos textos del contexto en el que aparecen, para posteriormente “yuxtaponerlos” y observarlos críticamente bajo un contexto nuevo: “el empleo de la teoría de las imágenes dialécticas en *Calle de dirección única* y otras obras de este periodo representa un intento por parte de Benjamin de trasladar la teoría de las ideas o mónadas del estudio sobre el *Drama barroco*, desde un marco idealista a uno materialista.”¹⁵

Asimismo, es pertinente subrayar la interpretación de Florencia Abadi, quien ha rastreado la aparición del concepto de *exigencia* en buena parte de los textos benjaminianos, y señala que, según el texto del que se trate, “los fenómenos *exigen* ser salvados por la tarea de la filosofía, las obras *exigen* ser redimidas por la crítica, el lenguaje *demand*a la traducción, el pasado *reclama* redención mediante el conocimiento histórico.”¹⁶ A decir de la autora, términos como el de *traducibilidad*, *criticabilidad* y *cognoscibilidad* dan cuenta de esta exigencia. Así pues, uno de los propósitos de esta investigación consiste en mostrar, apoyándonos en la tesis de Abadi, que esa exigencia bien puede entenderse como una *exigencia de interrupción*.

Por otro lado, Jennings es uno de los autores que ha advertido la presencia de un elemento destructor no sólo en los textos del primer periodo benjaminiano, sino también en aquellos marcados por preocupaciones materialistas: “esta urgencia destructiva es una constante; ella marca los primeros y últimos comentarios de Benjamin sobre la crítica.”¹⁷ Y a manera de ejemplo cita una nota de los *Pasajes* en la cual Benjamin sostenía que, “el momento destructivo o crítico de la historiografía materialista cobra validez cuando hace estallar la continuidad histórica, operación en la que antes que nada se constituye el objeto histórico. De hecho, desde el curso continuado de la historia no se puede apuntar a un

¹⁵ (“The employment of the theory of dialectical images in *One way street* and other works of this period represents an attempt on Benjamin’s part to transpose the theory of ideas or monads of the *Trauerspiel* study from an idealist to a materialist framework”). Wollin, *op. cit.*, pp. 125-126

¹⁶ Florencia Abadi, *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin*, Mino y Dávila, Buenos Aires, 2014, p. 29 (énfasis mío).

¹⁷ (“This destructive urge is a constant; it marks Benjamin’s earliest and latest comments on criticism.”). Jennings, *op. cit.*, p. 180

objeto de la misma.”¹⁸ Es decir, el rasgo destructor que a decir de Jennings, persiste a lo largo de la obra benjaminiana, sería el mismo que impregna el concepto de crítica en ambos periodos. En esa medida, consideramos que el concepto de crítica nos ofrece un punto de partida a partir del cual podemos rastrear cierta unidad en la obra del berlinés. Pues ya sea que nos situemos en los terrenos de la teoría literaria (que predominaría durante el periodo temprano), o bien de la filosofía de la historia (que podemos hallar en ambas etapas), la mancuerna crítica-interrupción hace acto de presencia.

En esa medida, resulta significativo el hecho de que Abadi también haya detectado cierto paralelismo entre el carácter destructor del concepto de crítica presente en la obra del joven Benjamin, y la forma de proceder de un recurso histórico que encontramos en sus escritos tardíos, a saber, la imagen dialéctica:

en el caso de la teoría estética, la fuerza crítica de la obra es descripta como una interrupción de la [sic] fenoménico [...]; en el caso de la [sic] conocimiento histórico, la ‘imagen dialéctica’ es caracterizada como interrupción, que rompe con la concepción contemplativa de la imagen e identifica el recuerdo con la acción.”¹⁹

En esa medida, tanto Abadi como Jennings ofrecen una clave para articular las dos etapas en las que ha sido dividida la filosofía benjaminiana, dado que, como sostiene la primera, “en la idea de *interrupción* convergen la tarea del crítico y la del historiador.”²⁰ Es decir, el carácter destructor de la crítica literaria no desaparecerá en la obra tardía de corte marxista, sino que resurgirá bajo otras facetas, como el concepto de imagen dialéctica, e incluso el de reproductibilidad técnica, el cual será abordado en la última parte de este trabajo, una vez que hayamos esclarecido el concepto de falsa unidad/totalidad tal como se despliega en una de las obras más importantes del primer periodo de producción intelectual benjaminiano: *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán*. De esta manera, en el tercer capítulo de esta investigación intentaremos mostrar cómo es que la crítica es aquello que puede interrumpir el orden imperante en una etapa histórica.

Ahora bien, antes de concluir este primer apartado, es importante resaltar la importancia de la lectura llevada a cabo por Delgado Rojo, pues a diferencia de interpretaciones como la sostenida por Wollin, el primero no busca rastrear elementos teológicos en los escritos de la obra benjaminiana tardía, sino que, sin pretender

¹⁸ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2009, (N10a, 1).

¹⁹ Abadi, *op. cit.*, p. 143

²⁰ *Idem*, (énfasis añadido).

minimizar alguno de los dos periodos antes mencionados, describe lo que sería un método profano de exposición histórica, que estaría presente desde los escritos tempranos y se mantendría fielmente hasta el final de la obra benjaminiana.

En su libro *El origen del presente...*, Delgado Rojo expone una lectura unitaria de la obra benjaminiana, y en particular, de lo que sería su filosofía de la historia, a partir del concepto de *origen*. La interpretación de dicho autor considera a Benjamin como un historiador de la modernidad cuyo “método de exposición histórica” aparece por vez primera en el prólogo epistemocrítico a *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán*, obra en la cual el berlinés, además de plantear dicho método, habría hecho uso del mismo (con ligeras modificaciones)²¹ para dar cuenta del siglo XVII.²² Más tarde, en los escritos franceses, así como en el ensayo sobre la obra de arte, Benjamin recurriría al mismo procedimiento para explicar, respectivamente, el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Por ejemplo, en el caso del siglo XVII, Benjamin habría advertido un desencantamiento del mundo expresado mediante dos posturas extremas u opuestas, a saber, la “aceptación de la finitud” y la “añoranza o nostalgia por la trascendencia”. A decir de Delgado, este tipo de antítesis es lo que nuestro autor habría pretendido mostrar a partir de los fenómenos originarios de cada una de las épocas mencionadas: la alegoría (siglo XVI), el fetichismo de la mercancía (siglo XIX) y la mimesis en el arte (siglo XX).

Como se verá más adelante, la lectura propuesta por Delgado implica que una obra que ha pasado a la historia como un ensayo de carácter estético, como es el caso del texto sobre la obra de arte, fue ante todo concebida como la puesta en marcha de un “método de exposición histórica” de inspiración goethiana con el fin de dar cuenta del *origen* del siglo XX; *i. e.*, del principio rector a partir del cual es posible entender las diversas manifestaciones de la época.

En resumen, de acuerdo con dicha lectura, el pensamiento del berlinés puede sintetizarse de la siguiente manera: es ante todo un intento por dar cuenta de la ley que rige a una determinada época histórica haciendo uso de un método inspirado en los trabajos goethianos en torno a la naturaleza, a saber, el método morfológico, el cual consiste en la aglomeración de ciertos fenómenos pertenecientes a la época en cuestión,

²¹ Tales modificaciones incluyen nuevos conceptos para referirse al mismo método, como alegoría, montaje literario o imagen dialéctica.

²² “El método de representación histórica que Benjamin describe en el prólogo es llevado a la practica en el cuerpo de la obra para el caso de un fenómeno particular: el *Trauerspiel* barroco.” (Delgado, *op. cit.*, p. 40). Y de hecho, el intérprete llega a afirmar que “la reflexión benjaminiana sobre la historia aparece acabada prácticamente desde el inicio (al menos desde el libro sobre el Barroco).” (*Ibid.*, p. 15)

al interior de una estructura polar, con el fin de mostrar, únicamente a través de esta ‘construcción artificial’ y sin necesidad de reflexión, la legalidad, totalidad, o unidad auténtica, que rige dicha época. No obstante, a diferencia de la tradición romántica, Benjamin señalará que esa construcción artificial nunca podrá ofrecer un acceso directo y transparente a la idea, sino que sólo será capaz de mostrarla indirectamente.

En esa medida, estamos frente a una filosofía de la historia que toma como método un procedimiento de carácter estético; *i. e.*, una forma de representación que muestra una totalidad a partir de un fenómeno particular, y no de manera inversa, *i. e.*, partiendo de lo universal para comprender lo particular. Es precisamente este último método el que nuestro autor buscará combatir, en la medida en que impide a la clase explotada reconocer la ley que rige efectivamente su presente.²³ De ahí que, como advierte Delgado, este método sea un aspecto que Benjamin comparte no sólo con Goethe, sino también con Wittgenstein y Marx: “dado que la crítica aspira a exponer una totalidad debe llevar a cabo un trabajo de elaboración del material empírico que dé lugar, en palabras de Marx, a la ‘síntesis de la sociedad burguesa’. Es decir, a la *construcción artificial* de la totalidad de un fenómeno gracias a la cual, sin embargo, es posible captar su *unidad constitutiva*.”²⁴

En este punto es necesario señalar que aun cuando nuestra investigación se apoya primordialmente en la valiosa lectura propuesta por Delgado, a la cual regresaremos en reiteradas ocasiones, intentaremos asimismo remontarnos a textos anteriores; es decir, procuraremos mostrar que los planteamientos que pueden conferir unidad a una obra tan fragmentaria como la compuesta por Benjamin, no surgen por vez primera en el ensayo sobre el barroco, sino que ya se encontraban en algunos de sus escritos de juventud; a saber, en textos como “Sobre el lenguaje en general”.. (1916) y el fragmento titulado “Experiencia” (1913) en los cuales puede advertirse cierta influencia neokantiana.

Asimismo, es necesario enfatizar que la propuesta de lectura que presentamos a continuación, de ningún modo pretende ser exhaustiva ni mucho menos definitiva, sino que ha de entenderse como un primer movimiento hacia una meta consistente en encontrar la estructura o concepto que pueda mostrar la unidad que creemos, subyace a la mayor parte de la obra benjaminiana. Así pues, será necesario postergar un análisis de textos tan relevantes como las Tesis *sobre el concepto de historia* y la inconclusa obra

²³ Cf., *Ibid.*, p. 56

²⁴ *Ibid.*, p. 65

sobre “Los Pasajes”. Sin embargo, podemos aventurarnos a señalar que en tales obras también es posible rastrear un proceder crítico.

Así pues, una vez esclarecido el marco teórico, así como los límites de nuestra investigación, procederemos a intentar dilucidar el papel que juega la obra de arte dentro del proyecto unitario benjaminiano, lo cual puede reformularse por medio de la pregunta: *¿cuál es la relevancia de la obra de arte para una filosofía caracterizada por la exigencia de interrupción de una falsa totalidad?* No obstante, primero es fundamental esclarecer el concepto de crítica.

1.2 Dos sentidos de crítica

Como ha podido notarse a partir de lo hasta aquí expuesto, la búsqueda de una lectura unitaria juega un papel primordial en las investigaciones contemporáneas en torno al pensador alemán. Asimismo, el concepto de crítica parece constituir un hilo conductor para emprender dicha tarea. Esto último encuentra apoyo en la correspondencia de nuestro autor donde puede advertirse el rol central que dicho concepto tendrá en su vida académica. En el año de 1930 Benjamin escribe a Scholem:

El objetivo que me he propuesto no ha sido totalmente completado, pero estoy finalmente acercándome a él. El objetivo es ser considerado el mejor crítico de la literatura alemana. El problema es que la crítica literaria ya no es considerada como un género serio en Alemania [...] se debe recrear la crítica como un género.²⁵

En esa medida resulta admisible sostener que la importancia que Benjamin otorgó a la tarea de la crítica literaria, se vio reflejada a lo largo de su obra y no meramente en los trabajos literarios en torno al romanticismo y la literatura alemana, pues como bien ha advertido Uwe Steiner, “la comprensión de la crítica por parte de Benjamin no puede ser limitada al campo de la crítica de arte”,²⁶ sino que también desempeñará un rol central en la filosofía de la historia, así como en la reflexión sobre la técnica y la política.

²⁵ Cf., Esther Cohen, “Walter Benjamin y la crítica literaria”, en *Acta poética*, vol. 30, núm. 2, (2009), p. 135.

²⁶ Uwe Steiner, “Crítica” en Michael Opitz y Erdmut Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2014, p. 242.

Así pues, una vez señalada la centralidad del concepto de crítica en la filosofía del berlinés, procederemos a intentar dilucidar su significado, así como la función de la crítica literaria y su relación con la crítica social. No obstante, la multiplicidad de apariciones del concepto de crítica en la obra del berlinés plantea un primer problema a nuestra investigación. Es decir, la gran cantidad de tratados, ensayos y fragmentos en los cuales Benjamin aborda dicho concepto, da lugar a múltiples contextos que cuestionan la posibilidad de una definición unívoca de la crítica benjaminiana,²⁷ sin mencionar los dos periodos a los que hemos aludido anteriormente y que parecen dividir su obra en dos momentos distintos e incluso opuestos entre sí, lo cual podría sugerir un abandono por parte de Benjamin, de la crítica literaria en los escritos de corte marxista.

Ante tal dificultad, hemos optado por partir nuevamente de la correspondencia benjaminiana, pues es en ella donde nuestro autor arroja una definición de lo que entiende por dicho concepto y, asimismo, nos sitúa en la esfera de la crítica literaria que, como señala Steiner, “es la que más intensamente ha prestado al concepto sus contornos históricos y la rigurosidad sistemático-conceptual.”²⁸ Es en esa medida que hemos decidido comenzar nuestro recorrido introduciéndonos en dos obras que pueden caracterizarse en primera instancia como críticas de arte, con el fin de partir de un concepto más elaborado de crítica y posteriormente retomar un par de ensayos de juventud para intentar rastrear los orígenes de dicho concepto.

En diciembre de 1923, cinco años antes de la publicación del ensayo sobre el *Trauerspiel*, Benjamin escribe una carta a Florens Christian Rang comunicándole una serie de ‘pensamientos tentativos y provisionales’ en torno a dicho trabajo. En ella menciona dos acepciones del concepto de crítica, mismas que aparecerán posteriormente en dicho ensayo:

La crítica, en el contexto de esta reflexión (en la cual se identifica con la interpretación, y se opone a todos los métodos actuales de apreciación del arte), es la representación de una idea [Darstellung einer Idee]. Su infinitud intensiva caracteriza a las ideas de mónadas. Lo definiré: la crítica es la mortificación de la obra [Mortifikation der Werke]. No la intensificación de la conciencia en ella (¡demasiado romántico!), sino el anidar del saber en ella [Ansiedlung des Wissens in ihnen].²⁹

²⁷ Según señala Steiner, “los pasajes que es posible aducir para el término ‘crítica’ en la obra de Benjamin son tan numerosos como diversos son sus contextos.” (*Ibid.*, p. 241) Asimismo, cabe señalar que en dicho estudio el comentarista alemán registra al menos 80 apariciones del concepto (*Cf. Ibid.*, p. 302).

²⁸ *Ibid.*, p. 242

²⁹ Consultado en <<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=468>>.

Así pues, frente a la plétora de estudios en torno a la crítica como mortificación de la obra, creemos necesario una aproximación a la actividad crítica entendida como representación de una idea. De igual manera, es importante elucidar la relación entre ambas acepciones, pues como se señala en dicha carta, la crítica no sólo se relaciona con las obras de arte, sino con aquello que Benjamin denomina *idea*, la cual a su vez se desprende del concepto leibniziano de mónada. Por otro lado, nuestro autor alude a una relación entre la crítica y la interpretación, así como a cierto carácter cognoscitivo de esta última: “todo saber humano, para poder justificarse, ha de tener la forma de la interpretación probada.”³⁰ Es decir, a juicio de Benjamin el trabajo del crítico de arte ha de entregar algún tipo de conocimiento. Pero, ¿cómo es que la crítica como mortificación puede a su vez propiciar cierto conocimiento y de qué clase de conocimiento se trata? Como veremos enseguida, el intento por esclarecer la crítica como mortificación nos lleva a plantear una falsa totalidad; mientras que plantearla como *Darstellung* nos conduce a una totalidad auténtica. Analicemos pues, detalladamente cada una de estas definiciones, para lo cual recurriremos al ensayo sobre las *Afinidades electivas*. Posteriormente, indagaremos si ambas se mantienen en el ensayo sobre la obra de arte.

1.2.1 *Mortifikation*: La (crítica como) interrupción de una falsa totalidad: ¿una constante en la obra benjaminiana?

“Sólo quien pueda destruir, podrá criticar.”

Walter Benjamin, *Calle de dirección única*

En el presente apartado buscaremos esclarecer a qué se refiere Benjamin cuando señala que la crítica consiste en una *mortificación de las obras*. Asimismo, veremos cómo es que el concepto de falsa totalidad puede arrojar luz sobre dicha definición. Esto es, creemos que no es posible entender a cabalidad el concepto de *crítica* sin antes haber aclarado los conceptos de totalidad aparente y auténtica, mismos que podemos rastrear desde los textos de juventud, redactados en la segunda década del siglo XX. Para ponerlo en otros términos, lo que intentaremos a continuación consiste en mostrar que el carácter destructivo de la crítica va de la mano con aquello que, siguiendo de cerca la

³⁰ *Idem*

interpretación realizada por Delgado, entenderemos como *falsa totalidad*. Asimismo, veremos cómo es que el par de totalidades (aparente y auténtica) provee al concepto de *crítica* de un carácter dialéctico. Por otra parte, intentaremos rastrear algunos de los distintos procedimientos ‘destructores’ presentes en la obra del filósofo berlinés, como: lo inexpresable (*das Ausdruckslos*), la crítica literaria, la alegoría y la reproductibilidad técnica, este último será el concepto central de nuestro último capítulo.

A menudo se ha señalado que, si hay algo que distingue al concepto benjaminiano de crítica, ello consiste en cierto afán por destruir su objeto; *i. e.*, la obra literaria de la que se trate. Llamémosle a éste su *carácter destructor*. Así lo ha percibido Jennings, quien señala:

La crítica de Benjamin decreta la descomposición de la *aparente unidad orgánica* del texto, la disolución de su forma limitada, y la exposición de sus contenidos. [...] Éste es el tono característico de la crítica Benjaminiana: nunca meramente evaluador o interpretativo, la crítica es una actividad que *destruye su objeto* y sólo entonces examina la verdad que pueda contener.³¹

Este carácter destructivo queda expuesto en el ensayo que Benjamin dedicó a las *Afinidades electivas*, específicamente cuando hace su aparición el concepto de lo inexpresivo (*das Ausdruckslos*):

Lo que pone término a tal apariencia, *detiene el movimiento* y corta la palabra a la armonía es lo inexpresivo. Aquella vida funda su secreto mientras que esta paralización funda el contenido en la obra. [...] *Lo inexpresivo es el poder crítico* que si bien no puede separar en el arte la apariencia de la esencia, *les impide mezclarse* en todo caso. Un poder que posee en tanto que es palabra moral. Por lo demás, en lo inexpresivo aparece el sublime poder de lo verdadero [...] esto *desarticula* de este modo lo que en toda apariencia bella todavía perdura como herencia del caos: la *totalidad falsa*, engañosa, absoluta. Sólo esto logra *completar* la obra, en cuanto al *destruirla* la convierte en obra ya en pedazos, en fragmento del mundo verdadero, en el *torso* de un símbolo.³²

En este pasaje que ha valido la pena citar *in extenso*, encontramos un complejo entramado de conceptos que resultan fundamentales para la comprensión de la crítica literaria benjaminiana, algunos de los cuales volverán a hacer acto de presencia en el ensayo sobre

³¹ (“Benjamin’s criticism enacts the breaking down of the text’s *apparently organic unity*, the dissolution of its bounded form, and the ‘exposure’ of its contents. [...] This is the characteristic tone of Benjamin’s criticism: never merely evaluative or interpretive, criticism is an activity that *destroys its object* and only then plumbs it for the truth it might contain”). Jennings, *op. cit.*, p. 179. Énfasis añadido.

³² Walter Benjamin, “‘Las afinidades electivas’ de Goethe”, en *Obras: Libro I/Vol. 1*, Madrid, Abada Editores, 2005, p. 193. (Énfasis añadido, exceptuando “torso”).

el *Trauerspiel*. En primer lugar, es necesario llamar la atención sobre la identificación que establece Benjamin entre la crítica y lo inexpresivo, pues con ello alude al carácter destructivo e interruptor de la crítica, consistente en echar abajo algo que denomina “totalidad falsa.” Pero al mismo tiempo, esa ‘desarticulación’ contribuye a ‘completar la obra’. Por su parte, aquella ‘totalidad falsa’ parece identificarse con la apariencia y con cierto movimiento, cuya paralización ha de mostrar una verdad en reposo.

Así pues, la identificación que sostiene Benjamin entre la crítica y lo inexpresivo nos revela el carácter destructivo de tales conceptos, el cual, no obstante, parece tener un objetivo, pues dicho proceder violento ha de mostrar una verdad que pareciera encontrarse en las profundidades de la obra de arte, a la cual sólo es posible acceder una vez que se ha derrumbado el envoltorio aparente. Como señalaba Jennings, aquello que la crítica pretende destruir es cierta ‘aparente unidad orgánica’, la cual caracteriza, como se desarrollará más adelante, la concepción romántica del símbolo y la obra de arte aurática. Y aunque en este trabajo no nos sea posible desarrollarlo, creemos que tanto la fantasmagoría como aquello que Benjamin denomina el *elemento épico* del historicismo, pueden entenderse como falsas totalidades, en la medida en que pretenden estabilizar el significado de los fenómenos.³³

Hasta este punto ha podido verse cómo es que el concepto benjaminiano de crítica nos remite de inmediato a cierta totalidad que, no obstante, tiene un carácter aparente. Y así como la crítica no es concebible sin esa apariencia a destruir, así tampoco podemos hacer a un lado ese otro aspecto de la obra que se anuncia como la verdad de la obra de arte, el cual, sobra decirlo, nos conduce de inmediato a la distinción entre contenido objetivo y contenido de verdad, planteada en este mismo ensayo.

Si bien ya desde su disertación doctoral nuestro autor había abordado el concepto de *crítica* desde dos posturas opuestas: la romántica y la goethiana, es en el ensayo sobre *Las afinidades electivas* donde nuestro autor no sólo plantea su propia teoría de la crítica de arte,³⁴ sino que asimismo la pone en práctica, pues como le hace saber a Scholem en noviembre de 1921, dicho trabajo representa una “crítica ejemplificatoria” y asimismo un “trabajo preparatorio para ciertas exposiciones puramente filosóficas.”³⁵

³³ Para este asunto, además del ya citado “El origen del presente”, confróntese, del mismo autor, “El lugar de la crítica. Sobre la identidad de método y objeto en la obra de Walter Benjamin”, en *Revista de Filosofía*, vol. 41, núm. 2, (2016), pp. 313-334. Consultado en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5811422>>

³⁴ Cf. Steiner, *op. cit.*, p. 254.

³⁵ *Ibid.*, p. 242.

Así pues, es en dicha obra donde encontramos uno de los pasajes más comúnmente citados y en el cual nuestro autor establece la tarea de la crítica. Según señala, ésta “busca el contenido de verdad [*Wahrheitsgehalt*] de una obra de arte, y en cambio el comentario su contenido objetivo [*Sachgehalt*].”³⁶ Para aclarar este punto, se vale de una analogía según la cual,

el comentarista se halla ante ella [la obra] como un químico, el crítico como un alquimista. Mientras que para el primero sólo la madera y la ceniza resultan objeto su análisis, para el segundo únicamente la llama misma contiene un enigma: el de lo vivo. Así, el crítico pregunta por la verdad, cuya llama sigue ardiendo sobre los pesados leños de lo sido y la liviana ceniza de lo vivido.³⁷

Con el contenido objetivo, Benjamin se refiere a lo que se manifiesta directamente ante los lectores y el autor en el momento de la aparición de la obra, aquello que llama la atención al público de la época y que al mismo tiempo le resulta extraño.³⁸ El contenido de verdad, por su parte, consiste en aquello que permanece en la obra y sobrevive a pesar del paso del tiempo. A primera vista parece tratarse de una especie de esencia que en un principio yace oculta en el interior de la obra, y de la cual “ni el autor ni la crítica de su tiempo pueden ser cabalmente conscientes.”³⁹ Partiendo de estos dos rasgos de la obra de arte, Benjamin postula dos formas de acercarse a la misma: el comentario y la crítica. Según afirma, la tarea de esta última consiste en desgarrar el contenido objetivo: “el contenido material, el vasto volumen del texto, forman un escudo que el crítico debe penetrar si él o ella ha de aislar y liberar la verdad de la obra.”⁴⁰ Así pues, la crítica necesariamente debe llevar a cabo un trabajo de demolición; en este caso, del contenido material, sensible u objetivo del texto.

Por otra parte, Benjamin deja en claro que no se trata de tareas excluyentes entre sí, sino que el éxito de la crítica depende del comentario, así como de cierta distancia histórica, puesto que según señala, “la historia de las obras prepara su crítica.”⁴¹ Asimismo, sostiene que la propia opinión del autor en lo tocante a su obra puede resultar más un estorbo que un apoyo para la aclaración de la misma: “es esfuerzo vano pretender

³⁶ Benjamin, “‘Las afinidades electivas’...”, p. 125. Cabe recordar que en este ensayo se trata ante todo de obras de arte literarias.

³⁷ *Ibid.*, p. 126.

³⁸ Cf. Bruno Tackels, “El ensayo sobre Goethe”, en *Walter Benjamin: una vida en los textos*, Valencia, Universitat de València, pp. 549-556.

³⁹ Benjamin, “‘Las afinidades electivas’...”, p. 150.

⁴⁰ (“The material content, the vast bulk of the text, form a shield that the critic must penetrate if he or she is to isolate and free the truth of the work”). Jennings, *op. cit.*, p. 181

⁴¹ Benjamin, “‘Las afinidades electivas’...”, p. 126.

derivar la comprensión de *Las afinidades electivas* de las propias palabras del autor al respecto. Es más, éstas están precisa y justamente destinadas a obstruir firmemente el acceso a la crítica.”⁴² De ahí que sostenga que incluso el comentario debe abstenerse de considerar los señalamientos del poeta alemán sobre su novela, pues dada la recepción negativa que dicha obra obtuvo, Benjamin advierte que “los pronunciamientos de Goethe sobre esta obra están condicionados por el afán de hacer frente a los juicios de sus contemporáneos.”⁴³

Así pues, si el crítico tiene como tarea destruir el contenido objetivo de la obra, y el ensayo sobre la obra de Goethe ha de entenderse como una “crítica ejemplificatoria”, consideramos que nuestro autor habría dedicado la primera sección del texto al análisis del contenido objetivo de *Las afinidades electivas*. Apoyándonos en la lectura de Delgado⁴⁴, encontramos que el contenido material de dicha obra consiste en aquello que el berlinés llama el “rostro mítico de la naturaleza”, caracterizado por “la contaminación entre el ámbito puro y empírico.”⁴⁵

Ahora bien, dicha caracterización puede entenderse si retomamos brevemente dos acepciones distintas que a decir de Benjamin, fueron planteadas por Goethe para dar cuenta del concepto de naturaleza, pues “éste designa en Goethe tanto la esfera de los fenómenos perceptibles como la de los arquetipos intuibles. Y, sin embargo, el mismo Goethe nunca pudo dar cuenta de esta síntesis.”⁴⁶ Estamos pues, frente a dos maneras opuestas de entender la naturaleza: “arquetipo” e “ideal”:

En la disertación Benjamin señalaba que para Goethe el arquetipo es la ‘verdadera naturaleza’, aquello acabado y perfecto que antecede a cualquier intervención subjetiva.” Sin embargo, esta noción de una naturaleza aislada de lo empírico contrasta con el concepto de naturaleza que Goethe emplea en sus estudios científicos, en los que el Ideal de la naturaleza (el *Urphänomen*) es inmediatamente visible en los fenómenos sólo como resultado del trabajo del investigador.⁴⁷

Así pues, en el ensayo sobre *Las Afinidades electivas*, Benjamin se refiere a la naturaleza como *idea*, pues esa “contaminación” de lo empírico con lo puro remite a aquellas fuerzas

⁴² *Ibid.*, p. 150

⁴³ *Ibid.*, p. 144

⁴⁴ A decir del comentarista, Benjamin toma el carácter mítico de la naturaleza como el contenido objetivo. No obstante, resulta interesante señalar la interpretación de Tackels, quien señala que, en la novela de Goethe, “el contenido objetivo muestra el matrimonio como la decadencia misma.” Tackels, *op. cit.*, p. 549.

⁴⁵ W. Benjamin, “‘Las afinidades electivas’...”, p. 153.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 152

⁴⁷ Delgado, *El origen...*, pp. 33-34.

ocultas que controlan el destino de los seres humanos; una creencia que se manifestaría en la vida de Goethe.⁴⁸ En efecto, según la interpretación benjaminiana, dicha novela está imbuida de una personificación de la naturaleza, misma que le valdría la recepción negativa que mencionábamos hace un momento. Consecuentemente, nuestro autor señala cómo es que en la novela goethiana, “reina el destino, y los enamorados sucumben. [...] Es la naturaleza misma la que se mueve de manera sobrehumana bajo manos humanas.”⁴⁹

Esta manera de concebir la naturaleza arroja luz sobre el concepto de falsa totalidad, pues el “rostro mítico” de la naturaleza hace referencia a un sustrato metafísico que se expresa directamente en los fenómenos particulares. En esa medida, Goethe habría establecido una suerte de identidad entre apariencia y esencia, que sería criticada por nuestro autor. Como advierte Delgado: “para Benjamin la ciencia de Goethe era todavía demasiado expresiva o simbólica.”⁵⁰ Y agrega lo siguiente:

En el ensayo sobre las *Afinidades electivas*, Benjamin subraya el momento de unidad presente en la investigación científica de Goethe. [...] La 'contaminación del ámbito puro y empírico' en la obra de Goethe le sirve ahora a Benjamin para describir el rostro mítico de la naturaleza, lo que constituye el contenido objetivo de la novela de Goethe. Como la naturaleza, el mito muestra una falta de distinción análoga entre la esfera terrenal y el orden suprasensible, entre la existencia empírica y el poder trascendente que se manifiesta en ella.”⁵¹

Es necesario detenerse un momento en el concepto de *mito*, pues creemos que el uso que hace Benjamin del mismo, resulta fundamental para entender tanto el concepto de crítica como la peculiar filosofía de la historia que impregna buena parte de sus obras. Como veremos, algunos aspectos de la visión mítica de la naturaleza, se asemejan a la visión progresista de la historia. Según lo expone Susan Buck-Morss, hablar de mito es hablar de “predeterminación.” La novela goethiana a la que nos hemos referido, está impregnada por una visión mítica de la naturaleza, en la medida en que a lo largo de la misma, aparecen una serie de presagios funestos que anuncian el destino de cada uno de los personajes principales:

Tan cargada de fuerzas sobrehumanas como sólo lo está la naturaleza mítica, ésta entra en juego de manera amenazante. ¿Qué poder sino el suyo lleva a la ruina al eclesiástico que cultivaba sus

⁴⁸ “La aversión del poeta hacia la muerte y cuanto la denota ostenta aquí los rasgos de una extremada superstición.” W. Benjamin, “‘Las afinidades electivas’...”, p. 157

⁴⁹ *Ibid.* p. 134

⁵⁰ *Idem*

⁵¹ Delgado, *El origen...*, pp. 33-34

tréboles en el camposanto? [...] Así se manifiesta irónicamente un poder oculto en la existencia de estos nobles rurales.⁵²

Por ello, Benjamin sostiene que los personajes de la historia, se encuentran regidos “bajo una ley anónima, una fatalidad que llena su mundo con la luz mate de un eclipse solar.”⁵³ Imbuido por dicha predeterminación y caracterizado por la ausencia de libertad, el mito se sitúa en las antípodas de la historia. En tanto opuesto a la historia, el mito niega la posibilidad de lo nuevo, pues como se percata la autora, “el tiempo mítico, no está limitado a un discurso particular. Tanto la ciencia como la teología, el racionalismo o la superstición pueden pretender que los acontecimientos están inexorablemente determinados.”⁵⁴ En esa medida, el mito proyecta una explicación de la totalidad de la vida humana, de tal manera que no es posible escapar de ella.

Con base en lo hasta aquí señalado, nos gustaría sugerir que la concepción benjaminiana del mito mantiene los rasgos de una falsa totalidad, en la medida en que el primero consiste en una configuración cerrada que determina todo cuanto acontece al interior de sí misma, y se asume como la única posible.⁵⁵ Se trata pues, de una legalidad que, así como determina todo acontecer humano, así también permanece incognoscible. Asimismo, cabe señalar que este aire de misterio que envuelve la obra de Goethe, volverá a manifestarse no sólo en el concepto benjaminiano de *aura*, sino también en aquello que nuestro autor denomina “estetización de la experiencia”, la cual, como sostiene nuestro autor, es llevada a cabo por el fascismo.

Ahora bien, la crítica benjaminiana a la visión simbólica de la naturaleza concebida por el poeta alemán, anticipa asimismo la crítica a la estética romántica planteada en el ensayo sobre el drama barroco, cuya característica principal consiste, para ponerlo en palabras de Friedrich Schlegel, en entender lo bello como “una representación simbólica de lo infinito.”⁵⁶ En otras palabras, lo bello designa, “el modo en que lo infinito aparece en lo finito.”⁵⁷ Contrariamente a la noción romántica de belleza, para el berlinés

⁵² Benjamin, “*Las afinidades electivas*’...”, pp. 133-134

⁵³ *Ibid.*, 136

⁵⁴ S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid: Antonio Machado, 2001, p. 95

⁵⁵ *Vid infra*, (apartado 1.4)

⁵⁶ Cf, Gustavo Leyva, “La alegoría en el *Origen del drama barroco alemán*”, en Kerik, Claudia (comp.), *En torno a Walter Benjamin*, México, UAM, 1993, p. 143.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 143

esta última “no es apariencia, no es velo que cubra toda cosa. [...] Lo bello no es ni ese velo ni el objeto velado, sino que es el objeto en su velo.”⁵⁸

Tal noción de belleza va de la mano con la tarea de la crítica, pues si lo bello requiere del velo para constituirse como tal, la crítica “no debe alzar el velo, ya que sólo mediante su más preciso conocimiento como velo podrá por fin alzarse a la verdadera contemplación de lo que es bello.”⁵⁹ Por ello, la distinción entre contenido de verdad y contenido objetivo podría conducir a error si quisiera verse en ella el establecimiento de un dualismo, error de extrema gravedad dada la firme oposición al mismo que caracterizó la obra benjaminiana desde los escritos tempranos.

Así pues, es importante señalar que no se trata de destruir la apariencia para mostrar la verdad que yace oculta detrás de ella, pues esta última no es una meta a alcanzar, sino que, como señala Abadi, “la crítica no debería intentar eliminar lo fenoménico – ya que despejar la apariencia sería develar el secreto de la obra – pero sí debe impedir que se confundan ambos planos [apariencia y esencia].”⁶⁰ Como veremos más adelante, es precisamente la pretendida identidad entre esencia y apariencia; entre cierta trascendencia y su representación sensible, lo que define al símbolo romántico, la fantasmagoría y la obra de arte aurática. En este punto la escritora argentina se acerca a la interpretación que hace Delgado sobre el concepto de verdad, pues en un breve ensayo en el que aborda el concepto de ideología en la obra del berlinés, el autor señala:

a diferencia de Marx, Benjamin no pretende disolver la ‘falsa apariencia’ de los fenómenos para captar su esencia. No se trata de lograr una ‘toma de conciencia’ de la verdad, puesto que no es posible disipar la tupida red de valores y significados que cubre los fenómenos para alcanzar un conocimiento transparente de lo real.⁶¹

Recapitulemos. Como se señaló en la introducción a nuestro trabajo, a juicio de Delgado Rojo, el concepto de *crítica* desarrollado por el berlinés reúne “dos momentos opuestos”: “el *momento destructivo* -que libera los fragmentos empíricos de la ‘falsa’ totalidad que los mantiene aprisionados (la continuidad histórica)” y “un *momento constructivo* -que los vuelve a reunir bajo un nuevo orden para mostrar la ‘verdadera’ totalidad a la que

⁵⁸ Benjamin, *op. cit.*, p. 209

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ Abadi, *op. cit.*, pp. 138-139

⁶¹ José Luis Delgado, “La verdad de las cosas pasadas. Notas sobre la noción de fantasmagoría”, en *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason*, núm. 58, (2017), p. 103. Consultado en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5905721>>

pertenecen: la unidad del modelo o arquetipo ideal.”⁶² Estos dos momentos que caracterizan la tarea del historiador materialista corresponden a los dos momentos que encontramos en la actividad del crítico literario, tal como es planteada por el filósofo berlinés en el ensayo sobre las *Afinidades electivas*. Es decir, esa falsa totalidad, producto del historicismo que el materialismo histórico debe interrumpir, se asemeja al contenido material que el crítico de arte debe desgarrar para mostrar el contenido de verdad de una obra literaria: “la crítica aparece [...] como la tarea de despojar a la obra de su apariencia empírica para revelar su verdad ideal.”⁶³ Dicho de otra manera, al analizar la novela de las afinidades electivas, Benjamin pretende mostrar posibilidades de significado ocultas para el público de su época. Ambos momentos volverán a aparecer en el prólogo al ensayo sobre el *Trauerspiel*, específicamente, en el concepto de representación.

Asimismo, los momentos a los que alude el comentarista reflejan las dos dimensiones de la crítica señaladas por Benjamin en la carta a Florens Rang: mortificación y representación. Esto quiere decir que el concepto de crítica parece transitar entre dos conceptos opuestos de totalidad, en la medida en que se trata de un movimiento que se presenta en primera instancia, como un proceso destructor para posteriormente revelar cierta verdad inmanente a los fenómenos pero que, como veremos, permanece irreductible a los mismos.

1.2.2 *Darstellung*: La crítica como representación o procedimiento constructivo

Según se intentará mostrar a continuación, el concepto benjaminiano de representación juega un rol fundamental no sólo para entender la crítica, sino también la formación de su filosofía de la historia. En este apartado, daremos los primeros pasos en el esclarecimiento de dicho concepto, el cual, no obstante, quedará mejor delineado en el segundo capítulo.

Ahora bien, el que la crítica consista en representación cobra mayor sentido si partimos del paralelismo establecido por Delgado Rojo entre la crítica marxista, el método morfológico goethiano y la crítica propiamente benjaminiana. Según señala, a pesar de las particularidades propias de cada uno de estos métodos, los tres autores

⁶² Delgado, *El origen...*, p. 14

⁶³ *Ibid.*, p. 66

comparten un objetivo en común, a saber, “el conocimiento de una totalidad.”⁶⁴
Asimismo, los tres coinciden en la forma de alcanzar dicha meta:

Marx, como Goethe, aspira a conocer una ‘verdadera síntesis’ y por eso necesita partir de una totalidad ya que de lo contrario solo obtendría la ‘falsa’ totalidad formada por una arbitraria adición de partes. En este sentido, la ‘crítica’ de Marx a la economía política es equivalente a la crítica de Goethe al ‘procedimiento analítico’ de la ciencia newtoniana, y equivalente también a la crítica de Benjamin a la ‘falsa’ unidad del historicismo.⁶⁵

Con base en lo anterior, resulta plausible señalar que, al describir la crítica como la ‘representación de una idea’, Benjamin hacía referencia al procedimiento de representación histórica de inspiración goethiana, el cual tiene como tarea mostrar una totalidad auténtica, no artificial; es decir, una totalidad que no sea el resultado de una imposición subjetivista, a la manera de una generalización elaborada a partir de los fenómenos históricos particulares. Según se verá más adelante, es en el ensayo sobre el *Trauerspiel* donde Benjamin, valiéndose del método morfológico, reformulará la crítica como método de conocimiento histórico.

Dado que en el siguiente capítulo analizaremos este método con mayor detalle, por ahora nos daremos a la tarea de esclarecer aquello que Delgado entiende como totalidad auténtica. Para mostrar este punto, abordaremos brevemente un texto de juventud redactado en 1916, titulado “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” (*Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*), en el cual Benjamin expone los rudimentos de lo que sería una filosofía del lenguaje. Se trata de un texto que algunos de sus lectores han caracterizado de ‘impenetrable’⁶⁶, y aunque aquí no pretendemos en modo alguno esclarecer el misterio que éste encierra, nos ha parecido obligada una breve recapitulación del mismo, con el fin de rescatar la caracterización inicial de aquello que Benjamin denomina como *nombres*, así como del carácter simbólico que ellos encierran; pues tales elementos serán de suma importancia para entender el ensayo sobre el *Trauerspiel*. Como se verá a continuación, ya desde este texto

⁶⁴ *Ibid.*, p. 64

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 64-65

⁶⁶ Cf., Graeme Gilloc, *Walter Benjamin: Critical Constellations*, Cambridge: Cornwall, 2001, p. 28. Este hermetismo se explica en parte por el hecho de tratarse de un texto que no estaba destinado a una gran audiencia, sino tan sólo a unos cuantos lectores, entre ellos G. Scholem. (Cf., Wolfgang Bock, “Benjamin’s Criticism of Language and Literature”, en Rolf Goebel (ed.), *A Companion to the Works of Walter Benjamin*, New York, Cadmen House, p. 24).

temprano aparece el par de elementos que nos permitirá mostrar una lectura unitaria de la filosofía benjaminiana; *i. e.*, las dos totalidades.

1.3 Nombre y signo

En el texto sobre el lenguaje, Benjamin comienza lanzando una tesis que pareciera encerrar cierto misticismo, según la cual no sólo el ser humano, sino que todo aquello que existe posee un lenguaje propio:

El lenguaje no sólo se extiende sobre todos los ámbitos de la expresión espiritual del hombre, [...] sino que se extiende sobre todo. No existe evento o cosa, tanto en la naturaleza viva como en la inanimada, que no tenga, de alguna forma, participación en el lenguaje, ya que está en la naturaleza de todas ellas comunicar su contenido espiritual.⁶⁷

Tal señalamiento, insinuado desde la frase que da nombre al texto, no ha de entenderse como la postulación de un ámbito metafísico incognoscible, más bien, como sugieren Marzán y Hernández, “que exista un ‘lenguaje de las cosas’ -más allá de sus resonancias místicas o mágicas- implica que las cosas del mundo no pueden reducirse a un conjunto de objetos metódicamente ordenados por el instrumental sígnico del que se vale la conciencia del sujeto.”⁶⁸ En decir, el mundo no se agota en la manera en que el hombre organiza las cosas; esto es, por medio de conceptos, pues para nuestro autor, “cada lenguaje alberga en su interior a su *infinitud inconmensurable* y única.”⁶⁹

No obstante, el berlinés sostiene que únicamente el lenguaje humano consta de palabras; es decir, sólo el hombre es capaz de llevar a cabo el acto de nombrar, de dar nombre a las cosas, mientras que el lenguaje de estas últimas (animales y plantas) carece de voz. Esta distinción da lugar a una jerarquía entre los distintos lenguajes, siendo el del hombre más elevado que el del resto de las cosas creadas, precisamente por su capacidad de nombrar. Estamos pues, ante una concepción lingüística de la naturaleza, o bien ante

⁶⁷ Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Traducción de Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 2001 p. 59.

⁶⁸ Marzán, Carlos y Marcos Hernández., “Crítica y utopía en la concepción del lenguaje de Walter Benjamin, *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica, Walter Benjamin (1940-2010)*, núm. 2, (2010), p. 190. Disponible en < www.constelaciones.rtc.net >

⁶⁹ Benjamin, “Sobre el lenguaje...”, p. 61 (énfasis agregado).

una ontologización del lenguaje. No obstante, según veremos, ello no quiere decir que las cosas se expresen por medio de juicios o conceptos, pues lo que hacen estos últimos, es ignorar la voz de la naturaleza, la esencia que intentan comunicar.

Otro de los aspectos relevantes que encierra este texto temprano concierne a la interpretación que realiza Benjamin en torno a los primeros dos libros del *Génesis*, pues dicha lectura le permitirá a nuestro autor plantear dos formas de entender la relación entre nombre y cosa. En primer lugar, el berlinés da cuenta de aquello que va a denominar la “función simbólica” del lenguaje, la cual consiste en una relación inmediata entre nombre y cosa; para ponerlo en palabras de Mosès, en “la coincidencia perfecta de la palabra y la cosa que designa. [...] Lenguaje y realidad [...] no son idénticos, pero existe entre ellos una especie de armonía preestablecida.”⁷⁰ Ahora bien, esta ‘perfecta’ correspondencia entre palabra y cosa tiene, en este texto, una justificación teológica, puesto que el acto originario del nombrar llevado a cabo por Adán consiste en:

recoge[r] el lenguaje mudo e innombrado de las cosas y [traducirlo] al nombre vocal. Mas la tarea resultaría imposible de no estar, tanto el lenguaje de nombres del hombre y el innombrado de las cosas, emparentados en Dios, surgidos ambos de la misma palabra hacedora.⁷¹

Es decir, según sostiene Benjamin, tanto los nombres producidos por Adán para nombrar las cosas, como el lenguaje mudo de éstas, derivan de la misma fuente, a saber, de la palabra creadora de Dios. Son estos nombres los que constituyen el lenguaje paradisiaco, originario o, como lo denomina Mosès, el “paisaje original de la verdad”⁷², el cual es poseedor de un carácter simbólico-expresivo, pues como señala Irving Wohlfarth, “dotado de esta 'magia inmanente' que le permite participar en persona de la presencia de lo que representa, el nombre sería lo que la lingüística moderna designa como el ícono o el símbolo.”⁷³

Sin embargo, Benjamin va a señalar que, tras la expulsión del paraíso el lenguaje originario, al igual que su “armonía” con las cosas, se ha perdido. Este hecho da lugar a otro tipo de relación entre palabra y cosa, a saber, una relación de carácter *arbitrario*, la cual es propia de la función comunicativa del lenguaje (más tarde llamada convencional),

⁷⁰ Stéphane Mosès, *El Ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 88

⁷¹ Benjamin, “Sobre el lenguaje...”, p. 69

⁷² Mosès, *op. cit.*, p. 90

⁷³ Irving Wohlfarth, “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin”, en Esther Cohen (ed.), *Acta poética*, vol. 9, núm.1-2, (1989), pp. 156-157

que Benjamin llega a denominar burguesa, y que contrasta con las características del lenguaje del paraíso:

He aquí el enfoque burgués del lenguaje [...] Dice: la palabra es el medio de la comunicación, su objeto es la cosa, su destinatario, el hombre. Contrariamente, la posición que planteáramos anteriormente [el lenguaje nombrador de los hombres] no sabe de medio, objeto o depositario de la comunicación. Enuncia que *en* el nombre, la entidad espiritual de los hombres comunica a Dios a sí misma.”⁷⁴

Es entonces cuando el nombre deviene signo, el cual ya no expresa la esencia de las cosas: “una vez perdida la relación original entre la palabra y la cosa, el lenguaje queda condenado a una aproximación perenne, que Benjamin define como ‘superdenominación’.”⁷⁵ Así pues, el lenguaje instrumental consta de palabras, las cuales imponen significados a las cosas que no emanan de su esencia misma: “el lenguaje se convierte en un instrumento con el que los sujetos [...] tratan de dominar las cosas.”⁷⁶ A diferencia del lenguaje adámico, el lenguaje burgués deviene un medio bajo el cual el hombre pretende dominar a la naturaleza, ya no expresar su contenido espiritual. Con ello, el hombre mismo deja de expresarse en el lenguaje, pues ha perdido aquello que lo distingue: su capacidad para nombrar dichos contenidos espirituales, y en esa medida, el hombre ya no *traduce* el lenguaje mudo de las cosas al sonoro de los nombres.

Sin embargo, según señala Mosès, a pesar del tono nostálgico de este escrito, Benjamin no va a declarar la pérdida *total* del lenguaje paradisiaco, sino que sostendrá que “la presencia de la dimensión simbólica, o poética, del lenguaje da testimonio del hecho de que la palabra adámica no se ha perdido irremediablemente, y de que la verdad original sobrevive de alguna forma en el fondo de nuestra decadencia.”⁷⁷ Así pues, será el intento de recuperar el lenguaje perdido lo que caracterizará la historia de la humanidad tras su expulsión del paraíso: “al igual que la fase descendente de la historia está vinculada a la degradación del lenguaje, su fase ascendente coincide con su purificación progresiva,

⁷⁴ W. Benjamin, “Sobre el lenguaje...”, pp. 62-63 (énfasis agregado). Asimismo, señala que para “el enfoque burgués del lenguaje [...] la palabra está sólo coincidentalmente relacionada con la cosa; [...] es signo, de alguna manera convenido, de las cosas o de su conocimiento.” (*Ibid.*, p. 68)

⁷⁵ Mosès, *op. cit.*, p. 88

⁷⁶ Marzán, Carlos y Marcos Hernández, *op. cit.*, p. 192

⁷⁷ Mosès, *op. cit.*, p. 88

es decir, con el proceso de restauración del lenguaje adámico."⁷⁸ De ahí que este agudo lector de Benjamin describa dicho intento como un "retorno a los orígenes."⁷⁹

Cabe señalar que ya desde este escrito de juventud, el interés de nuestro autor por lo originario nos permite percibir la dimensión utópica que atravesará su obra hasta los últimos escritos, misma que en otros textos aparecerá bajo el concepto de *revolución* y que, como se intentará mostrar en la presente investigación, puede ser entendida como un tránsito de una falsa a una auténtica totalidad, llevada a cabo mediante el rompimiento de la primera. No obstante, es pertinente mencionar que el proceso de recuperación de la totalidad auténtica se lleva a cabo de manera creativa y no mediante algún proceso que se atenga a reglas. Por ejemplo, respecto al periodo teológico benjaminiano, Mosès señala: "la restauración del lenguaje paradisiaco pasa por el movimiento mismo de la invención verbal, de modo que el retorno a los orígenes se realiza en realidad a través de la *creación de lo nuevo*."⁸⁰

Con base en ello, de lo que se trata es de entender cómo es que esa "creación de lo nuevo" se lleva a cabo mediante el rompimiento de la falsa totalidad. En otras palabras, intentaremos mostrar cómo es que los medios audiovisuales que dan surgimiento al cine, desembocan en un rompimiento de la falsa totalidad, al mismo tiempo que muestran, de manera indirecta, el nombre adámico o bien, la totalidad auténtica bajo una nueva reactualización. Es en este punto donde pueden reconocerse los dos polos opuestos del concepto benjaminiano de crítica señalados por Delgado Rojo, a saber, el momento *destrutivo* y el *constructivo*.

No obstante, es necesario advertir que a pesar de este deseo por regresar a los orígenes, Benjamin no va a afirmar la posibilidad de recuperar el carácter simbólico de las palabras; en efecto, en el prólogo epistemocrítico al *Origen del 'Trauerspiel' alemán*, nuestro autor rechaza explícitamente la pretensión de alcanzar una identidad entre la idea universal y el fenómeno particular, por lo que se opondrá a posturas como la de los románticos, quienes pretendían lograr dicha unidad por medio del arte. En una nota al pie de página de su artículo *Sobre algunos motivos judíos en Benjamin*, Irving Wohlfarth hace un señalamiento que cabe citar *in extenso*:

⁷⁸ *Idem*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 89

⁸⁰ *Idem* (énfasis añadido)

El veredicto benjaminiano sobre la depreciación romántica de la alegoría en nombre del símbolo va a la par de su condenación de la teoría 'burguesa' de la arbitrariedad del signo. Las dos posiciones atacadas serían tan cómplices la una de la otra como, en general, sentimentalidad romántica y positivismo burgués. Una haría *como si el lenguaje del Paraíso estuviera aún disponible*. La otra erigiría en norma el estado actual del lenguaje. Juntas no harían sino *ocultar, cada una a su manera, los efectos de la Caída*. En contra de las mistificaciones 'vulgares' del romanticismo, Benjamin reivindica no sólo 'la idea' de la alegoría sino, correlativamente, un concepto auténtico, lo que, en este contexto, quiere decir teológico del símbolo. Por el contrario, *la alegoría pondría en escena la caída del lenguaje*, mientras que 'el aspecto simbólico', 'símbolo de lo no-comunicable', indicaría el origen divino de ella."⁸¹

Así pues, conforme a lo señalado por Wohlfarth, podemos sostener que una de las razones por las cuales Benjamin asigna un carácter peyorativo al símbolo y más tarde a la obra aurática, reside en el hecho de que ambas formas estéticas pasan por alto la separación que habría surgido tras la caída, entre el hombre y la naturaleza. En este punto cabe mencionar cierto paralelismo detectado por Wohlfarth entre Lukács y Benjamin, puesto que, según señala, las lecturas que ambos realizan del Génesis, "hacen coincidir la Caída con el advenimiento de la sociedad burguesa. Ellas buscan los orígenes de la crisis actual en los orígenes de la historia."⁸²

Por otro lado, es importante enfatizar que el conjunto de nombres adámicos, en tanto lenguaje paradisiaco, constituye una de las primeras concepciones benjaminianas de la verdad, misma que en el prólogo epistemocrítico, al que pasaremos a continuación, será replanteada a partir de la categoría de idea. Como se ha percatado Mosès, "encontramos en Benjamin una ontología de la verdad: el conjunto de las ideas constituye un sistema, un paisaje primordial siempre presente, incluso cuando los hombres lo han olvidado, y al que tratan de volver."⁸³ Ese mismo paisaje será el trasfondo que aparecerá en la mayoría de las obras del berlinés, aun cuando éste escape a la mirada del lector, si bien bajo distintas categorías a las que Mosès se ha referido como "metáforas de los orígenes."

Son estas concepciones de la verdad (lenguaje paradisiaco, conjunto de ideas), las que hemos tenido en mente al principio de la presente sección, cuando hicimos referencia a la totalidad auténtica. No obstante, en este punto es necesario aclarar que esa totalidad o síntesis auténtica, no solamente se refiere al conjunto de ideas o nombres, sino que,

⁸¹ Wohlfarth, *op. cit.*, p. 157 (énfasis añadido)

⁸² *Ibid.*, p. 164

⁸³ Mosès, *op. cit.*, p. 90

como veremos más adelante, también puede consistir en una idea. Y en esa medida, veremos cómo es que el concepto, en tanto opuesto a la idea, consiste para Benjamin en una *falsa totalidad*.

Dado lo hasta aquí expuesto podemos recapitular señalando que, así como el concepto de crítica es la piedra angular de la filosofía de Walter Benjamin, el problema que atraviesa su obra de principio a fin es el de la relación entre palabra y cosa; idea y fenómeno; universal y particular; lo inteligible y lo sensible; un problema caracterizado por dos respuestas que, como enfatiza Delgado Rojo, se repiten de manera *sincrónica* en distintas etapas o periodos históricos; desde el siglo XVII al siglo XX. Por un lado, se afirma la unidad indisoluble o identidad entre signo y significado, lo cual da lugar a significados unívocos y a la cosificación de ciertos fenómenos, ante los cuales sólo cabe una recepción pasiva. Esto puede apreciarse en el caso del símbolo artístico, la obra de arte aurática, la fantasmagoría o la expresión de valor. Por otro lado, encontramos la postura según la cual la relación entre universal y particular es contingente, pues rechaza la identidad entre ambos y, en esa medida, es también susceptible de transformación. Esto es algo que se manifiesta con mayor claridad en la alegoría de Baudelaire y la obra de arte no aurática: cine y fotografía. No obstante, a diferencia de lo que puede apreciarse a partir del siglo XIX, con Baudelaire y la reproductibilidad técnica, los autores de los dramas barrocos no se percatan de la multiplicidad de significado que implica el reconocimiento de la no identidad entre idea y fenómeno.

Con base en ello me gustaría sugerir que Benjamin va más allá de plantear un método de exposición histórica (basado en el propuesto por Goethe para el conocimiento de la naturaleza) que tiene como resultado mostrar cuál es la trama inmanente a una época histórica. Al exponer tal método, Benjamin está planteando una aguda crítica no sólo al historicismo y al capitalismo, sino también al fascismo; una crítica que comenzó en el plano de la crítica literaria, al atacar la concepción de símbolo propia de la estética romántica. Así pues, nuestra sugerencia consiste en señalar que Benjamin se inclina por uno de estos polos, a saber, el polo convencional, en la medida en que le permite en primer lugar, llevar a cabo una crítica social y, asimismo, sostener el carácter inintencional de la idea. Es precisamente este carácter inintencional lo que le permitirá plantear no sólo la crítica, sino también la posibilidad de cambio. Mientras tanto, el polo expresivo ostenta un carácter represor en la medida en que busca perpetuar el orden imperante.

No obstante, también parece que más que inclinarse por uno de estos polos, Benjamin retoma algo de cada uno de ellos. Asume el carácter modificable de la relación entre universal y particular, pero sin sostener una separación radical entre ambas esferas.

Una vez establecido el marco teórico, así como el entramado de conceptos con base en el cual desarrollaremos la presente investigación, es posible delinear más claramente nuestra tarea a realizar en lo que resta de la presente investigación; es decir, nuestro trabajo se propone no solamente esclarecer un par de motivos benjaminianos a los cuales nos hemos referido con el término de *totalidades*, sino que asimismo intentaremos mostrar cómo es que el símbolo romántico y la obra de arte aurática consisten en falsas totalidades y por qué razones la crítica benjaminiana plantea la destrucción de ambas. Para estos fines intentaremos rastrear un paralelismo entre la alegoría y la reproducibilidad técnica. En particular, intentaremos dar cuenta de cómo es que ambos métodos consisten en despojar de trascendencia a cierta obra, o bien, de un significado presuntamente invariable, el cual trasciende el tiempo y el lugar de su aparición.

Para plantearlo de una vez, este vaciamiento de significado unívoco se logra mediante el desprendimiento de la obra del contexto de sentido en el que aparece para su posterior colocación en otros contextos de sentido, tarea realizada tanto por la alegoría como por la reproducibilidad técnica. Así pues, creemos que a ello se refiere Benjamin cuando señala, “la reproducibilidad técnica, [...], separa a lo producido del ámbito de la tradición. Al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular, actualiza lo reproducido.”⁸⁴ Es en esa medida que la obra de arte “pierde su identidad fija.”⁸⁵ Con tal señalamiento, Benjamin muestra la permeabilidad de la obra, pues al ser posible su reproducibilidad técnica, la copia puede ser colocada en diversos contextos, en los cuales, su significado cambia. Es así como la tecnología lleva a cabo una ruptura respecto al modo en que se percibe una obra de arte, o bien, respecto a cierto *modo de organización de la percepción*. Para aclarar este punto, nos remitiremos a continuación a la lectura realizada por Howard Caygill.

⁸⁴ Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, México, Ítaca, 2013, pp. 44-45

⁸⁵ (“loses its fixed identity.”) Howard Caygill, *Walter Benjamin: The Colour of Experience*, London, New York, Routledge, 1998, p. 30.

1.4 El carácter trascendental-especulativo de la filosofía benjaminiana

A continuación se intentará mostrar cómo es que en el método de conocimiento histórico propuesto por Heinrich Rickert encontramos los cimientos de lo que será el concepto benjaminiano de *crítica*. Para decirlo de una vez, es en la postulación de una *realidad irracional* e infinita y en la propuesta de una teoría de formación de conceptos (*Begriffbildungstheorie*), donde Benjamin encuentra los fundamentos para elaborar su concepto de crítica.⁸⁶ A decir de Alexei Procyshyn, el berlinés habría llegado a formular dicho concepto como un intento por solucionar los problemas que dicha teoría habría dejado sin responder: “al abordar las relaciones problemáticas -desapercibidas por el neokantismo -entre la constitución del valor y sus expresiones significativas, Benjamin desarrolla una forma única y original de crítica filosófica.”⁸⁷

Consideramos plausible rastrear una serie de afinidades entre ambos autores, en la medida en que ambos manifestaron un serio interés por el fenómeno individual, así como un fuerte rechazo al historicismo. Asimismo, los dos pretendieron en cierta medida, replantear la filosofía crítica kantiana, y propusieron una concepción infinita de la realidad, que parece frustrar todo intento por encapsularla bajo teorías científicas.

Ahora bien, es en los escritos tempranos⁸⁸ donde se muestra con cierta claridad la influencia que tendría en nuestro autor la así llamada “escuela de Baden”, conformada principalmente por Wilhelm Windelband, Heinrich Rickert y Emil Lask.⁸⁹ Entre sus principales objetivos, resalta el de justificar la historia como ciencia; es decir, los esfuerzos teóricos de estos autores se centraron en el intento de dar cuenta de la validez del conocimiento histórico, prescindiendo de un armazón teórico propio de las ciencias

⁸⁶ Siguiendo de cerca la interpretación de Caygill, Alexei Procyshyn traza una línea de pensamiento entre la teoría rickertiana de formación de valores y el concepto benjaminiano de crítica.

Por otro lado, conviene señalar que para nuestra esquematización del proyecto Rickertiano, nos apoyaremos tanto en el texto de Procyshyn como en el trabajo realizado por Guy Oakes. Asimismo, cabe mencionar que por ahora no pretendemos ofrecer una interpretación exhaustiva de tal autor, pues ello excedería los límites de la presente investigación.

⁸⁷ (“By addressing the problematic relationships -overlooked by Neokantianism- between the constitution of value and its meaningful expressions, Benjamin develops an original and unique form of philosophical critique.”) Alexei Procyshyn, “The Origins of Walter Benjamin’s Concept of Philosophical Critique”, en *Metaphilosophy*, vol. 44, núm. 5, (Octubre 2013), p. 679. Disponible en <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/meta.12049>>

⁸⁸ Es decir, como señala Procyshyn, se trata de textos escritos entre 1912 y 1917.

⁸⁹ Cf. Guy Oakes, *Weber and Rickert. Concept Formation in the Cultural Sciences*, Massachussets, & Londres, The MIT Press, Cambridge, p. 41.

naturales como habría intentado el historicismo.⁹⁰ Tal empresa conduciría a Windelband a delimitar el campo de las ciencias *nomotéticas* y las ciencias *idiográficas*; *i. e.*, las ciencias de la naturaleza, y la ciencia histórica, respectivamente.

Ahora bien, apoyándonos en la lectura realizada por Procyshyn, procederemos a esquematizar el planteamiento rickertiano señalando cuáles son los problemas que surgen del mismo y cómo es que en los escritos tempranos Benjamin retoma y a la vez complementa el planteamiento de quien fuera su maestro.⁹¹ Asimismo, mencionaremos algunos puntos principales señalados por Caygill⁹² en su lectura de algunos de los fragmentos del joven Benjamin.

Junto al trabajo realizado por Delgado Rojo, otra de las lecturas que más hincapié ha hecho en la unidad del pensamiento benjaminiano es la realizada por Howard Caygill, de la cual se desprende que la clave para encontrar una continuidad en la obra benjaminiana, desde sus primeros escritos hasta las tesis *Sobre la filosofía de la historia*, consiste en el desentrañamiento del deseo benjaminiano de llevar a cabo una *filosofía trascendental pero especulativa*.⁹³ De acuerdo con Caygill, dicho proyecto consiste en “el intento de comprender la configuración especulativa más allá de su confinamiento trascendental al interior de una *superficie particular* de inscripción.”⁹⁴ En primer lugar, ha de señalarse que la *configuración especulativa* y el *confinamiento trascendental* corresponden a dos niveles o conceptos de infinito: trascendental y especulativo. Por un lado, el infinito trascendental consiste en aquellas “percepciones infinitas dentro de un marco dado de experiencias posibles”⁹⁵, mientras que el especulativo se refiere a aquellas “superficies limitadas pero infinitas, o marcos de experiencia.”⁹⁶ Para ponerlo en otras palabras, el infinito especulativo consiste en la totalidad de infinitos trascendentales, a los cuales el autor también se refiere como *superficies* o modos de configuración,⁹⁷ puesto

⁹⁰ La cuestión del historicismo será abordada con mayor detenimiento en el apartado en torno al método morfológico.

⁹¹ Como le llegó a comentar a Adorno, „Soy alumno de Rickert (como usted es alumno de [Hans] Cornelius). (“Ich bin ja Schüler von Rickert (wie Sie Schüler von [Hans] Cornelius sind)).” Walter Benjamin, *Briefe I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, p. 857.

⁹² Recordemos que Caygill es uno de los pocos autores que ha abordado de cerca los aspectos neokantianos del pensamiento benjaminiano.

⁹³ “Benjamin [...] insists on a ‘transformation of the transcendental philosophy of experience into a transcendental but speculative philosophy.” (Caygill, *op. cit.*, p. 3)

⁹⁴ (“The attempt to comprehend speculative configuration beyond its *transcendental confinement* within a *particular surface* of inscription.”) Caygill, *op. cit.*, p. 6 (énfasis añadido)

⁹⁵ (“Infinite perceptions within a given framework of possible experiences”). *Ídem*

⁹⁶ (“Bounded but infinite surfaces or frameworks of experience.”) *Ídem*

⁹⁷ Procyshyn los llamará también “marcos conceptuales.”

que cada superficie presenta un determinado *orden* o entramado de condiciones de legibilidad que hacen posible un *infinito* número de percepciones o lecturas. Así pues, el infinito transcendental está “hecho de condiciones de legibilidad proporcionadas por una superficie particular mientras lo ‘especulativo’ comprende el conjunto de tales superficies de legibilidad posibles.”⁹⁸

En el esclarecimiento de estos ‘oscuros’ planteamientos, el concepto de ‘percepción’ desempeña un papel primordial. En los escritos tempranos, nuestro autor reformula la percepción al comprenderla como lectura: “la percepción no es la receptividad de impresiones, sino la ‘lectura’ de apariencias que ya están por sí mismas organizadas”;⁹⁹ es decir, “‘lo leído’ no es de ningún modo un dato pasivo, sino que tiene una contribución activa como el ‘lector’ en la consecución de la ‘percepción como lectura’.”¹⁰⁰ Así pues, para que el ‘percibir’ en tanto ‘leer’, sea posible, deben estar reunidas una serie de condiciones, o bien, una cierta superficie o configuración. Dicho de otra manera, la percepción sólo es posible porque hay un orden de inteligibilidad, el cual, sin embargo, no es puesto por una subjetividad, sino que está dado de antemano; *i. e.*, se trata de un *orden inmanente*, pues para Benjamin, “percibir” es, “leer lo que nunca fue escrito.”¹⁰¹

Ahora bien, el señalamiento de Caygill trae a colación lo que explicábamos anteriormente en relación a la concepción lingüística de la naturaleza. En el ensayo sobre el lenguaje Benjamin sostenía que todos los seres expresan un contenido espiritual, pues el lenguaje no es exclusivo del hombre. No obstante, éste es el único que tiene la capacidad de “nombrar”, y aquello que nombra es la esencia de los seres; es decir, por medio del nombre, el ser humano busca “dar cuenta de la cosa misma.”¹⁰² En esa medida, a diferencia del lenguaje instrumental, el paradisiaco no impone significados a las cosas, sino que son ellas mismas las que se lo comunican al hombre. Es en este sentido que puede hablarse de un leer algo que ya está dado, si por ello nos referimos a algo que no es puesto o producido subjetivamente.

⁹⁸ (“Made up of the conditions of legibility afforded by a particular surface while the ‘speculative’ comprises the set of such possible surfaces of legibility.” Caygill, *op. cit.*, p. 4

⁹⁹ (“perception is not the receptivity of impressions but the ‘reading’ of appearances that are themselves already organised.”) *Idem*

¹⁰⁰ (“The ‘read’ is by no means a passive datum but makes as active a contribution as the ‘reader’ to the accomplishment of ‘perception as reading’). *Idem*

¹⁰¹ Walter Benjamin, *Escritos franceses*, Buenos Aires, Amorrortu, 2012, p. 404.

¹⁰² Cf. Marzán y Hernández, *op. cit.*, p. 191

En esa medida, podemos afirmar que, mediante la postulación de un doble infinito, Benjamin estaría intentando superar una de las deficiencias que, a su juicio, presentaba el planteamiento kantiano: el dualismo marcado por la espontaneidad del entendimiento y lo dado de las intuiciones. Para nuestro autor, la superación de dicho dualismo consiste, como expresaba en un fragmento de 1917, en una de las encomiendas primordiales de la filosofía venidera:

la tarea de la futura teoría del conocimiento, en lo que hace al conocimiento, es encontrar la esfera de total neutralidad en relación con los conceptos de objeto y sujeto; o, en otras palabras: buscar la esfera autónoma propia del conocimiento en que este concepto ya no se refiera en modo alguno a la relación entre dos entidades metafísicas.¹⁰³

La separación entre sujeto y objeto, entre espontaneidad y receptividad, queda finalmente disuelta en un infinito continuo y especulativo. En este punto cabe llamar la atención sobre la presencia de la crítica benjaminiana a las filosofías de la subjetividad, pues ésta será un punto clave para comprender algunas de sus obras posteriores, como el prólogo epistemocrítico. Por otro lado, también resulta fundamental para nuestros propósitos, señalar la aparición, en el texto sobre la filosofía venidera, del concepto de mito. En este caso, nuestro autor se vale del mismo para caracterizar la subjetividad:

aunque Kant y los neokantianos hayan ya sin duda superado la naturaleza de objeto de la cosa en sí como causa de las sensaciones, todavía hay que eliminar la naturaleza de sujeto propia de la consciencia concedora. Esta naturaleza de sujeto que se da a la consciencia concedora es debida a que ella está formada en analogía con el sujeto empírico, que tiene los objetos frente a sí. De ahí resulta un rudimento metafísico en la teoría del conocimiento. [...] La concepción habitual que se practica del conocimiento sensorial (y espiritual), tanto en nuestra época como en las épocas kantiana y prekantiana, constituye una mitología.”¹⁰⁴

Este rezago metafísico, que a decir de Benjamin impregnó la filosofía crítica, ha sido señalado anteriormente. Recordemos que el mito, en tanto trascendencia o entidad metafísica, que dota de sentido a la totalidad de los fenómenos, impregnaba el concepto goethiano de naturaleza en la novela de las *Afinidades electivas*. De igual forma, nuestro autor detectará cierta ‘mitología’ en otros contextos, y bajo distintos motivos, como el del símbolo romántico y la obra de arte aurática. En esa medida, me gustaría sugerir que el pensamiento de Benjamin puede entenderse como el constante intento de eliminar toda

¹⁰³ Benjamin, “Sobre el programa de una filosofía venidera”, en *Obras*, libro II, vol. 2, Madrid, Abada, 2010, p. 167

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 166

esfera de trascendencia, todo rezago metafísico, al cual alude con el término *mito* o *mitología*.

Ahora bien, además de la superación del dualismo kantiano, una segunda consecuencia que se desprende de la postulación de dos infinitos consiste en la *particularización* o *desapriorización* de la arquitectónica kantiana, pues ésta queda reducida a una configuración entre otras, ni universal, ni necesaria, sino *a posteriori* y contingente. En tanto ‘construída’, dicha arquitectónica se torna susceptible de transformación. Es decir, Benjamin despoja a la arquitectónica kantiana de su carácter *a priori*, al considerarla como “algo instituido y por lo tanto *a posteriori*.”¹⁰⁵ A esta *desapriorización* Procyshyn la denomina *relativización de lo trascendental*.

Siendo que la filosofía crítica kantiana ha quedado reducida a una posibilidad entre otras, a lo largo de su extensa obra, el berlinés se dará a la tarea de plantear otras formas de configuración; *i. e.*, otras superficies trascendentales relativas como la inscripción y el lenguaje humano. Mientras que la palabra divina de Dios y la *traducibilidad* serían algunas de las maneras mediante las cuales nuestro autor dará cuenta del infinito especulativo. En el ensayo sobre *El lenguaje en general y el lenguaje de los hombres*, caracterizaba a la primera como la fuente de todos los lenguajes. En esa medida, podemos sostener que en los comienzos de su producción filosófica Benjamin se introduce en la filosofía del lenguaje con el fin de explorar la totalidad inmanente a la experiencia, misma que habría abordado previamente en los terrenos de la pintura, como queda manifestado, a juicio de Caygill, en textos como *El arcoíris*.

Ahora bien, la lectura de Procyshyn resulta valiosa en la medida en que, al relacionar los planteamientos de Rickert y Benjamin, permite advertir la dimensión revolucionaria del concepto de crítica de este último. Así como sucede con la filosofía ‘trascendental no-especulativa’ de Benjamin, la *realidad irracional* propuesta por Rickert presenta dos dimensiones infinitas. Por un lado, la realidad, entendida “como un todo”, es *extensivamente* infinita e inabarcable. Asimismo, como señala Oakes, “each event and process within this extensively infinitive manifold of experience is also infinitely complex”¹⁰⁶, de manera que la realidad también es infinita de manera *intensiva*. Todo fenómeno singular es infinito desde una doble perspectiva: cuantitativa y cualitativamente; *i. e.*, un fenómeno consta de una infinitud de partes, de modo que nunca

¹⁰⁵ (“*Something instituted* and hence *a posteriori* .”), Procyshyn, *op. cit.*, p. 672

¹⁰⁶ Oakes, *op. cit.*, p. 54

sería posible hallar el ‘átomo’ de una cosa. Así pues, ambas, la infinitud cuantitativa, así como la cualitativa, conforman la infinitud intensiva de la realidad.

Sin embargo, es necesario aclarar que no estamos frente a una especie de realismo trascendental, pues la tesis rickertiana de la infinitud de la realidad no pretende señalar cuál es la esencia de ésta; sino que más bien describe “nuestra experiencia de lo que existe.”¹⁰⁷ Esto es, experimentamos el mundo como un todo infinito y a la vez, cada fenómeno como un micro-infinito. En efecto, debemos entender este planteamiento como el reconocimiento de nuestra “incapacidad para proveer una explicación exhaustiva de la realidad.”¹⁰⁸

En virtud de su carácter infinito, la realidad no es, a juicio de Rickert, conceptualizable, sino *irracional*. No obstante, si el conocimiento de la naturaleza o de la historia ha de ser posible de alguna manera, entonces el científico o historiador debe proceder seleccionando ciertos aspectos de la realidad que considere relevantes según sus intereses particulares; esto es, debe generar conceptos. A este proceder lo denomina formación de conceptos (*Begriffsbildung*), pero dada la infinitud de la realidad, Rickert sostendrá que el conocimiento no puede consistir en la tarea de entregar una copia fiel del mundo. Es así como Rickert rechazará la noción tradicional de conocimiento en tanto “correspondence between ideas and impressions,”¹⁰⁹ pues ella imposibilita la tarea de fundamentar la ciencia histórica.

Contrariamente a la noción tradicional, para Rickert el conocimiento es un asunto de juicios, de relaciones entre conceptos. Lejos de ser un proceso meramente receptivo, éste consiste en el “acto de decidir qué es verdadero o qué es falso”¹¹⁰, lo cual se logra mediante juicios. Es decir, para conocer debemos recurrir a conceptos y dar cuenta de la validez de los mismos por medio de juicios: “el concepto es definido por un conjunto de enunciados o juicios.”¹¹¹ Pero lo que queremos resaltar de todo esto es que para una postura como la rickertiana, es gracias a los conceptos que podemos lidiar con la infinitud de la realidad. Para ponerlo en palabras de Procyshyn, “los conceptos nos permiten introducir un espacio racional dentro del infinito sublime del mundo físico, y situar

¹⁰⁷ (“our experience of what exists.”) *Ibid.*, p. 55

¹⁰⁸ (“inability to provide an exhaustive account of reality.”) *Idem*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 57

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 59 (“an act of deciding what is true or false”)

¹¹¹ (“The concept is defined by a set of statements or judgments.”) *Ibid.*, 57 y señala que un juicio consiste en “the mental event that corresponds to a statement or the mental process that is intended by a declarative sentence.” *Ibid.*, p. 58

nuestra experiencia finita dentro de *esferas específicas de significado* que reconocen nuestra limitación contextual, intereses cognitivos y valores.”¹¹² Es decir, estas “esferas de significado” son las que hacen posible que en la experiencia podamos reconocer un fenómeno en particular como instancia de una ley natural (en el caso de las ciencias de la naturaleza)¹¹³ o bien como singularidades irrepetibles, que es lo que el historiador busca entender. Así es como tanto la ciencia natural como la histórica deben seleccionar ciertos aspectos de la realidad (y excluir otros) en lugar de intentar reflejarla ‘tal como ella es’.

No obstante, según la teoría Rickertiana, los conceptos dependen, para su formación, aplicabilidad y justificación, de valores (*Sollen*) que ya han sido establecidos en cierto periodo histórico. Y es en este punto donde este planteamiento se debilita, pues a pesar del carácter trascendental que les otorga, Rickert no se detiene a esclarecer en qué consisten los valores, que a juicio de Procyshyn, “hacen posible la experiencia limitándola.”¹¹⁴ Es decir, existe una diferencia primordial entre valores y conceptos: mientras los primeros “proveen la multiplicidad dada en la intuición con su unidad inteligible”, los segundos “presentan y comunican su inteligibilidad.”¹¹⁵ Es decir, la teoría de formación de valores falla al no dar cuenta del nivel metacrítico, esto es, al no justificar los valores que hacen posible el entramado de sentido de alguna época y que nos permiten movernos en la experiencia cotidiana. En consecuencia, no podemos explicar por qué tenemos cierta configuración y no otra.

Es justo éste el problema que Benjamin se dará a la tarea de resolver en algunas de sus obras posteriores, especialmente en aquellas en las cuales el objeto de estudio consiste en un momento histórico de quiebre o ruptura, a partir del cual es posible vislumbrar cuáles son las posibilidades de sentido que cierta configuración o superficie, en un determinado momento histórico, deja fuera:

Benjamin [...] desarrolla una estrategia para identificar la *emergencia* de distintos marcos trascendentales de experiencia, al buscar *fenómenos-límite* -momentos de transición histórica o

¹¹² (“concepts allows us to introduce a rational space within the sublime infinitude of the physical world and to situate our finite experience within *specific spheres of significance* that acknowledge our contextual limitation, cognitive interest and values) A. Procyshyn, *op. cit.*, p. 661 (énfasis mío)

¹¹³ Como explica Oakes, “Los conceptos de la ciencia natural [...] reestructuran la realidad y reducen su complejidad bajo el interés de la comprensibilidad sistemática.” (“The concepts of natural science [...] recast reality and reduce its complexity in the interest of systematic comprehensibility.”) Oakes, *op. cit.*, p. 64. En el caso de la ciencia histórica, se trata de discernir, con base en ciertos valores, la individualidad irrepetible respecto al resto de los individuos.

¹¹⁴ (“make experience possible by limiting it.”), Procyshyn, *op. cit.*, p. 665

¹¹⁵ (“provide the manifold given in intuition with its intelligible unity [...] present and communicate this intelligibility.”), *Ibid.*, p. 673

ruptura [...] -en los cuales las posibilidades característicamente especulativas de configuración se vuelven temáticas en el paso de un conjunto de condiciones de inteligibilidad y la emergencia de otro.”¹¹⁶

Así, al igual que sucede con el planteamiento Rickertiano, en la filosofía trascendental-especulativa de Benjamin, toda configuración (*i. e.*, superficie trascendental) implica la exclusión de otras posibilidades de significación. Como ejemplo del primero, Oakes señala cómo es que esta exclusión tiene lugar en la formación de conceptos en la ciencia histórica, pues un individuo como Goethe “es definido por ciertas cualidades que consideramos como responsables de su unicidad. Estas cualidades no incluyen todos los atributos de Goethe.”¹¹⁷

Esta ‘selección’ de características, también puede rastrearse en uno de los breves ensayos del joven Benjamin. En un artículo de 1913 titulado *Experiencia*, el berlinés plantea una oposición entre el concepto de experiencia (*Erfahrung*) y el de espíritu (*Geist*), defendidos respectivamente, por el adulto (“filisteo”) y el joven. En este texto de suma brevedad, que fácilmente podría ser pasado por alto dada la prosa eufórica que lo distingue, propia del movimiento de la juventud, Benjamin parece mostrar cómo es que una esfera de significado, o bien, una configuración particular se enarbola a sí misma como la única posible y rechaza la posibilidad de lo que llama “otro tipo de experiencia”; es decir, otras configuraciones:

Sí, eso es lo que han experimentado [los adultos], eso y nada más: la falta de sentido de la vida. La brutalidad. ¿Nos han animado alguna vez a lo grande, a lo nuevo, a lo futuro? Por supuesto que no, pues eso no se puede experimentar. El sentido, lo verdadero, lo bueno, lo bello, está fundamentado en sí mismo; ¿de qué nos sirve ahí la experiencia? [...] como el filisteo nunca alza la mirada hacia lo grande, hacia lo que tiene sentido, la experiencia se ha vuelto su evangelio. [...] Pero el filisteo no comprende que *existe algo más que la experiencia*, que hay valores [Werte] (inexperimentables) [unerfahrbare] a cuyo servicio nosotros estamos.¹¹⁸

Así, el adulto o filisteo se muestra incapaz de ver más allá de la esfera de significado bajo la que se encuentra: la experiencia. Sin embargo, tal actitud excluye la posibilidad de lo

¹¹⁶ (“Benjamin [...] develops a strategy for identifying the *emergence* of distinct transcendental frameworks of experience by seeking out *limit-phenomena* -moments of historical transition or rupture [...] -in which the distinctively speculative possibilities for configuration become thematic in the passing away of one set of conditions of intelligibility and the emergence of another.”) *Ibid.*, p. 675

¹¹⁷ (“is defined by certain qualities that we see as responsible for his uniqueness. These qualities do not include all of Goethes’s attributes.”) Oakes, *op. cit.*, p. 75

¹¹⁸ Walter Benjamin, “Experiencia”, en *Obras*, libro II, vol. 2, Madrid, Abada, 2010, p. 55 (énfasis mío).

nuevo, como señala Procyshyn, “la experiencia promueve *valores específicos* al costo de otros” en la medida en que, “ésta afianza un esquema conceptual específico, haciéndonos creer que el futuro será similar al pasado, obstruyendo así nuestra habilidad para reconocer valor *tout court*, para producir nuevos significados.”¹¹⁹ Son estos ‘nuevos significados’ los que el joven, a diferencia del filisteo, está en posibilidad de ‘producir’, en tanto que carece de experiencia. No obstante, cabe advertir que, en ningún momento se trata de encontrar la configuración verdadera que estaría detrás de la falsa apariencia impuesta por la experiencia, sino de reconocer la contingencia y finitud de cada uno de los marcos conceptuales posibles.

Y así como en este texto Benjamin relativiza la experiencia, afirmando la posibilidad de otros valores, en el texto sobre la *filosofía venidera*, nuestro autor sostiene que la totalidad de la empresa crítica kantiana está construida sobre un tipo de experiencia particular, a saber, la que es propia de la ciencia de su tiempo; *i. e.*, la física newtoniana: “Kant quiso [...] extraer los principios de la experiencia de las ciencias, y en especial la física matemática.”¹²⁰ En esa medida, la filosofía trascendental no especulativa planteada por nuestro autor, termina por socavar la pretendida universalidad, *aprioridad* y necesidad de la arquitectónica trascendental kantiana.

Como señala Procyshin, es la afinidad mantenida con el planteamiento rickertiano, lo que nos permite ver la relevancia de plantear dos niveles de infinito, que en Rickert consistían propiamente en dos dimensiones de la realidad, pues no sostiene una infinitud de valores:

La estrategia rickertiana de interés relativa para simplificar la infinitud extensiva e infinita de la realidad nos provee de un prototipo para entender cómo se puede relativizar lo ‘trascendental’ en la forma en que Caygill se lo atribuye a Benjamin. Aunque un marco particular es necesario para un tipo de experiencia, permanece un número indefinido de marco que podemos emplear para individuar o subsumir las entidades encontradas en esta experiencia.¹²¹

Es decir, Benjamin detecta, no solamente la necesidad de establecer y dar cuenta de configuraciones de sentido, así como del reconocimiento de que éstas surgen de intereses

¹¹⁹ (“experience promotes *specific values* at the expense of others. [...] it entrenches a specific conceptual scheme, leading us to believe that the future will resemble the past, and so it chokes our ability to recognize value *tout court*, to produce new meanings.”) Procyshyn, *op. cit.* p. 669

¹²⁰ Benjamin, *Sobre el programa...*, p. 163

¹²¹ (“Rickert’s interest-relative strategy for simplifying reality’s extensive and intensive infinity thus provides us with a prototype for understanding how one can relativize the ‘trascendental’ in the way that Caygill attributes to Benjamin. Although a particular framework is necessary for one kind of experience, there remains an indefinite number of frameworks we may employ to individuate or subsume the entities encountered in this experience.”) Procyshyn, *op. cit.*, p. 673

particulares, sino que además advierte que es necesario rastrear los valores que éstas excluyen, en tanto que se trata de configuraciones en estado de decadencia. Dicha lectura nos permite, en otras palabras, entender por qué para Benjamin es necesario llevar a cabo una interrupción de una falsa totalidad, pues ella muestra que cierto infinito trascendental no está dado *a priori*, sino *a posteriori*. A juicio de Benjamin, intentar mantener una configuración que ya se ha extinguido, o se encuentra en decadencia, implica violencia y represión. En palabras de Caygill: "una configuración particular exige ser la fuente de toda configuración, generando inestabilidad, violencia y lamento."¹²² A ello también apunta el análisis de Procyshin, pues señala:

Si un marco trascendental dado no es necesario a priori, entonces queda lugar para uno totalmente nuevo, a cuyas posibilidades y promesas no es posible acceder inmediatamente a través de nuestro marco presente. Puesto que cada plano de inscripción excluye estructuralmente a otros. [...] A pesar de la imposibilidad de acceso directo, sin embargo, estos esquemas conceptuales alternativos pueden talvez, ser deducidos de los envoltorios y fisuras que intervienen dentro de uno que se encuentra en operación. Estos envoltorios y fisuras son los fenómenos límite de Benjamin.¹²³

Lo anterior nos permite sugerir que si Benjamin se dedicó, entre otras cosas, a dar cuenta del *Trauerspiel* alemán, es porque consideraba que éste tuvo lugar en un periodo de transición. Una vez delineadas las razones por las cuales Benjamin llevó a cabo una crítica de las falsas totalidades, expondremos a continuación el caso de dos críticas: el símbolo romántico y el arte aurático. Asimismo, veremos cómo es que la crítica en tanto *interrupción* consiste precisamente en cierto acto mediante el cual se destruyen las falsas totalidades, lo cual equivale a mostrar su carácter ilusorio.

A partir de lo hasta aquí señalado, podemos reformular la tarea de la crítica; pues ésta consiste en rastrear, en una superficie particular, las marcas de un infinito especulativo, sin poder nunca mostrarlo en su totalidad (como pretenderá el símbolo). Pero al mostrar esa configuración especulativa, también se muestra la particularidad de esa superficie, por lo cual surge la posibilidad de otras y nuevas formas de configuración. Para ponerlo en palabras de Procyshyn, Benjamin asignará a la crítica la tarea de

¹²² ("a particular configuration claims to be the source of all configuration, generating instability, violence and mourning.") Caygill, *op. cit.*, pp. 20-21

¹²³ ("If a given transcendental framework is not a priori necessary, then there remains room for an altogether novel one, whose possibilities and promises cannot be immanently accessed via our present framework. For each plane of inscription structurally precludes others. [...] Despite the impossibility of direct access, however, these alternative conceptual schemes may, perhaps, be gleaned from the *wraps and fissures* intervening within an operant one. These warps and fissures are Benjamin's *limit-phenomena*."), Procyshyn, *op. cit.*, p. 677 (énfasis añadido).

“identificar los momentos de transición en los cuales una práctica o visión del mundo dada se origina.”¹²⁴

Esta manera de proceder volverá a aparecer en el ensayo sobre la obra de arte. Según veremos, una de las tesis centrales de dicho escrito consiste en mostrar cómo es que la reproductibilidad técnica, al fragmentar el aura de la obra de arte, muestra otras formas de configurar la percepción. Pues como señala Caygill, “la exploración de las complejas relaciones entre los dos infinitos otorgó a Benjamin la ocasión y motivación para gran parte de su trabajo subsecuente.”¹²⁵ Es decir, lo que Benjamin intentará, mediante diversas vías, es dar cuenta de una totalidad inmanente tal, que pueda aparecer en la experiencia de lo particular (llámese obra de arte, texto, etc.), pero sin agotarse en dicha materialidad.

Para concluir este capítulo, replantaremos nuestra concepción de falsa totalidad. Con base en lo hasta aquí señalado, podemos sostener que la falsa totalidad es un infinito trascendental que se asume como infinito especulativo. Para ponerlo en otros términos, la unidad aparente consiste en cierto modo particular de organizar la percepción, el cual se toma a sí mismo como el único posible. La totalidad auténtica en cambio, lejos de consistir en una suerte de sustancia metafísica, consiste en el conjunto infinito de configuraciones posibles. Asimismo, una configuración puede ser entendida como *idea*, si por ello entendemos, un “principio estructural”¹²⁶, que conserva un carácter *a priori*, pues las ideas “son dadas no tanto en un lenguaje primordial como en aquella percepción primordial en la que las palabras poseen su nobleza denominativa, sin haberla perdido a favor del significado cognoscitivo.”¹²⁷

¹²⁴ (“identify the moments of transition in which a given practice or worldview originates.”) *Ibid.*, p. 679

¹²⁵ (“The exploration of the complex relationship between the two infinities provided the occasion and motivation for much of Benjamin’s subsequent work.”) Caygill, *op. cit.*, p. 4

¹²⁶ Heinz Holz, “Idea”, en Michael Opitz y Erdmut Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2014, p. 609.

¹²⁷ Benjamin, “El origen del ‘Trauerspiel’ alemán”, en *Obras*, libro I, vol. 1, Madrid, Abada, 2010, p. 232

Capítulo 2

Totalidad e interrupción en la obra de juventud: símbolo y alegoría

“Las ideas son las estrellas, por oposición al sol de la revelación. No brillan en el día de la historia, sino que actúan en él de forma invisible, y sólo brillan en la noche de la naturaleza.”¹²⁸

Recapitulemos. En el capítulo anterior hemos intentado presentar los elementos que creemos, dan sustento al concepto benjaminiano de *crítica*: infinito trascendental e infinito especulativo. Asimismo, hemos planteado que dicho concepto presenta dos dimensiones. Por un lado, la crítica es interrupción y, asimismo, presentación; interrupción de un fenómeno en el que se muestra la configuración de un periodo histórico dado, y también así, presentación de dicha configuración.

A continuación, intentaremos mostrar cómo es que, 1) en el prólogo al *Trauerspiel*, Benjamin retoma la crítica a las filosofías de la conciencia que ya había planteado en los escritos tempranos, al mismo tiempo que presenta una teoría del conocimiento en donde el concepto de *idea* desempeña un papel central. 2) La idea benjaminiana no debe ser entendida en un sentido kantiano; *i. e.*, como idea regulativa, ni como sustancia trascendente, sino como principio de configuración. 3) la unidad expresiva entre idea y fenómeno a la que Benjamin denominaba *mitología*, vuelve a aparecer bajo el concepto de símbolo. Finalmente, señalaremos 4) cómo es que la alegoría hace las veces de crítica y fenómeno originario, pues ella es la que despoja al símbolo de su pretendida estabilidad de significado y además muestra la unidad que articula al drama barroco alemán, que es la misma que articula a toda una época.

¹²⁸ Carta a Florens Rang, *Vid. Supra*, p. 19

2.1 La crítica al idealismo: el concepto dialéctico de idea

En un fragmento de 1921 titulado „Verdad y verdades. Conocimiento y conocimientos.” (“Wahrheit und Wahrheiten. Erkenntnis und Erkenntnisse”), Walter Benjamin hace un señalamiento que desafía al sentido común y, si afirmamos junto con Nicolás y Frápoli, que “todo saber teórico está orientado a la consecución de conocimientos verdaderos [y que,] en cualquier caso, la verdad es un tema central de la reflexión gnoseológica”¹²⁹, entonces la siguiente afirmación del pensador berlinés parece ir en contra de toda teoría del conocimiento, pues señala: “el conocimiento y la verdad nunca son idéntico; no hay conocimiento verdadero ni verdad conocida.”¹³⁰ En un fragmento similar, Benjamin parece ampliar dicha idea: “El conocimiento de la verdad. // No hay tal. Porque la verdad es la muerte de la intención.”¹³¹ Que la verdad sea algo que necesariamente escapa a la intencionalidad, mientras que esta última es esencial al acto de conocimiento, será una de las tesis centrales que Benjamin defenderá y desarrollará con mayor detenimiento en el prólogo al *Trauerspiel*.¹³²

Naturalmente, tales afirmaciones suscitan una multiplicidad de interrogantes. Por ejemplo, cabe preguntarse por qué para Benjamin la verdad no es asunto del conocimiento. Asimismo, ¿qué entiende nuestro autor por conocimiento y verdad? Y si esta última no es un asunto del conocimiento, entonces, ¿es posible acceder a ella? ¿De qué manera? ¿Es acaso Benjamin un romántico tardío que sostendría un acceso no discursivo al absoluto por medio del arte? O bien, ¿se está cayendo con tal postura en una especie de dogmatismo pre-crítico, al afirmar la existencia de una realidad que estaría situada más allá de la experiencia? Aun cuando no podemos ofrecer una respuesta completa y satisfactoria a cada uno de tales cuestionamientos, en las páginas siguientes trataremos de esbozar soluciones a algunos de ellos. En particular, intentaremos dar cuenta de cómo es que lo que encierra la postura de Benjamin respecto a la verdad es, una vez más, una crítica a la subjetividad, o bien, a las filosofías de la conciencia.

En el prólogo epistemocrítico al *Origen del ‘Trauerspiel’ alemán*, nuestro autor lleva a cabo una reformulación del concepto de verdad valiéndose de una reinterpretación

¹²⁹ J. A. Nicolás y M. J. Frápoli (ed.), *Teorías de la verdad en el siglo XX*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 11

¹³⁰ („Erkenntnis und Wahrheit sind niemals identisch; es gibt keine wahre Erkenntnis und keine erkannte Wahrheit.“) W. Benjamin, *Gesammelte Schriften, Band VI, fr 26*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985, p. 48

¹³¹ („Das Wissen der Wahrheit. // Dieses gibt es nicht. Denn die Wahrheit ist der Tod der intention.“). *Ibid.*, fr 27, p. 48

¹³² Como es sabido, con esta obra nuestro autor pretendía obtener una cátedra en la universidad de Fráncfort, misma que sería rechazada.

de la teoría platónica de las ideas, así como de sus anteriores reflexiones sobre filosofía del lenguaje, plasmadas no sólo en *Sobre el lenguaje en general*, sino también en *La tarea del traductor*. Tal reformulación, constituirá el centro de su crítica a la epistemología, que como señala Hanssen, es la que da nombre al prólogo:

El título [del prólogo] debería ser tomado literalmente como un repudio definitivo y radical a la epistemología y filosofía trascendental. En la bien conocida llamada benjaminiana de la ‘muerte de la intencionalidad’, la tradición entera de la filosofía de la conciencia, desde Kant hasta Brentano y Husserl, marcada por el primado de la cognición, la conciencia interiorizante y la reflexión, es puesta a prueba.¹³³

No obstante, cabe aclarar que, si bien es innegable en la obra del berlinés, junto a su crítica al historicismo, la constante presencia de una lucha contra las filosofías de la conciencia, ello no implica el rechazo de la posibilidad del conocimiento, sino el cuestionamiento de la pretensión epistemológica por alcanzar la verdad. Asimismo, en este texto encontramos una firme crítica a la concepción idealista/positivista de la filosofía de la historia, la cual, como ya se ha podido ver, desempeña un papel central en el pensamiento de nuestro autor, hasta su última obra. En efecto, esta introducción puede ser entendida no solamente como un replanteamiento de la verdad, sino también de la tarea del historiador, lo cual se alcanza a partir de la formulación de un nuevo método de representación histórica opuesto a los procedimientos inductivos y deductivos del historicismo; *i. e.*, el método morfológico.¹³⁴

Ahora bien, uno de los objetivos particulares de Benjamin en el prólogo epistemocrítico radica en mostrar que la verdad, tal como la plantea en dicha obra, no puede fundamentarse en una subjetividad. Es decir, Benjamin no estaría proponiendo (como en el caso de la verdad), una nueva concepción de conocimiento, sino que se está ateniendo a la idea tradicional del mismo, *i. e.*, aquélla que sostiene que éste consiste en una relación entre sujeto y objeto, cuyos rasgos fundamentales son la intencionalidad y la conciencia, los cuales, como bien advierte Hanssen, caracterizan a toda la tradición

¹³³ (“The [prologue’s] title [...] should be taken quite literally to mean a definitive and radical repudiation of epistemology and transcendental philosophy. In Benjamin’s well-known call for the ‘death of intentionality’ the entire tradition of the philosophy of consciousness from Kant to Brentano and Husserl, marked as it is by the primacy of cognition, interiorizing consciousness, and reflection, is put to test.”) Beatrice Hanssen, *op. cit.*, p. 820

¹³⁴ *Vid. Infra.*, 2.3

filosófica inaugurada por Kant. Tal es lo que puede desprenderse de las siguientes palabras pertenecientes al prólogo:

Si la exposición [*Darstellung*] quiere afirmarse como método propiamente dicho del tratado filosófico, sin duda debe ser exposición de las ideas. La verdad, representada en la danza de las ideas expuestas, escapa a cualquier clase de proyección en el ámbito del conocimiento. Pero el conocimiento es un haber. Su mismo objeto se determina por el hecho de que se ha de tomar posesión de él en la consciencia, sea ésta o no trascendental. Así conserva el carácter de la posesión. La exposición es secundaria para ella. Ésta ya no existe en tanto algo que se autoexpone. [...] El método, que para el conocimiento es un camino apto para obtener –aunque sea engendrándolo en la conciencia- el objeto de la posesión, es para la verdad exposición de sí misma, dado por tanto con ella en cuanto forma.¹³⁵

En estas líneas volvemos a encontrar una de las dimensiones de la crítica que Benjamin había señalado en la carta a Rang. Y además de aludir a la representación (*Darstellung*) de ideas, también agrega que en ella ha de encontrarse el *método* correspondiente al “tratado filosófico.” Asimismo, en este pasaje nuestro autor señala una distinción fundamental entre conocimiento y verdad que, en buena medida, refleja la preocupación neokantiana por establecer un criterio de distinción entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu. De este modo, mientras el conocimiento es susceptible de ser obtenido mediante la conciencia y por medio de un método, el cual consiste en ese sendero que al final del recorrido deberá entregar algo distinto de sí mismo: el conocimiento de cierto objeto, la verdad, en cambio, es algo que jamás puede ser encontrado mediante alguna serie de pasos, sino que es la verdad misma quien se ‘auto-expone’ en la representación.¹³⁶

En esa medida, Benjamin sostendrá que la filosofía, a diferencia del conocimiento, tiene como tarea la “exposición de unas pocas, siempre las mismas palabras: a saber, las ideas”.¹³⁷ De ahí el papel central que le asignará al problema de la exposición, pues, como señala al inicio del prólogo, “es propio de la escritura filosófica enfrentarse de nuevo, a cada viraje, con la cuestión de la exposición.”¹³⁸

¹³⁵ Benjamin, “El origen...”, *op. cit.*, p. 225

¹³⁶ Como señala Cowan, hay que distinguir entre *Darstellung* y *Vorstellung*: “truth is unpossessable and imposible to present. [...] This impossibility of *presentation* [*Vorstellung*] leads in Benjamin’s thought to the designation of truth’s proper mode as *representation* (*Darstellung*)” (B. Cowan, “Walter Benjamin’s Theory of Allegory”, en *New German Critique*, núm. 22, Special Issue on Modernism (invierno 1981), pp. 113-114.

¹³⁷ Benjamin, “El origen...”, *op. cit.*, p. 224

¹³⁸ *Ibid.*, p. 223

Así planteada, la distinción entre conocimiento y verdad pone de relieve una suerte de identidad entre el método de la filosofía, *i. e.*, la representación y el objeto de la misma, a saber, la verdad o bien, “las ideas expuestas.” No obstante, antes de abordar tal identidad, es necesario dar cuenta de otra relación que aparece en dicho fragmento, que es precisamente la que encontramos entre ideas y verdad.

La radicalidad de la concepción de verdad presente en el ensayo sobre el *Trauerspiel*, con respecto a la que sostendría la tradición idealista, puede verse reflejada en el carácter fragmentario y múltiple que nuestro autor le asigna. A decir de Mosès, “como Rosenzweig, Benjamin enfrenta a la tradición metafísica del Logos-Uno la visión de una verdad originariamente *plural*, pero que aparece al mismo tiempo como una base, como el trasfondo inmutable del conocimiento.”¹³⁹ Tal caracterización de la verdad conducirá a nuestro autor a recalcar el valor de otras propuestas filosóficas, como la hegeliana, leibniziana y platónica, puesto que, “estas construcciones intelectuales surgieron como descripción de un orden de las ideas.”¹⁴⁰ No obstante, a diferencia de la concepción hegeliana de la verdad, Benjamin plantea una verdad que permanecerá eternamente fragmentada.¹⁴¹

Ahora bien, siendo la verdad una constelación o sistema de ideas, o bien, “un ser desprovisto de intención que se forma a partir de las ideas”¹⁴², cabe ahora preguntarse qué debemos entender por idea. Si Benjamin recurre a la teoría platónica de las formas al presentar su propia concepción de verdad es para liberar a las ideas de su carácter meramente subjetivo y de este modo restituirles cierto estatuto metafísico, pues según sostiene, éstas “no están dadas en el mundo de los fenómenos”¹⁴³, sino que “en cuanto ser, verdad e idea cobran aquel supremo significado metafísico que el sistema platónico les atribuye expresamente.”¹⁴⁴ No obstante, esta afirmación no debe llevarnos a suponer que en la filosofía benjaminiana las ideas mantienen el mismo estatuto trascendente que les había designado el filósofo clásico, puesto que no son algo fijo flotando en un ámbito

¹³⁹ Mosès, *op. cit.*, p 90

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 228. Por ello es que Cowan señalará: “philosophy participates in truth insofar as its form, not its content, represents the configuration which constitutes the realm of ideas.” (*op. cit.*, p. 114)

¹⁴¹ Mosès explica el contraste entre ambas concepciones de la verdad de la siguiente manera: “en el extremo opuesto de la teoría hegeliana del Espíritu universal que, después de haberse encarnado en innumerables formas concretas, se identifica de nuevo, al cabo de sus aventuras, con su propia unidad esencial, Benjamin construye el modelo de una verdad que ha estallado desde siempre, y que ninguna síntesis conseguirá totalizar jamás.” (Mosès, *op. cit.*, p 90)

¹⁴² Benjamin, “El origen...”, *op. cit.*, p. 231

¹⁴³ *Idem*

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 226

aparte, sino que tienen un carácter lingüístico, el cual puede resultar más claro si nos enfocamos en ciertas discrepancias entre la propuesta platónica y la benjaminiana.

En primer lugar, ha de recordarse cómo es que la filosofía platónica contempla cierto procedimiento para acceder a las ideas. Según se afirma en el *Simposio*, para acceder a la idea de la belleza en sí, el filósofo debe recorrer un camino de ascenso, lo cual implica cierta jerarquía entre las diversas cosas bellas; *i. e.*, entre fenómenos. Tal es lo que puede inferirse del siguiente pasaje:

Es preciso [...] que quien quiera ir por el recto camino comience desde joven a dirigirse hacia los cuerpos bellos. [...] A continuación debe considerar *más valiosa* la belleza de las almas que la del cuerpo [...] para que sea obligado [...] a contemplar la belleza que reside en las normas de conducta y en las leyes [...] y considere de esta forma la belleza del cuerpo como algo *insignificante*. Después de las normas de conducta debe conducirlo a las ciencias para que vea también la belleza de éstas.¹⁴⁵

Como sugiere Heinz Holz,

Las ideas platónicas son los auténticos y verdaderos entes, *óntos*, *ónta*, cuyas copias o sombras el hombre percibe, y hacia cuyo ser avanza el hombre por medio del más alto esfuerzo del pensamiento. Las ideas platónicas son en sí mismas perfectas y fijas en un orden metafísico.¹⁴⁶

Mediante este fugaz vistazo a la teoría platónica de las ideas, es posible advertir que, para el filósofo griego, los fenómenos tienen un carácter cualitativamente inferior al de las ideas. Asimismo, Platón establece una jerarquía entre los mismos fenómenos puesto que, conforme el filósofo va ascendiendo en la contemplación de las ideas, los fenómenos particulares van perdiendo valor, hasta volverse ‘insignificantes’. Mientras que en el filósofo alemán, por el contrario, jamás vamos a encontrar un desprecio por lo particular, lo contingente, o lo pasajero, en favor de una realidad más alta y necesaria. Para el berlinés las ideas sólo pueden mostrarse por medio de los fenómenos particulares.

No obstante, dado que estas últimas no aparecen de la misma manera que los fenómenos, es necesario recordar en este punto una de las interrogantes que planteábamos al inicio del presente capítulo, a saber, cómo es posible acceder a las ideas, o bien, a la

¹⁴⁵ Platón, “Banquete”, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, 2010, 210 a-c.

¹⁴⁶ Holz, *op. cit.*, p. 621.

verdad. Pues una vez que Benjamin ha declarado la separación entre conocimiento y verdad, ha anulado la posibilidad de presentar esta última discursivamente, *i. e.*, a través de conceptos. Ahora bien, aun cuando en ese carácter no discursivo de la verdad pueda resonar cierto paralelismo con Fichte o con el romanticismo temprano,¹⁴⁷ es importante recalcar que Benjamin no va a plantear un método semejante a la intuición intelectual¹⁴⁸ para dar cuenta del absoluto. Por el contrario, en este texto, va a plantear un claro rechazo a dicha forma de proceder: “el ser de las ideas no puede ser pensado en absoluto como objeto de una intuición. [...] Y es que la verdad no entra nunca en ninguna relación, y nunca especialmente en ninguna relación intencional.”¹⁴⁹

Así pues, como se señaló anteriormente, pese a que el ser de las ideas es cualitativamente distinto del de los fenómenos, sólo mediante estos últimos es posible la aparición de las primeras. Sin embargo, dicha manifestación sólo puede tener lugar de manera indirecta: “la idea no se ofrece nunca a una *captación directa* sino que depende del medio de representación que le sirve de soporte, es ‘algo-que-se-representa’ y por tanto sólo resulta accesible de un modo mediado, a través de la ‘vía indirecta’ (*Umweg*) que suponen los elementos sensibles reunidos en la representación.”¹⁵⁰ En otras palabras, pese al rol central que tienen los fenómenos respecto a la manifestación de la idea, éstos, por sí mismos, no pueden mostrarla, sino que es necesario cierto trabajo de “configuración de los fenómenos empíricos.”¹⁵¹ Esto es a lo que Benjamin se va a referir con el nombre de representación, *Darstellung*, la cual, como veremos a continuación, no sólo desempeña un papel central en su filosofía de la historia, sino que también será de suma importancia para entender su concepto de crítica.

Aunque brevemente abordado, nuestro análisis del concepto benjaminiano de idea ha puesto sobre la mesa los dos extremos opuestos a partir de los cuales nuestro autor concibe dicho concepto: la trascendencia y la inmanencia. Es decir, no se trata de devolverle a la idea el carácter trascendente que le adjudicara el pensamiento platónico; sino que, lejos de regresar a una metafísica pre-crítica, lo que nuestro autor está

¹⁴⁷ Recordemos por ejemplo, las palabras con las cuales Novalis manifestaba la imposibilidad de conocer el absoluto: “*Buscamos* por todas partes lo incondicionado y *encontramos* siempre sólo cosas.” (Novalis, *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, Madrid, Akal, 2007, p. 199).

¹⁴⁸ Si bien desde Kant, la noción de “intuición intelectual” ha sido entendida de diversas maneras, en este punto nos referimos a ella para señalar que Benjamin rechaza un acceso a la verdad a la manera de una *conciencia inmediata*, tal que fuese posible captar su objeto de manera no discursiva.

¹⁴⁹ Benjamin, “El origen...”, p. 231

¹⁵⁰ Delgado, “El origen del presente”, *op. cit.*, p. 30 (énfasis añadido).

¹⁵¹ *Idem*

proponiendo es una visión ‘polar’ de las ideas, la cual da cuenta, como bien lo ha señalado Delgado Rojo, del carácter dialéctico que recorre la obra del berlinés. Según advierte, para Benjamin,

la dialéctica designa un campo de fuerzas que reúne en tensión mutua los dos extremos de una polaridad, de forma que es superado su aislamiento e indiferencia recíprocos pero sin subsumirlos bajo una unidad indistinta. La concepción benjaminiana de la ‘dialéctica’ no admite un momento ulterior del recorrido en el que la tensión entre opuestos se hallaría resuelta en una nueva totalidad armónica, sino que la tensión es ella misma una etapa final, un estado último de reposo o equilibrio (Stillstand).¹⁵²

Y es que en el prólogo al *Trauerspiel*, Benjamin vuelve a explorar una doble relación entre universal y particular, algo que ya había analizado en el ensayo sobre el lenguaje, cuando mencionaba dos maneras de entender la relación entre palabra y cosa, a saber, la simbólica y la convencional. No obstante, las ideas no deben ser entendidas del mismo modo que los nombres adámicos. A diferencia de estos últimos, la idea no va a mantener un carácter simbólico, sino que Benjamin va a oponer a este último un extremo de no-identidad. Como lo expresa Delgado, "al polo expresivo-simbólico que define la ciencia goethiana, Benjamin opone un polo de escisión, en virtud del cual la idea se resiste a cualquier captación intuitiva y conserva un cierto índice de negatividad."¹⁵³ En esa medida, para Benjamin las ideas, a diferencia de los nombres primordiales, mantienen dos extremos o polaridades en tensión, y en ello reside su carácter dialéctico. Por un lado, las ideas manifiestan un rasgo ideal, trascendente e intangible, pues se mantienen separadas de los fenómenos: "las ideas no están dadas en el mundo de los fenómenos."¹⁵⁴ Por otro, éstas muestran un aspecto simbólico, inmanente o expresivo, tal que hace posible una captación *indirecta* de sí mismas por medio de la representación. Para expresarlo de otra manera, las ideas no son algo distinto de la representación, pero tampoco se agotan en ella; son irreducibles a su aparición fenoménica.

En este punto cabe señalar que el carácter polar o dialéctico de las ideas es un rasgo que impregna la totalidad de la obra del berlinés, manifestándose en otros conceptos o categorías centrales de su pensamiento, como el de origen, totalidad, fenómeno y representación. Así lo expresa Delgado cuando señala que "la noción dialéctica que

¹⁵² Delgado, *El lugar de la crítica*, op. cit., p. 315

¹⁵³ *Ibid.*, p. 36

¹⁵⁴ Benjamin, "El origen...", p. 231.

Benjamin toma de Goethe presenta varios estratos de significado. No solo alude a la tensión entre los dos polos opuestos de la ‘representación’ (expresión e inexpresividad) sino que también designa la estructura polar de los propios fenómenos representados.”¹⁵⁵

Una vez señalado el carácter dialéctico del concepto benjaminiano de idea, es momento de retomar el concepto de crítica en tanto *Darstellung*, la cual, como ha sostenido Benjamin en el prólogo, consiste en el mostrarse de la *idea*. Así pues, cabe preguntarse por el modo de proceder de la representación, así como el papel que desempeñan los conceptos frente a tal concepción de idea. En primer lugar, ha de señalarse que Benjamin no pretende desvalorizar la función cognoscitiva de los primeros. Como señala Holz, “el lenguaje [...] tiene que servir para la comunicación [...] para hacer inteligible la palabra, tiene que servirse de conceptos [...] Semejante conocimiento ‘analítico’ es precisamente un factor necesario de nuestro ser-en-el-mundo y la condición para instituir significados que vayan más allá de la evidencia de los sentidos.”¹⁵⁶

Si bien como señalamos anteriormente, no podemos dar cuenta de las ideas discursivamente, *i. e.*, mediante juicios, tal como sostendría Rickert respecto a los valores, así tampoco podemos recurrir únicamente a los fenómenos para mostrar la idea:

los fenómenos no entran integralmente al interior del mundo de las ideas en lo que es su *estado empírico bruto*, con el que se mezcla la apariencia, sino únicamente en sus elementos, en tanto que salvados. Así *se despojan de su unidad falsa* para participar, divididos, de la auténtica unidad de la verdad. [...] Gracias a su papel de mediadores, los conceptos permiten a los fenómenos participar del ser de las ideas. Y justamente este papel de mediadores los hace aptos para aquella otra tarea, que resulta igualmente originaria, correspondiente a la filosofía, a saber, la exposición de las ideas. [...] Pues las ideas no se exponen en sí mismas, sino única y exclusivamente en la ordenación de elementos cósicos que se da en el concepto. Y en cuanto configuración de dichos elementos es como lo hacen ciertamente.¹⁵⁷

Así pues, la representación de la idea implica un trabajo de descomposición conceptual. Como explica Holz,

las ideas solo [*sic*] se vuelven perceptibles ‘detrás de’ los conceptos en la medida en que, a través del pensamiento conceptual, el análisis intelectual descompone los fenómenos en sus elementos y ahora a partir de las relaciones aparienciales, en las que nos son dados, son introducidos sueltos en

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 67

¹⁵⁶ Holz, pp. 625-626

¹⁵⁷ W. Benjamin, “El origen...”, pp. 229-230 (énfasis añadido).

nuevos contextos de sentido. Estos contextos de sentido son las ideas, que solo se forman en la representación de lo que ellas significan.”¹⁵⁸

En este punto resalta un aspecto importante, pues para poder representar la idea, es necesario llevar a cabo, con ayuda de los conceptos, un trabajo semejante al del crítico de arte, consistente en una ‘descomposición de la forma empírica.’¹⁵⁹ Pero en el caso del prólogo, nuestro autor no se refiere a una obra literaria en particular, sino que se trata de los fenómenos mismos:

con el fin de que pueda adelantarse y mostrarse una idea proveniente del *continuum* de los fenómenos, este *continuum* debe ser ciertamente quebrado. [...] Por eso los fenómenos no pueden crear ideas a partir de sí mismos; requiere el aporte determinante del concepto, que delimita (define) el elemento aislado del *continuum* del ser, para poder convertirse primero entonces en la combinatoria de conceptos para la formación de las ideas.¹⁶⁰

Conforme a lo que hemos planteado en el capítulo precedente, podemos señalar que ese “continuum” al que alude Holz para referirse al “estado empírico bruto” con el que Benjamin designa el estado de los fenómenos antes de la intervención conceptual, es la manera en la cual la falsa totalidad (en tanto configuración contingente) hace su aparición en el escrito en cuestión. En tanto falsa unidad, como también la designa Benjamin, ésta tiene un carácter contingente.

Ahora bien, lo que queremos señalar es que la manera en que procede la representación (desprendiendo elementos de su contexto de sentido para reunirlos en otros), es lo que caracteriza al método crítico que Benjamin seguirá empleando en los textos pertenecientes al giro materialista, aun cuando, como sostiene Holz, Benjamin parezca haber abandonado el concepto de *idea*: “la doctrina de las ideas se contrapone a todos los principios materialistas del materialismo histórico.”¹⁶¹

Antes de dirigirnos al análisis de la alegoría, en este punto es importante tener presente que el concepto benjaminiano de representación está fuertemente influido por el método morfológico planteado por Goethe en lo concerniente a la investigación de los fenómenos naturales. A esto nos dirigiremos a continuación.

¹⁵⁸ Holz, *op. cit.*, 627 (énfasis añadido).

¹⁵⁹ *Vid. supra*, apartado 1.2.1

¹⁶⁰ Holz, *op. cit.*, p. 631.

¹⁶¹ *Ibid*, p. 636.

2.2 El método morfológico

Es en un fragmento de los *Pasajes* donde Benjamin menciona explícitamente la influencia que ejerció Goethe en la formulación de una de las categorías primordiales del que sería su método de exposición histórica; *i. e.*, el *origen*:

al estudiar la exposición de Simmel sobre el concepto de verdad en Goethe, vi claramente que mi concepto de origen en el libro sobre el drama barroco es una traslación estricta y apremiante de este concepto goethiano fundamental desde el terreno de la naturaleza al de la historia. *Origen es el concepto de fenómeno originario* llevado del contexto natural pagano al variado contexto judío de la historia.¹⁶²

Como se mencionó en el capítulo anterior, el pensamiento de Benjamin se nutre en buena medida de las problemáticas que ocuparon a los miembros de la escuela de Baden, principalmente de la preocupación por la validez de la ciencia histórica. Como veremos a continuación, la representación de la idea, tal como aparece planteada en este texto, consiste en un método de representación histórica mediante el cual nuestro autor pretende superar algunas de las dificultades que planteaba el método rickertiano.

Según se ha percatado Stéphane Mosès, la filosofía de la historia constituyó uno de los principales intereses del berlinés, por lo que resulta un terreno propicio para pensar la unidad de los dos periodos que caracterizan su obra:

La preocupación por la historia parece haber sido una de las constantes del pensamiento de Benjamin. Desde sus escritos de juventud hasta sus últimos textos, esta preocupación constituye el hilo rector que, de forma unas veces más visible y otras más oculta, puede conferir a esta obra tan diversa su unidad secreta.¹⁶³

A decir del estudioso franco-israelí, más que privilegiar una tradición (teológica, marxista), la clave para entender esa ‘unidad secreta’ que gobierna una obra tan heterogénea como la del berlinés consiste en cierto replanteamiento de la filosofía de la historia, cuyo rasgo principal reside en la elaboración de un método de representación histórica que pudiera plantear una alternativa a la *cientifización* de la historia llevada a

¹⁶² Benjamin, *El libro de los pasajes*, N2a, 4, (énfasis añadido).

¹⁶³ Mosès, *op. cit.*, p, 81.

cabo por el historicismo.¹⁶⁴ No obstante, es necesario aclarar que, al hablar de filosofía de la historia en el caso de Benjamin, no nos referimos a una visión teleológica del acontecer humano, (a la cual nuestro autor se opuso firmemente). Así pues, nos encontramos ante una manera distinta de entender la historia que, sin negar la infinitud de significados latentes en cada época, (como lo hace el mito del progreso), pueda a su vez dar cuenta del orden que articula un periodo histórico. Pues como bien ha advertido Fajardo, Benjamin no usa el término *Philosophie der Geschichte*, como hiciera Hegel, sino *Geschichtsphilosophie*, esto es, "Benjamin adjetiva el término 'historia' [...] creando una formulación novedosa que podría ser traducida cómo [sic] 'filosofía histórica.'"¹⁶⁵

Así pues, esta "filosofía histórica" constituye el trasfondo sobre el cual Benjamin concibió obras como *El origen del 'Trauerspiel' alemán* y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, mismas que a primera vista pueden resultar sumamente distantes (una enfocada a la literatura y otra a las vanguardias y arte del siglo XX). De ahí que en el epígrafe a su *Habilitationschrift*, Benjamin recurra a una cita de la *Teoría de los colores* de Goethe para anunciar el tipo de método a partir del cual buscará dar cuenta de una época en particular, en este caso, el Barroco: "puesto que ni en el saber ni en la reflexión puede alcanzarse un todo, ya que a aquél le falta lo interno y a ésta lo externo, necesariamente tenemos que pensar la ciencia como arte si es que esperamos de ella alguna clase de totalidad [*Ganzheit*]."¹⁶⁶

Así pues, nos encontramos frente a un método que no pretende encontrar leyes generales (inducción), así como tampoco busca entender los fenómenos históricos a partir de ideas (idealismo). Más bien se trata, como señalan las palabras del poeta alemán, de plantear una forma de representación que pueda mostrar una totalidad a partir de las distintas facetas de un fenómeno histórico particular, prescindiendo de la teoría. Como explica Delgado Rojo,

a través de las afinidades que presentan los propios fenómenos, son ellos mismos los que revelan su unidad o principio de organización común. Pero dado que esta unidad no resulta visible de forma espontánea hay que realizar una *construcción artificial* que reúna conjuntamente los aspectos afines de un fenómeno que en la naturaleza normalmente no aparecen juntos.¹⁶⁷

¹⁶⁴ A manera de ejemplo, podemos mencionar la teoría historicista de Condorcet, la escuela histórica de Ranke, o el materialismo histórico que caracterizó al marxismo ortodoxo, y que será firmemente criticado por Benjamin, principalmente en el enigmático texto de las Tesis "Sobre el concepto de historia."

¹⁶⁵ Camilo Andrés Fajardo Gómez, *El 'origen' de la Obra de Arte Reproducida Técnicamente* (tesis de grado), Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2007, p. 8.

¹⁶⁶ Benjamin, "El origen...", p. 223.

¹⁶⁷ Delgado, *El origen del presente...*, p. 36 (énfasis añadido).

El mismo Goethe describe este método de la siguiente manera: “sólo uniendo lo que es afín nace poco a poco una totalidad, por sí misma expresiva sin necesidad de ninguna otra explicación.”¹⁶⁸ Así pues, el trabajo conceptual al que aludíamos anteriormente consiste en reunir los elementos de fenómenos que “normalmente no aparecen juntos”, para reunirlos en una “serie de variación gradual”, la cual “facilita [...] el análisis comparado y ayuda a resaltar el invariante formal del conjunto de observaciones.”¹⁶⁹ Es decir, esa “construcción artificial”, como también la denomina Goethe, permite a los fenómenos mostrar la unidad que de otro modo permanecería oculta.

Asimismo, es importante advertir que el principio estructural muestra una polaridad; esto es, está “constituido internamente por dos extremos opuestos.”¹⁷⁰ Tal polaridad es lo que se manifiesta en el libro sobre el Barroco, así como en el ensayo sobre la obra de arte, pues como señala Delgado, Benjamin plantea este método por vez primera en el texto sobre el drama barroco.¹⁷¹ Posteriormente volverá a recurrir a él (con ligeras modificaciones)¹⁷² para explicar el siglo XIX (en *Los Pasajes*) y el siglo XX (en la *Obra de arte...*). Dado lo hasta aquí señalado, podemos afirmar que el ensayo de habilitación consiste en la representación de la *idea del barroco*, es decir, en mostrar mediante el análisis de diferentes facetas del barroco, aquel *principio que da unidad* al conjunto de todos los fenómenos considerados dramas barrocos: “lo que aparece disperso y difuso se encontrará ligado en los conceptos adecuados como los elementos de una síntesis. En ese sentido, no valorará menos los documentos de los escritores menores, en cuyas obras es frecuente lo más extravagante, que los de los más grandes escritores.”¹⁷³

Para ello, Benjamin procederá extrayendo elementos de los dramas barrocos: soberanía, rey, melancolía y, finalmente, alegoría, con el fin de mostrar cuál es la “unidad o principio de organización común.”¹⁷⁴ Esa unidad común consiste en una polaridad (entre convención y expresión), que se manifiesta con mayor claridad en la alegoría: “la alegoría como origen designa aquel caso particular que muestra con la mayor claridad, [...] una ley válida a su vez para un campo más amplio de fenómenos. A la luz de la

¹⁶⁸ Cf., *Idem*

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 36

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 37

¹⁷¹ Cf. *Ibid.*, p. 40

¹⁷² Tales modificaciones incluyen nuevos conceptos para referirse al mismo, como alegoría, montaje literario o imagen dialéctica

¹⁷³ Benjamin, “El origen...”, p. 260.

¹⁷⁴ Delgado, *El origen del presente...*, p. 36

alegoría, el resto de facetas del *Trauerspiel* aparecen en su unidad esencial, como variaciones de la misma polaridad.”¹⁷⁵ La alegoría es pues, el fenómeno originario del *Trauerspiel*, en tanto que consiste en aquel elemento del mismo que permite mostrar la idea que rige al conjunto de dramas barrocos. Es la “faceta” del *Trauerspiel*, en la cual se manifiesta la idea, *i. e.*, la regla o ley que organiza, no sólo a las distintas obras entendidas como drama barroco, sino al momento histórico en que tuvieron lugar: el siglo XVII: Veamos esto con más detalle en el siguiente apartado.

2.3 La crítica de Benjamin a la estética romántica: el símbolo como falsa totalidad

Hacer poesía no es otra cosa que un eterno simbolizar.

F. Schlegel

Según el pensar romántico, como sugieren las palabras de Friedrich Schlegel, lo que define al arte en cuanto tal es su capacidad para simbolizar, esto es, para presentar lo infinito de manera sensible, pero tal representación no debe entenderse como una copia lejana e imperfecta de lo absoluto, sino que es él mismo, el absoluto, quien se torna sensible en el medio del arte. Como señala Gadamer, “el concepto de símbolo [...] es la perfecta coincidencia de fenómeno e idea.”¹⁷⁶ Pues bien, esta estética de cuño romántico, que parte de un concepto de *símbolo* que fuera aportado tanto por Schiller como Goethe¹⁷⁷, constituye uno de los blancos a los cuales apunta la crítica desarrollada por Benjamin en el *Trauerspiel*.

Así pues, otro de los lugares en los que se manifiesta el interés benjaminiano por interrumpir o destruir cierta falsa totalidad, es en la tercera parte del texto sobre el drama barroco, titulada “Alegoría y *Trauerspiel*”, en la cual nuestro autor lleva a cabo un análisis de dicha forma contrastándola con el símbolo. Como se verá a continuación, la falsa totalidad recae en la figura de este último, el cual se distingue de la alegoría en virtud de la relación que se establece con lo representado. Apoyándose en un estudio de Friedrich Creuzer, Benjamin señala lo siguiente:

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 41

¹⁷⁶ Cf. Leyva, *op. cit.*, p. 143

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.

La ‘diferencia entre la representación simbólica y la alegórica’ consiste en que ‘ésta meramente significa un concepto general o una idea que es distinta a ella misma; mientras que aquélla es la idea hecha sensible, encarnada. Ahí se da una sustitución [...] aquí este concepto ha descendido a este mundo corpóreo, y en la imagen lo vemos a él mismo y de modo inmediato’.¹⁷⁸

Así pues, mientras el símbolo logra establecer una identidad absoluta entre imagen e idea, la alegoría se reduce a un mero remplazo. La razón de ello reside en el hecho de que la alegoría, contrariamente al símbolo, no presenta la idea o concepto de manera inmediata y fugaz, sino por medio de un “progreso en una serie de momentos.”¹⁷⁹ Bruno Tackels ha trazado claramente el contraste entre ambas figuras al señalar:

La alegoría es totalmente distinta, como forma, de la idea que describe. [...] El símbolo alcanza la idea porque él *es*, inmediatamente, el sentido de ésta. [...] El símbolo es una instantaneidad que permite ver la idea como tal; la alegoría es una progresión en el tiempo que explica descriptivamente el concepto de la idea.¹⁸⁰

Como ejemplo del símbolo, menciona el caso de la bandera, la cual no consiste en una descripción del concepto de patria, sino que ella “es la patria *encarnada*.”¹⁸¹ La alegoría por su parte, consiste, en el caso de la representación de la gloria, en una serie de “elementos descriptivos [...]: el héroe, el manto púrpura, la corona de laurel, la talla imponente del personaje.”¹⁸²

Ahora bien, es este fuerte contraste entre símbolo y alegoría el que conduciría al menosprecio de la segunda por parte de la tradición clasicista y romántica, de lo cual dan testimonio las palabras de Coleridge citadas por Matthew Wilkens: “[la] alegoría no es sino una traducción de nociones abstractas en una imagen-lenguaje, que no es nada más que una abstracción de objetos de los sentidos. [...] Por otro lado, un símbolo [...] siempre parte de la realidad a la cual vuelve inteligible.”¹⁸³ No obstante, una identidad auténtica entre sujeto y objeto únicamente puede manifestarse, a juicio de Benjamin, en

¹⁷⁸ Benjamin, “El origen del ‘Trauerspiel’ alemán”, en *Obras*, Akal, p. 381

¹⁷⁹ *Idem*

¹⁸⁰ Bruno Tackels, *Pequeña introducción a Walter Benjamin*, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2010, p. 114

¹⁸¹ *Idem* (énfasis añadido).

¹⁸² *Idem*

¹⁸³ (“[A]n Allegory is but a translation of abstract notions into a picture-language which is itself nothing but an abstraction from objects of the senses. [...] On the other hand a Symbol [...] always partakes of the Reality which it renders intelligible.”) M. Wilkens, “Toward a Benjaminian Theory of Dialectical Allegory”, *New Literary History*, vol. 37, núm. 2, *Critical Inquiries*, p. 287

el símbolo teológico. Para esclarecer la diferencia entre ambos tipos de símbolo, resulta pertinente apoyarnos en el ejemplo proporcionado por Wilkens, quien sostiene que, “el ejemplo canónico del símbolo teológico es Cristo, quien no es una representación física de Dios, sino que es Dios, vuelto materia pero conservándose trascendente.”¹⁸⁴ Siendo el símbolo teológico, en este caso Cristo, “la unidad entre trascendencia y materialidad”,¹⁸⁵ es posible echar abajo la separación entre ambos planos, con lo cual también desaparece la distinción entre lo representado y la representación; en esa medida, el símbolo “elimina la necesidad de representación.”¹⁸⁶

Así pues, a diferencia del símbolo estético, el teológico logra triunfar debido a la legitimidad que le confiere la divinidad. De ahí que al comienzo de la tercera sección del *Trauerspiel*, Benjamin señale que

el coqueteo de la estética romántica con el conocimiento deslumbrante, y en definitiva gratuito, de un absoluto dio carta de naturaleza en los más simples debates sobre teoría del arte a un concepto de símbolo que no tiene en común con el auténtico más que su nombre. El cual de hecho, siendo pertinente en lo que hace al ámbito teológico, nunca habría podido extender en la filosofía de lo bello esa penumbra de tonos sentimentales que desde el final del Romanticismo temprano se ha ido haciendo cada vez más densa.¹⁸⁷

Pero esta crítica a la concepción clásico-romántica del símbolo, tal como se encuentra plasmada en su trabajo de habilitación, no debe llevarnos a suponer que nuestro autor pretenda llevar a cabo una reivindicación de la alegoría en tanto auténtica identidad entre idea y fenómeno/representación. Sino que, como advierte Tackels, “en ningún momento se trata de atribuirle a la alegoría el papel antiguamente desempeñado por el símbolo: la alegoría no es y no podrá ser jamás una forma que muestra – que es – inmediatamente su sentido”. Por el contrario, “Benjamin reafirma y acentúa el abismo que en la alegoría ‘separa la imagen y la significación.’”¹⁸⁸ Ello se debe a que la defensa que Benjamin hace de la alegoría tiene como trasfondo el problema de la representación. Esto es, el autor berlinés buscará replantear de nueva cuenta la relación entre significado y significante, tal como lo hiciera en el breve ensayo sobre el lenguaje. A continuación, esbozamos los

¹⁸⁴ (“The canonical example of the theological symbol is Christ, who is not a physical representation of God, but *is* God, made material but remaining nevertheless transcendent.”) *Idem*

¹⁸⁵ (“The unity of transcendence and materiality.”) *Idem*

¹⁸⁶ (“Eliminates the need for representation.”) *Idem*

¹⁸⁷ Benjamin, “El origen del ‘Trauerspiel’ alemán”, *op. cit.*, pp. 375-376

¹⁸⁸ Tackels, *Pequeña introducción...*, *op. cit.*, p. 116

motivos que, según creemos, subyacen a tal empresa y que serán desarrollados en lo que resta del presente capítulo.

2.4 La alegoría como fenómeno originario del *Trauerspiel*

En la época en que surge el *Trauerspiel*, *i. e.*, el siglo XVII, ha tenido lugar una fragmentación entre trascendencia e inmanencia. Como se percata Wilkens,

¿Qué es aquello que es sentido como pérdida por el barroco alemán? Primero y más evidentemente, una cierta relación con la trascendencia, una que otorgaría espacio a la esperanza de salvación, de redención. [...] El siglo del barroco alemán tiene un problema religioso sin una solución religiosa. El problema es el de la culpa [...] es la ‘culpa adámica’ de la creación. Es ‘destino’.¹⁸⁹

Como se ha señalado anteriormente, Benjamin encuentra en el *Trauerspiel* del siglo XVII los orígenes de la modernidad, pues es un momento histórico en el cual se ha perdido la conexión con la trascendencia que caracterizara a la Antigüedad, misma que sería expresada en las tragedias. Frente a aquella época dorada, el siglo que vio surgir al Barroco es el escenario de un mundo sin esperanza de redención, algo similar a lo que sucedía con la naturaleza mítica que Benjamin encontraba en las *Afinidades electivas*. Asimismo, como sugiere Leyva, el Barroco tiene como trasfondo una “profunda inestabilidad de todas las instituciones, seculares y religiosas, de una era marcada por la Guerra de los Treinta Años y las efímeras alianzas y contraalianzas de la Contrareforma.”¹⁹⁰

Esta pérdida de la trascendencia evoca otra pérdida; a saber, la del lenguaje divino expresada en aquel escrito de 1916, pues al igual que sucedía con la expulsión del paraíso, la pérdida de trascendencia sentida en el siglo XVII, produce asimismo una pérdida en el ámbito del lenguaje, pues al desprenderse la trascendencia de lo terrenal, se ha extinguido la posibilidad de alcanzar un significado unívoco. En esa medida, el uso de la alegoría por parte de los autores de los dramas barrocos responde a un percatarse de la

¹⁸⁹ (“What is it that is sensed as lost by the German Baroque? First and most obviously, *a certain relation to transcendence*, one which would allow space for the hope of salvation, of redemption. [...] “the century of the German Baroque has a religious problem without a religious solution. The problem is that of guilt. [...] It is the ‘adamic guilt’ of the creation. It is ‘destiny’”) Wilkens, *op. cit.*, p. 493.

¹⁹⁰ Leyva, *op. cit.*, p. 151

multiplicidad y arbitrariedad del sentido. De esta manera, la pugna entre símbolo y alegoría conlleva implicaciones más allá del terreno estético, teniendo alcances en la filosofía del lenguaje. Para ponerlo en palabras de Leyva,

esta forma alegórica en la que el *Trauerspiel* encuentra expresión es la forma adecuada para aquellas épocas en las que la relación del hombre con lo absoluto ha devenido problemática, en las que esta relación ha cesado de ser inmanente a la vida. Antes de la caída no existía ninguna división entre el nombre y la cosa.¹⁹¹

Una vez planteado el contexto del barroco y la alegoría del siglo XVII, es posible entender la relevancia que adquiere esta última para el proyecto benjaminiano de una filosofía de la historia, pues en esta forma el berlinés parece encontrar una manera de llevar a cabo la destrucción de una falsa totalidad. Para ponerlo en otras palabras, la alegoría es la fuerza crítica que destruye la pretendida totalidad del símbolo, esto es, la identidad entre palabra y cosa: “en el campo de la intuición alegórica, la imagen es fragmento, runa. Su belleza simbólica se volatiliza al contacto de la luz de lo teológico, resultando con ello disipada la falsa apariencia de totalidad.”¹⁹² Como advierte Tackels, “la alegoría es la explosión del símbolo, fragmentación profana de la ilusión sagrada.”¹⁹³ Al destruir el símbolo, la alegoría muestra el carácter finito de la existencia humana, pues ya no se trata de representar la belleza de la naturaleza, sino la historia como un devenir: “la historia no se plasma ciertamente como proceso de una vida eterna, más bien como decadencia incontenible. La alegoría se reconoce en ello mucho más allá de la belleza.”¹⁹⁴

Ahora bien, como señalaba Leyva, en un mundo sin trascendencia la expresividad del signo se ha perdido, y en su lugar reina la ambigüedad de la alegoría. Por ello es que Benjamin señala que en los dramas barrocos, “cada personaje, cada cosa y cada situación puede significar cualquier otra.”¹⁹⁵ Al socavar la relación directa de las cosas con sus nombres, el alegorista adquiere la ‘libertad’ para establecer relaciones de significado. Esto conducirá a nuestro autor a concluir que “la alegoría del siglo XVII [es] expresión de la convención.”¹⁹⁶ Es decir, en su modo de proceder, la alegoría muestra directamente la falta de significado del mundo, lo cual le confiere una estructura polar, puesto que reúne dos opuestos: expresión y convención. Pero dicha polaridad no se limita a la

¹⁹¹ *Idem*

¹⁹² Benjamin, “El origen...”, p. 395.

¹⁹³ Tackels, *Pequeña introducción...*, p. 121

¹⁹⁴ Benjamin, “El origen...”, p. 396.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 392.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 393.

alegoría, sino que también da cuenta de la estructura que articula los dramas barrocos, pues éstos consisten en diferentes maneras de expresar una oposición: por un lado, la pérdida de la trascendencia, y por otro, el anhelo por recobrarla.

De esta manera, puede afirmarse que para Benjamin la alegoría tiene un papel crítico en la medida en que, por un lado, fragmenta una falsa totalidad; *i. e.*, la ilusión proyectada por el símbolo respecto a una unión entre la esfera inmanente y trascendente. Y asimismo, al exhibir una polaridad, la alegoría muestra el principio que articula al *Trauerspiel*, que es el mismo que da orden al resto de fenómenos del siglo XVIII.

2.5 La alegoría como crítica al historicismo

Dados nuestros objetivos, es importante abordar brevemente algunos aspectos de la filosofía de la historia de Walter Benjamin, pues, así como sucede con el caso del símbolo, nuestro autor considera al historicismo como una forma de totalización de la realidad, *i. e.*, como una falsa totalidad que en cuanto tal, debe ser fragmentada, tarea que corresponde a la alegoría. Asimismo, entender el papel que juega la alegoría en la crítica a dicha filosofía de la historia, puede arrojar luz sobre un texto de difícil acceso como lo es el *Trauerspiel*.

Retomemos entonces esa identidad entre método y objeto a la que hemos aludido anteriormente. Como habrá podido notarse, la polaridad inmanencia-trascendencia propia de la idea confiere a la representación su carácter dialéctico:

la idea no se ofrece nunca a una captación directa sino que depende del medio de representación que le sirve de soporte, es ‘algo-que-se-representa’ y por tanto sólo resulta accesible de un modo mediado, a través de la ‘vía indirecta’ (*Umweg*) que suponen los elementos sensibles reunidos en la representación.¹⁹⁷

Es decir, en la representación Benjamin reúne en sí dos conceptos opuestos, que consisten en dos maneras de concebir la relación significado-significante y fenómeno-idea, a saber, expresividad y convención.¹⁹⁸ Siendo así, Delgado sostiene que el berlinés atribuye a cada uno de estos opuestos, dos tendencias por las cuales habría discurrido el historicismo: una

¹⁹⁷ Delgado, *El origen del presente...*, p. 30.

¹⁹⁸ *Vid supra*, apartado 1.3.

versión positivista y otra idealista, las cuales se manifiestan en el proceder alegórico: “con el momento de unidad expresiva entre signo y significado, por tanto, Benjamin se opone al *grado cero de significación* que define al positivismo.”¹⁹⁹ De acuerdo con el comentarista, este ataque al positivismo aparece en el texto sobre el *Trauerspiel* bajo la crítica al nominalismo; es decir, a los métodos inductivo y deductivo:

mientras que la inducción rebaja las ideas a conceptos mediante la renuncia a su articulación y ordenación, la deducción hace lo propio mediante su proyección en un continuo pseudológico. El reino del pensamiento filosófico no se deshilvana siguiendo las líneas ininterrumpidas de las deducciones conceptuales, sino al describir el mundo de las ideas. [...] Las ideas constituyen una pluralidad irreductible.²⁰⁰

Es decir, al negar al mundo un significado inmanente, el alegorista termina por proceder a la manera del (historiador) positivista; *i. e.*, imponiendo a los fenómenos un significado externo: “la actitud alegórica eterniza la caducidad terrenal, olvidando su carácter histórico y contingente, y de esta manera ‘traiciona al mundo por mor del saber’, es decir, renuncia a explorar la inagotable reserva de sentido presente en las cosas a cambio de poseer una verdad única y definitiva.”²⁰¹ De nueva cuenta, volvemos a encontrar la falsa totalidad, esta vez en su versión alegorista, pues la visión pesimista del mundo sostenida por el alegorista es similar a la actitud que caracterizaba al filisteo en aquel fragmento de juventud. Es decir, el pesimismo de ambos, alegorista y filisteo, les impide explorar nuevas configuraciones de sentido.

Por otra parte, la versión “idealista” del historicismo consiste en proyectar sobre los fenómenos históricos una continuidad, para lo cual debe asignar un significado fijo e invariable a los distintos momentos históricos, con el fin de establecer una narrativa coherente caracterizada por el progreso:

cualquier intento de exponer una historia continua debe hacer frente a la eventual heterogeneidad interna que exhibe la sección transversal de un determinado momento histórico. Y un modo de neutralizar esta heterogeneidad es [...] la ‘homogeneidad’, un mero artificio del historiador para establecer una continuidad histórica.²⁰²

En esa medida puede afirmarse que el éxito del historicismo descansa en una imposición teórica que se establece sobre la infinitud intensiva de los hechos históricos. Estamos

¹⁹⁹ José Luis Delgado, “El lugar de la crítica...”, p. 318.

²⁰⁰ Benjamin, “El origen...”, p. 240.

²⁰¹ Delgado, “El lugar de la crítica...”, pp. 325-326.

²⁰² *Ibid.*, p. 328

pues, de nueva cuenta ante una falsa totalidad, pues al encapsular la infinitud intensiva entre los límites marcados por el historiador, se renuncia a la exploración de otros significados posibles, inmanentes a los hechos históricos. Dicho de otra manera, la tarea del historiador idealista consiste en dar cuenta de los fenómenos “tal como sucedieron”; tarea que implica considerar los diferentes momentos históricos “como algo ‘cerrado’ o ‘concluso’ (*abgeschlossen*), es decir, que puede ser conocido ‘de una vez por todas’ y, por tanto, permanece invariable ante cualquier interpretación futura.”²⁰³

Ahora bien, la alegoría expone un paralelismo con esta tendencia idealista en uno de sus extremos, pues hacia el final del libro, el concepto de alegoría da un giro al mostrar un lado redentor:

La alegoría pierde cuanto le pertenecía como propio: el saber secreto, privilegiado, el régimen de la arbitrariedad en el espacio de las cosas muertas, junto a la presunta infinitud de lo que está vacío de esperanza. Todo ello, se disipa con aquel vuelco *único* en que la alegórica inmersión se ve forzada a desalojar la fantasmagoría final de lo objetivo y, abandonada a sí misma por entero, se reencuentra ya no lúdicamente en el mundo terreno de las cosas, sino seriamente bajo el cielo.²⁰⁴

En efecto, tal giro suscita cierta extrañeza, pues parece establecer una contradicción con lo señalado anteriormente. Como explica Brent Plate, “el final del libro [...] is doble, ambiguo, manteniendo abierto el proceso dialéctico más que disolviéndolo en uno u otro lado, o sintetizando los dos polos.”²⁰⁵ Asimismo, como se percata Buck-Morss, sostener el polo ‘redentor’ de la alegoría, parece situarnos de nueva cuenta en los terrenos del mito²⁰⁶, socavando así el carácter crítico de la primera. No obstante, según lo señalado por Delgado, es posible mantener dicho carácter, no pese, sino gracias a la dialéctica advertida en la afirmación de Plate.

Es decir, conforme a lo expuesto en el presente capítulo, la alegoría, al igual que la representación, presenta una polaridad, la cual puede entenderse, al menos, de dos maneras distintas. Por un lado, como señala Benjamin, la alegoría consiste en la *expresión de la convención*; *i. e.*, en el mostrar la falta de significado propia de un mundo sin

²⁰³ *Ibid*, p. 327

²⁰⁴ Benjamin, *El origen...* p. 456

²⁰⁵ (“The ending of the book, [...] is twofold, ambiguous, holding open the dialectic process rather than dissolving it into one side or the other or synthesizing the two poles.”), S. Brent Plate, *Walter Benjamin, Religion, and Aesthetics: Rethinking Religion Through the Arts*, Nueva York, Londres, Routledge, 2005, p. 72.

²⁰⁶ “Buck-Morss [...] sostiene, que la alegoría se vuelve indistinguible de la ideología unificada del mito.” (“Buck-Morss ... argues, the allegory becomes indistinguishable from the unified ideology of myth.”), *Cf. Idem*, p. 72.

trascendencia. No obstante, la alegoría no se limita a sostener dicha ausencia, sino que también presenta un lado redentor que, a decir de algunos intérpretes, consiste en el contenido de verdad del *Trauerspiel*.²⁰⁷

Así pues, según se desprende de la lectura de Delgado, Benjamin plantea la redención como el polo expresivo de la alegoría, mientras que, en la mirada melancólica del alegorista que no encuentra significado inmanente al mundo, descansa el polo convencional. Así, al aparecer uno frente a otro en la alegoría y, por lo tanto, en la representación, ambos polos se cancelan mutuamente. De esta manera, queda disuelta la totalidad que cada uno de ellos pretendía proyectar: “reunidos en el espacio de la representación, los dos polos ejercen una limitación recíproca que disuelve la pretensión hegemónica que presenta cada uno de ellos por separado.”²⁰⁸

²⁰⁷ Cf. Leyva, *op. cit.*, pp.152-153

²⁰⁸ Delgado, “El lugar...” p. 319

Capítulo 3

Totalidad e interrupción en la obra de madurez: aura y reproductibilidad

“Marx dijo que las revoluciones son la locomotora de la historia mundial. Pero tal vez las cosas se presenten de muy distinta manera. Puede ser que las revoluciones sean el acto por el cual la humanidad que viaja en ese tren aplica los frenos de la emergencia.”²⁰⁹

El ensayo sobre la obra de arte es quizás, una de las obras más optimistas del berlinés, pues en él sostiene reiteradamente las posibilidades revolucionarias del arte post-aurático. Pero como muestra el pasaje citado como entrada al presente capítulo, para Benjamin, hablar de acto revolucionario es hablar de *interrupción*. De ahí que buena parte de este texto esté dedicada al análisis de la capacidad destructora de la reproductibilidad y del montaje cinematográfico.²¹⁰ Como veremos a continuación, al igual que sucedía con otros ‘procedimientos destructores’ como la alegoría y lo inexpresivo, la interrupción o destrucción que aparece en dicho ensayo, se dirige a una forma de falsa totalidad, representada en este caso por lo que Benjamin denomina “tradición”, que es la que dota a la obra de arte de su carácter “auténtico.”

Asimismo, al igual que en obras anteriores, como el ensayo sobre las *Afinidades electivas* o el *Origen del ‘Trauerspiel’ alemán*, nuestro autor pone en marcha una serie de opuestos: función ritual y política, valor de culto y valor de exhibición, mimesis y juego, actor de teatro e intérprete cinematográfico, primera y segunda técnica, contemplación y distracción, recepción visual y táctil. Como puede verse a lo largo del ensayo, el primer término en cada pareja de extremos corresponde a la obra de arte

²⁰⁹ Cf. Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incendio...*, p. 108.

²¹⁰ En efecto, el análisis del cine abarca la mayor parte de la segunda mitad del ensayo, como se percata Scholem. (Cf. Scholem, *Walter Benjamin...*, p. 25).

tradicional, mientras el segundo distingue a la obra de arte posibilitada por la reproductibilidad técnica, esto es, el cine y la fotografía.

Ahora bien, antes de analizar el rol que desempeñan conceptos como *reproductibilidad*, *aura* y *estetización de la experiencia* en el concepto benjaminiano de *crítica*, es importante recalcar los aspectos abordados anteriormente. Como hemos visto, ya sea que se dirija contra la filosofía trascendental, el filisteísmo, la concepción romántica de la obra de arte, o bien, el historicismo, la crítica benjaminiana siempre tendrá como objetivo desmontar toda aquella instancia que pretenda sostener la estabilidad del significado, o bien, la ausencia del mismo, a lo cual nos hemos referido como “falsa” o “aparente totalidad.” Dicho de otra manera, Benjamin reprueba, desde los inicios de su producción escrita, todo intento por establecer límites infranqueables a la infinitud intensiva de la realidad.

Además de mostrarse en los textos abordados, dicha totalidad aparece en escritos pertenecientes al periodo marxista. Por ejemplo, en el caso de los *Pasajes*, Benjamin se refiere a ella mediante la metáfora de la *fantasmagoría*, que, a decir de Delgado Rojo,

consiste en la proyección técnica de imágenes sobre el mundo real, de modo que ambos términos se confunden en una unidad indiferenciada. [...] Con la metáfora óptica de la 'fantasmagoría' Benjamin hace referencia a esta superposición de lo real y lo imaginario, la *ilusión de una unidad inmediata entre los dos términos que oculta el carácter artificial de su relación* (una yuxtaposición contingente).²¹¹

Como se ha percatado Buck-Morss, la fantasmagoría conlleva ciertos efectos negativos, pues ésta consiste en aquella “apariencia de realidad que engaña los sentidos por medio de la manipulación técnica.”²¹² A decir de la autora estadounidense, el término se origina en el ámbito del espectáculo, pero el problema surge cuando ella trasciende dicho ámbito, pues es entonces cuando la fantasmagoría es compartida intersubjetivamente; *i. e.*, ya no es vista como ilusión temporal, sino que, “todos ven el mismo mundo alterado, experimentan el mismo ambiente total [...] La fantasmagoría asume la posición de un dato objetivo. [...] La intoxicación de la fantasmagoría deviene la norma social. La adicción sensorial a una realidad compensatoria deviene medio de control social.”²¹³ Tal caracterización de la fantasmagoría, nos permite entenderla como un ejemplo más de

211 Delgado, *El origen...*, pp. 73-74 (énfasis añadido).

212 Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005, p. 19

213 *Ibid.*, pp. 197-198

aquello que hemos llamado “totalidad falsa” o “aparente”, en la medida en que consiste en una cierta configuración del mundo, que a pesar de su carácter contingente, pretende asumirse como la única posible.

Ahora bien, la serie de opuestos que recorre el ensayo sobre la obra de arte, constituye un fuerte indicio de que nuestro autor está recurriendo una vez más, al método morfológico, pero esta vez, para dar cuenta del siglo XX. No obstante, a diferencia del ensayo sobre el *Trauerspiel*, al dar cuenta del origen del siglo XX,²¹⁴ el berlinés mostrará el carácter revolucionario de uno de estos polos.²¹⁵ Es decir, mientras las dos polaridades de la alegoría (expresión y convención; melancolía y redención), manifestaban dos formas opuestas de totalizar la infinitud intensiva de la realidad, la reproductibilidad técnica de la obra de arte, así como el operador cinematográfico, en tanto modos opuestos de la concepción aurática del arte, buscarán producir nuevas formas de configuración de la realidad.

Así pues, en este último capítulo nos proponemos esclarecer 1) ¿en qué medida la obra de arte aurática, al igual que el símbolo y la fantasmagoría, puede ser entendida como una falsa totalidad? Asimismo, 2) ¿cómo es que la reproductibilidad, y la obra de arte postaurática, pueden fragmentar esa apariencia de totalidad? Para responder a estas cuestiones, nos remitiremos a continuación al ensayo sobre la obra de arte, cuya primera aparición (pues se han encontrado cuatro versiones, una de ellas en francés²¹⁶) data del año 1935.

²¹⁴ En este punto cabe recordar que, a decir de Delgado, el origen del siglo XX, de cuya presentación da cuenta el ensayo en cuestión, consiste en la *polaridad mimesis-juego*. (Cf., Delgado, *El origen...*)

²¹⁵ El trabajo de Luis García parece apuntar en esta misma dirección, al señalar que, aún cuando ambos, la alegoría y el montaje, parten de una crítica a una falsa apariencia, debe advertirse al menos una diferencia fundamental entre ambos procedimientos: “si la alegoría es la protesta que destituye todo régimen de significación ante el sufrimiento y el sinsentido, el montaje es la apuesta constructiva que *resta* tras el desmembramiento de la totalidad.” Cf. Luis García, “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”, en *Constelaciones. Revista de Teoría crítica*, núm. 2, (diciembre 2010), p.158. Consultado en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3743667>>.

En esa medida, la técnica del montaje (que hace posible el cine), irá más allá de la alegoría, al producir, no sólo nuevas maneras de experiencias estéticas, sino que también creará nuevas formas de configuración de la realidad.

²¹⁶ Cf. La introducción de Bolívar Echeverría al ensayo sobre la obra de arte. (Benjamin, *La obra de arte...*, pp. 9-28.

3.1 La tradición como falsa totalidad

Según las palabras con las que Benjamin comienza su exposición, el ensayo sobre la obra de arte plantea un giro con respecto a la tradición estética anterior, el cual, no obstante, podría ser considerado como el indicio de un rompimiento con su obra previa:

los conceptos nuevos que se introducen a continuación en la teoría del arte se diferencian de los usuales por el hecho de que son completamente inutilizables para los fines del fascismo. Son en cambio útiles para formular exigencias revolucionarias en la política del arte.²¹⁷

Sin embargo, el hecho de que en dicho ensayo el berlinés ponga en marcha una terminología que no estaba presente en su producción escrita anterior a 1930, no ha de ocultarnos el hilo reflexivo que une a esta obra con los textos que hemos abordado previamente, en particular, con el texto sobre el drama barroco. En una carta a Alfred Cohn, Benjamin alude a cierta continuidad entre su obra temprana y el ensayo sobre la obra de arte, y afirma que el problema que subyace a la segunda radica en “aquello que constituye una obra de arte”, el cual, según señala, “era ‘continuo con mis estudios tempranos a pesar de su nueva y a menudo sorprendente tendencia.’”²¹⁸

En efecto, lejos de abandonar los conceptos rectores de su producción anterior (falsa totalidad/unidad, irrupción, representación), es en este ensayo donde Benjamin despliega los alcances críticos de dichos conceptos, pues en la época del surgimiento de la obra de arte post-aurática y el materialismo histórico, Benjamin encuentra el terreno propicio para poner en marcha el método crítico al que hemos aludido en el capítulo anterior, el cual se caracteriza por la destrucción de una falsa totalidad, así como la representación de la estructura que articula una época. Así pues, como sucedía con el contexto del drama Barroco, nuestro autor detecta en los primeros años del siglo XX un “fenómeno límite”, para usar la terminología de Procyshyn); *i. e.*, un fenómeno en el cual se muestra el colapso de un determinado marco conceptual, o bien, de una configuración particular. Este fenómeno es la decadencia del *aura*, o de la recepción aurática de la obra de arte, que es lo que distingue a la estética ‘tradicional’.

En esa medida, como se puede apreciar desde el prólogo, uno de los objetivos de nuestro autor en este ensayo consiste en plantear una crítica inmanente a ciertos conceptos

²¹⁷ Walter Benjamin, *La obra de arte* en la época de su reproductibilidad técnica, México, Ítaca, 2003 p. 38

²¹⁸ (“‘What constitutes a work of art’, [...] was ‘continuous with my earlier studies in spite of its new, and surely often surprising tendency.’”) Cf. Caygill, *op. cit.*, p. 92

provenientes de la estética idealista, los cuales ya no pueden, a su juicio, dar cuenta de la situación actual del arte, marcada por la reproductibilidad. De ahí la necesidad de recurrir a nuevas categorías, tales que puedan dar cuenta de “las tendencias del desarrollo del arte bajo las actuales condiciones de producción.”²¹⁹ Es partiendo de este contexto, que debemos entender el concepto de *aura*, a saber, como una de esas categorías del arte “obsoletas” que, junto a las de “‘creatividad’ y ‘genialidad’, ‘valor imperecedero’ y ‘misterio’” caracterizaron a la estética idealista, y que con la aparición de la reproductibilidad técnica, habrían comenzado a desmoronarse: “lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura. Es un proceso sintomático; su importancia apunta más allá del ámbito del arte. *La técnica de reproducción [...] separa a lo reproducido del ámbito de la tradición.*”²²⁰

Ahora bien, creemos que el carácter expresivo que caracterizaba a la noción romántica de arte simbólico, reaparece en el concepto de aura; no obstante, es importante advertir cómo es que dicho concepto también encierra un polo opuesto, a saber, la *inintencionalidad* que caracterizaba a la idea en el prólogo epistemocrítico. Esto último es lo que se desprende de su definición en tanto “aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar.”²²¹

A juicio de Benjamin, la decadencia del aura es una consecuencia de la reproductibilidad técnica, así como del deseo de las masas por “acercarse a las cosas.” Pero al destruir el aura, la reproductibilidad también aniquila aquello que nuestro autor denomina “tradición.” En esto último encuentra Benjamin la importancia del cine, cuya “significación social no es pensable sin su lado destructivo, catártico: la liquidación del valor tradicional de la herencia cultural.”²²² Es así, como el berlinés vuelve a poner en marcha los motivos abordados en obras previas, pues aquí también aparece la destrucción de una falsa totalidad, o marco conceptual, a lo cual nos remite el concepto de ‘tradición’; mientras que la reproductibilidad técnica de la obra de arte adquiere la tarea de fracturar dicha totalidad.

En este punto es importante traer a colación otro aspecto señalado en las citas anteriores: el hecho de que la fragmentación del aura “apunta más allá del ámbito del arte”, pues para Benjamin, la decadencia actual del arte es tan sólo la manifestación de

²¹⁹ Benjamin, *La obra de arte...*, p. 37

²²⁰ *Ibid.*, p. 44

²²¹ *Ibid.*, p. 49

²²² *Ibid.*, p. 45

un cambio más amplio, esto es, un cambio en el modo de percepción, el cual depende de cierta configuración de la experiencia: “la extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura, es la rúbrica de una percepción cuyo ‘sentido para lo homogéneo en el mundo’ ha crecido tanto que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único.”²²³

Es precisamente el trasfondo neokantiano que como hemos visto, contribuyó a la formación de la filosofía benjaminiana, lo que le permite a nuestro autor abordar el carácter de la obra de arte, no como una esencia a ser desentrañada, sino como algo que se encuentra condicionado por cierta configuración particular y por lo tanto, está sujeto a transformación. Es decir, partiendo de una concepción de la realidad, de corte rickertiano, Benjamin parece sostener que la recepción aurática es una forma, entre otras, de experiencia estética. Como es sabido, tales afirmaciones tienen un fuerte impacto en la forma de entender el arte hoy en día, sobre todo si lo comparamos con posturas como la romántica y su concepción del genio. No obstante, lo que queremos resaltar en esta investigación, son las consecuencias de tales afirmaciones para la política, o bien, cómo es que estas afirmaciones configuran el carácter crítico de un arte como el cine.

Según sugiere Caygill, “el argumento de Benjamin [...] descansa en una alineación entre auto representación monumental fascista, aura y esteticismo.”²²⁴ Pues así como criticara la estética de cuño romántico en el ensayo sobre el ‘Trauerspiel’, en este texto la crítica del berlinés se dirigirá no sólo al fascismo, sino también a aquello que denomina “esteticismo.” Ahora bien, la similitud que encuentra Benjamin entre esteticismo, aura y monumentalización radica, a decir de Caygill, en que todas estas tendencias parten de la autonomía del arte, pues consideran la obra artística como algo cerrado, independiente del contexto en que se produjo. Para tales posturas, este último no puede condicionar la producción ni los alcances de una obra de arte. Por el contrario, la obra es el resultado de la libre creatividad del artista. Y en esa medida, sostienen que “los límites de la obra de arte son impermeables y cerrados, por lo que la obra es inmutable, desafiando el tiempo y el cambio.”²²⁵ Tal concepción del arte es propia “del movimiento

²²³ *Ibid.*, p. 48

²²⁴ (Benjamin’s argument [...] rests on an alignment between fascist monumental self-presentation, aura and aestheticism), Caygill, *op. cit.*, p. 92

²²⁵ (“The borders of the work of art are impermeable and closed, then the work is immutable, defying time and change.”) *Idem*

del ‘arte por el arte’, del tardío siglo XIX, el cual aislaba la obra de arte de las influencias externas, intentando removerla del paso del tiempo.”²²⁶

Por otro lado, una de las tesis centrales que encontramos en este ensayo gira en torno al concepto de *percepción*, que como se ha señalado, tiene lugar a partir de cierta *superficie* o condición de legibilidad.²²⁷ De ahí que Benjamin sostenga que el cambio en la percepción actual se derive de cambios en la estructura social: “el modo en que se organiza la percepción humana -el medio en que ella tiene lugar- está condicionado no sólo de manera natural, sino también histórica.”²²⁸ Por ello es que Benjamin propondrá un análisis histórico del aura, pues ésta no ha de entenderse como una propiedad inmanente a la obra de arte, sino como un modo de percepción o recepción de algunas obras. En palabras de Caygill, “el aura no es una propiedad sino más bien un efecto de un modo particular de transmitir una obra de arte, uno que privilegia su originalidad y unicidad.”²²⁹ Es decir, como señalábamos hace un momento, una forma, entre otras, de percibir el arte. Por ello es que en este ensayo encontramos una declaración de la caducidad de la percepción aurática de la obra de arte, así como un señalamiento de las condiciones sociales que propiciaron la destrucción de la misma en el primer tercio del siglo XX

Así, Benjamin pretende mostrar el carácter histórico del aura vinculando el surgimiento de la obra de arte con el ritual: “el modo originario de inserción de la obra de arte en el sistema de la tradición encontró su expresión en el culto. las obras de arte más antiguas surgieron, [...], al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso.”²³⁰ Es decir, inicialmente, el aura no estaba vinculada al carácter estético de la obra, sino a su valor ritual: “la inacercabilidad es una cualidad principal de la imagen de culto. Ella permanece por naturaleza ‘lejana, por cercana que pueda estar.’”²³¹ Posteriormente habría tenido lugar una secularización, pues la obra de arte abandona el lugar de culto; no obstante, Benjamin señala que, pese a dicha secularización, la obra conservaría su carácter aurático, esto es, su “inacercabilidad”, que más tarde sería

²²⁶ (“of the late nineteenth-century ‘Art for art’s sake’ movement which insulated the work of art from outside influences, and attempted to remove it from the passage of time.”) *Idem*

²²⁷ *Vid. supra.*, capítulo 1

²²⁸ Benjamin, *La obra de arte...*, p. 46

²²⁹ Caygill, *op. cit.*, p. 101

²³⁰ Benjamin, *La obra de arte...*, p. 49

²³¹ *Idem*

entendida como ‘autenticidad’: “con la secularización del arte, la autenticidad entra en el lugar del valor de culto.”²³²

De igual forma, Benjamin da cuenta de la historicidad de otra de las categorías estéticas que han entrado en decadencia, a saber, el ‘valor eterno’ de la obra. En un argumento similar al que podemos encontrar en la *Genealogía de la moral*, Benjamin concibe el *valor eterno* como resultado de la dificultad o imposibilidad de la cultura griega para reproducir sus propias obras de arte. Ante la falta de técnica adecuada para dichos fines, los griegos habrían optado por otorgarle dignidad a aquello que consideraban irreproducible. Por tanto, nuestro autor llega a la conclusión de que “fue el estado de su técnica lo que llevó a los griegos a producir valores eternos en el arte.”²³³ No obstante, a decir de Benjamin, “nuestro lugar [...] se encuentra en el polo opuesto al de los griegos,”²³⁴ pues para la primera mitad del siglo XX, las limitaciones técnicas habían sido superadas gracias a la reproductibilidad técnica, razón por la cual se ha vuelto no sólo posible, sino necesaria, la postulación de nuevos conceptos para dar cuenta del arte que surge en dicho momento.

Es así como Benjamin puede concluir que la concepción tradicional de la obra de arte, consistente en resaltar su unicidad e *inacercabilidad* para a partir de ello plantear un modo de recepción contemplativo para la misma, tiene un carácter *a posteriori*, pues responde a “una cultura particular y a un estado de desarrollo tecnológico.”²³⁵

Una vez mostrado el carácter histórico y contingente de la recepción aurática del arte, Benjamin muestra cómo es que la reproductibilidad técnica y en particular el cine, consiguen fragmentar una totalidad aparente; esto es, la totalidad cerrada impuesta por el aura, al inaugurar nuevas formas de recepción del arte.

Sin embargo, la recepción de la obra de arte no es lo único que se ve transformado por la reproductibilidad técnica, pues el problema que detecta Benjamin en la concepción aurática de la obra de arte puede pasar desapercibido si nos limitamos a la esfera estética. A juicio del berlinés, “el carácter único de la obra de arte es lo mismo que su imbricación en el conjunto de relaciones de la tradición.”²³⁶ En otras palabras, asignarle un significado único a la obra, implica colocarla al interior de una tradición: “la materialidad física del soporte que acompaña a la obra a lo largo de la cadena de transmisión histórica funciona

²³² *Ibid.*, p. 50

²³³ *Ibid.*, p. 60

²³⁴ *Ibid.*, pp. 60-61

²³⁵ Caygill, *op. cit.*, p. 101

²³⁶ Benjamin, *La obra de arte...*, p. 49

como una especie de índice temporal que apunta de manera fija al momento pasado en el que surgió la obra y en el que quedó fijado para siempre su significado.”²³⁷

De esta forma, sostener la estabilidad de significado de una obra de arte, conduce a una homogenización de la experiencia; *i. e.*, a una totalización de la misma, tal como sucedía con el historicismo. De ahí que Benjamin repruebe una postura estética como la sostenida por la doctrina de *l'art pour l'art*, así como el surgimiento del culto a la estrella de cine, pues en ambos casos, se somete a la obra de arte postaurática a una imposición de categorías ‘obsoletas’ (unicidad, inacercabilidad, valor de culto, etc.).

3.2 Reproductibilidad y cine como crítica

El rol crítico del arte postaurático, en particular el cine, reside en su capacidad para fragmentar la tradición, el espacio consciente y mostrar nuevas formas de configurar la experiencia.

A decir de Benjamin, lo que finalmente consigue despojar a la obra de arte de su valor ritual, sin que ello conlleve el fin del arte, es la reproductibilidad técnica. Tras el surgimiento de la fotografía y el cine, ambos resultado de los avances tecnológicos, se vuelve irrelevante saber cuál es la obra original: “de la placa fotográfica es posible hacer un sinnúmero de impresiones; no tiene sentido preguntar cuál de ella es la impresión auténtica.”²³⁸ Por otro lado, al generar copias masivas de un cuadro o una sinfonía, es posible desprender a la obra de la tradición: “al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducible.”²³⁹ Por ello, la homogeneización del pasado es puesta en entredicho al mostrar la relatividad del significado que la tradición había insertado en la obra. La reproductibilidad técnica consigue “actualizar” el significado de la misma; es decir, posibilita la exploración de los significados latentes en la obra de arte.

La copia manual en cambio, no puede realizar este quiebre con la tradición, pues sus alcances son limitados. Y mientras la reproductibilidad técnica puede mostrar detalles de la obra que a primera vista permanecían ocultos, la reproducción manual, al no poder

²³⁷ Delgado, “El lugar de la crítica...”, p. 329

²³⁸ Benjamin, *La obra de arte...*, p. 51

²³⁹ *Ibid.*, pp. 44-45

igualar al original, permanecía como una “falsificación.” Así pues, al introducir a la obra en nuevos contextos, lo que la reproductibilidad cambia es la forma de recepción de la misma. Para ponerlo en los términos del argumento benjaminiano, aquello que “se marchita” con la reproductibilidad técnica es la recepción aurática de la obra de arte. Mientras la obra de arte aurática, en tanto “inacercabilidad”²⁴⁰ demanda ser contemplada por parte del aficionado al arte, la obra reproducida requiere de masas ansiosas por apropiarse de ella; en otras palabras, se rompe con aquella lejanía que caracteriza a la obra aurática.

Asimismo, la reproductibilidad posibilita el surgimiento de formas artísticas que antes hubieran sido impensables: el cine y la fotografía. Lejos de buscar la preservación de un original hecho de una vez y para siempre, el cine se produce a partir de la perfectibilidad y el montaje: “una película terminada es todo menos una creación lograda de *un* solo golpe; está montada a partir de muchas imágenes y secuencias de imágenes, [...] -imágenes que [...] pudieron ser corregidas a voluntad desde la secuencia de tomas hasta su resultado definitivo.”²⁴¹

Así pues, a juicio de Benjamin, es particularmente el cine el arte que, una vez despojado de los intentos de re-auratización llevados a cabo por el fascismo o la tendencia de *l'art pour l'art*, es capaz de reconfigurar la experiencia. Sin embargo, es necesario recordar que a pesar del gran potencial revolucionario que nuestro autor advierte en dicha forma artística, no por ello pasa de largo el peligro que el capitalismo supone para el cine. Como señala en un pasaje que vale la pena citar *in extenso*:

A la contracción del aura, el cine responde con una construcción artificial de la ‘personality’ fuera de los estudios. El culto de las estrellas, promovido por el capital invertido en el cine, conserva aquella magia de la personalidad que ya hace mucho no consiste en otra cosa que el brillo dudoso de su carácter mercantil. Mientras sea el capital el que ponga la pauta, al cine de hoy no se le podrá reconocer otro mérito revolucionario que el de haber impulsado una crítica revolucionaria de las ideas heredadas acerca del arte. No negamos que, más allá de eso, en casos especiales el cine actual puede impulsar una crítica revolucionaria de las condiciones sociales o incluso del sistema de propiedad. Pero así como la investigación no pone énfasis en ello, tampoco lo pone la producción cinematográfica de Europa occidental.”²⁴²

²⁴⁰ Cf. *Ibid.*, p. 49

²⁴¹ *Ibid.*, pp. 61-62

²⁴² *Ibid.*, pp. 73-74

De lo anterior se desprende la dimensión política y el carácter crítico que Benjamin advierte en el cine. De ahí que este ensayo no pueda restringirse a una lectura estética, pues el valor político del cine no se agota en su capacidad para poner en tela de juicio aquellas “ideas heredadas acerca del arte.” Dicho en otras palabras, la crítica propiciada por el cine no se restringe al ámbito artístico (en tanto cuestionamiento de la actualidad de los valores estéticos tradicionales), sino que tiene alcances en el terreno político, en la medida en que, a juicio del berlinés, es capaz de reconfigurar la experiencia.

Ahora bien, para explicar una de las maneras en las que el cine puede llevar a cabo una transformación de la experiencia, el berlinés establece una analogía entre el arte y la tecnología, pues concibe ambos como formas mediante las cuales el ser humano se relaciona con la naturaleza. En ese sentido, resulta atinada la sugerencia de Gold, consistente en tomar la palabra *Kunst* “en el sentido más fundamental del término en tanto máquina; estructura, aparato o medio.”²⁴³ De ahí que Benjamin se refiera al arte como una segunda técnica.

Según señala, en las sociedades ancestrales existía una articulación entre arte, magia y tecnología:

Al servicio de la magia, el arte de los tiempos prehistóricos conserva ciertas propiedades que tienen utilidad práctica [...] Los objetos con este tipo de propiedades ofrecían imágenes del ser humano y su entorno, y lo hacían en obediencia a los requerimientos de una sociedad cuya técnica sólo existe si está confundida con el ritual.²⁴⁴

En contraste con este tipo de técnica, la que encontramos en la modernidad se encuentra “liberada” del componente mágico. No obstante, dicha técnica se convierte para el moderno en una ‘segunda naturaleza’, la cual demanda un proceso de familiarización similar al experimentado por el hombre antiguo respecto a la naturaleza primordial. Así lo explica Benjamin en un pasaje correspondiente a la primera versión del ensayo: “ante esta segunda naturaleza, el hombre -que la inventó y a la que ha dejado de dominar hace mucho, o a la que aún no domina todavía - necesita realizar un proceso de aprendizaje como el que realizó ante la primera. Y es nuevamente el arte el que se pone a su servicio, especialmente el cine.”²⁴⁵

²⁴³ (“In the most fundamental sense of the term as *machina*: structure, apparatus, or means.) Joshua Gold, “‘Another Nature Which Speaks to the Camera’: Film and Translation in the Writings of Walter Benjamin”, en *MLN*, núm. 3, vol. 122, (abril 2007). Consultado en: < <https://www.jstor.org/stable/4490832> >, p. 619.

²⁴⁴ Benjamin, *La obra de arte...*, p. 55.

²⁴⁵ *Idem*

Es decir, el arte es la manera en la cual el ser humano puede hacer frente a la naturaleza, y en el caso de la época moderna, es un arte desvinculado de sus funciones mágicas y de sus propiedades auráticas, el que puede llevar a cabo la tarea de “aleccionar” al ser humano en su relación con la tecnología. Esta tarea es la que, a decir de Benjamin, puede llevar a cabo el cine: “el cine sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día.”²⁴⁶

Es en esa medida, (y éste es el aspecto que nos interesa resaltar), que Benjamin encuentra el potencial revolucionario del cine en su capacidad para constituir nuevas formas de organizar la experiencia, pues el arte postaurático, en tanto “segunda técnica”, no pretende, a diferencia del mágico, “el dominio de la naturaleza”, sino “la interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad.”²⁴⁷ Esto se explica mediante la comparación que Benjamin establece entre los procedimientos del pintor y el cineasta. El primero se comporta ante la naturaleza como el lenguaje burgués respecto a las cosas. Es decir, por medio de las palabras, el hombre se dirige a las cosas como objetos, haciendo del lenguaje un medio externo para conocerlas. En contraste, mediante el ensamblaje de partes, el cineasta produce una nueva ‘legalidad’, por lo que no tiene que atenerse a la ya establecida (límites espacio-temporales):

El pintor observa en su trabajo una distancia natural frente a lo dado; el operador de la cámara, en cambio, penetra profundamente en el tejido mismo del hecho de estar dado. Las imágenes que ambos extraen son enormemente distintas. La del pintor es una imagen total; la del operador de la cámara es una imagen despedazada muchas veces, cuyas partes se han juntado de acuerdo a una nueva legalidad. *Si para el hombre de hoy la más significativa de todas las representaciones de la realidad es la cinematográfica, ello se debe a que ésta entrega el aspecto de la realidad libre respecto del aparato [...] precisamente sobre la base de la compenetración [Durchdringung] más intensa con ese aparato.*²⁴⁸

Así pues, lejos de considerar la realidad a la manera de un “mago”; es decir, como algo dado de antemano, y por lo tanto, inmodificable,²⁴⁹ el cine ha alterado la misma, mostrando facetas que antes hubiesen resultado no sólo imposibles, sino inconcebibles:

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 56

²⁴⁷ Benjamin, *La obra de arte...*, p. 56

²⁴⁸ *Ibid.*, pp. 80-81

²⁴⁹ A esta forma de ver la realidad, puede comparársele con aquello que Benjamin llama “estetización de la experiencia.” Pues al igual que la recepción aurática de la obra de arte, plantea una distancia insuperable

Con las ampliaciones se expande el espacio; con las tomas en cámara lenta, el movimiento. Y así como la ampliación no se trata solamente de una simple precisión de algo que ‘de todas maneras’ sólo se ve borrosamente, sino que en ella se muestran más bien *conformaciones estructurales completamente nuevas de la materia*, así también la cámara lenta no sólo muestra motivos dinámicos ya conocidos, sino que descubre en éstos otros completamente desconocidos. [...] De esta manera se vuelve evidente que una es la naturaleza que se dirige al ojo y otra la que se dirige a la cámara [zum Auge spricht]. Otra, sobre todo porque, en el lugar del espacio trabajado conscientemente por el hombre [vom Menschen mit Bewusstsein], aparece otro, trabajado inconscientemente. [...] Sólo gracias a ella [la cámara] tenemos la experiencia de lo visual inconsciente, del mismo modo en que, gracias al psicoanálisis, la tenemos de lo pulsional inconsciente.”²⁵⁰

Esto llevará a Benjamin a concluir que el cine reconfigura la experiencia, proceso en el cual reside su potencial crítico y revolucionario. Pero, ¿cuál es esa totalidad aparente que el cine destruye al mostrar nuevas formas de percibir la realidad? O bien, ¿qué tipo de realidad es ésta que el cine altera y *compenetra*?

Si bien Benjamin no lleva a cabo un desarrollo exhaustivo de cómo es que el cine, valiéndose de los aparatos visuales posibilitados por la reproductibilidad técnica, y de las distintas funciones que ellos ofrecen, puede llevar a cabo esta tarea de reconfiguración de la experiencia, el pasaje anterior ofrece algunas claves para entender el argumento benjaminiano, además de que este fragmento contiene ciertas formulaciones sobre el lenguaje planteadas en el escrito de juventud.

En primer lugar, Benjamin señala, en dicho fragmento, que el cine muestra aspectos no percibidos por la conciencia; esto es, por la intencionalidad.²⁵¹ Ello es así, porque en lugar del sujeto consciente, quien está presentando la realidad es la cámara. Ahora bien, si tomamos la sugerencia de Joshua Gold, es posible entender esta “representación de la realidad” otorgada por el cine, como una forma de configuración, o bien, como un lenguaje que otorga voz a aquello que el lenguaje burgués no quiere escuchar: los contenidos espirituales de las cosas, de la naturaleza. Según señalamos previamente, a diferencia del lenguaje convencional, surgido tras la expulsión del paraíso,

entre el espectador y la obra, tal que no puede ser modificada, así, el fascismo, recurriendo también a las nuevas tecnologías, proyecta un presente, no sólo florecedor, sino también inamovible.

²⁵⁰ *Ibid.*, pp.86-87 (énfasis agregado).

²⁵¹ Recordemos la crítica a las filosofías de la conciencia, plasmada en el prólogo al ensayo sobre el Trauerspiel, misma que se manifiesta en la concepción burguesa del lenguaje, al plantear este último como aquél que pretende dominar a la naturaleza mediante conceptos.

los nombres adámicos consisten en la expresión de las cosas mismas: “los nombres proveen a la humanidad con conocimiento de cosas, volviéndolas audibles. [...] la función de los nombres en Benjamin [...] se asemeja a la de los altavoces que permiten que la música sea escuchada.”²⁵² Así pues, dado lo hasta aquí señalado, Podemos concluir junto con Gold que, “veinte años después de sus reflexiones sobre el lenguaje, es el cine, no los nombres, el que articula el discurso de la naturaleza.”²⁵³ No obstante, creemos que no es solamente el cine el que puede llevar a cabo esta tarea, sino que asimismo, la imagen dialéctica jugará un rol importante en la reconfiguración de la realidad, al interrumpir la marcha del continuo histórico; pero tal concepto amerita otro trabajo de investigación.

Para retomar lo señalado anteriormente, si el cine ha logrado mostrar nuevos aspectos de la realidad (entendida también como naturaleza), es porque constituye una forma de configuración, un infinito trascendental que, en la medida en que se encuentra libre de la mediación conceptual, constituye un lenguaje *en* el cual esa “otra naturaleza” se expresa. Y no hay que olvidar que el cine procede de manera semejante al método morfológico; esto es, mediante el montaje, ensamblando fragmentos.

Resumiendo, el cine proyecta una nueva realidad, que la percepción consciente no está en posibilidad de producir. La cámara en cambio interviene activamente en la naturaleza, produciendo sentido bajo una “nueva legalidad.” Es así como el cine logra mostrar el infinito especulativo, al poner de manifiesto que la experiencia no se agota en lo percibido por la conciencia. Es en esa medida, que el ensayo sobre la obra de arte nos muestra la unidad que subyace al pensamiento benjaminiano.

Sin embargo, no debemos concluir con la afirmación de que Benjamin habría remplazado al lenguaje adámico con el cine, pues no se trata de suplantar una cosa por otra, como si hubiese habido un desarrollo de las ideas planteadas en escritos tempranos, o un abandono total de ciertos conceptos. En contraste, lo que queremos sugerir es que, con el ensayo sobre el arte, nos encontramos ante una nueva experimentación. El cine constituye otro ámbito en el cual Benjamin exploró la posibilidad de fragmentar una falsa totalidad (ya sea que se trate del espacio consciente o la ideología del progreso), mediante la creación de nuevas formas de configurar la experiencia.

²⁵² (“Names provide humanity with knowledge of things by rendering them audible. [...] the function of names in Benjamin’s account [...] resembles that of stereo speakers that allow the music from a record to be heard.”) Gold, *op. cit.*, pp. 609-610.

²⁵³ (“Twenty years after his reflections on language, it is film, not names, that articulates the speech of nature.”) *Ibid.*, p. 611

Conclusiones

Una vez realizado el recorrido por algunos senderos de la inconmensurable obra benjaminiana, no resulta sencillo enunciar algunas palabras concluyentes respecto a la plausibilidad de una lectura unitaria de su filosofía. Y es que, como se advirtió desde el comienzo, la variedad de temas que se dan cita en la obra del berlinés, obstaculiza todo intento por rastrear una unidad que conecte ambos periodos de su pensamiento. Asimismo, a diferencia de autores típicamente sistemáticos, (desde Kant hasta Hegel), en Benjamin no encontramos el despliegue de un plan filosófico, ni el establecimiento de principios básicos que pudieran guiar nuestra lectura. No hay un tratado o serie de tratados pertenecientes a un todo sistemático. En lugar de ello, nos topamos con una inmensidad de fragmentos, ensayos breves, tesis inconclusas y conceptos en apariencia abandonados. Por mencionar un ejemplo, las preocupaciones que ocuparon el periodo de juventud, como la ampliación del concepto kantiano de experiencia, parecen estar completamente ausentes de escritos posteriores, en especial los pertenecientes al llamado periodo marxista. Sin embargo, aun cuando nos hallamos lejos de haber encontrado esa línea de pensamiento que iría de los escritos tempranos hasta el ensayo sobre la obra de arte, considero que a lo largo de estas páginas hemos podido dar algunos pasos en esa dirección. De ello dará cuenta la siguiente recapitulación.

Con el fin de encontrar una unidad en el pensamiento benjaminiano, y con ello poder esclarecer el rol crítico que Benjamin encuentra en el arte postaurático de principios del siglo XX, buscamos, antes que nada, distinguir dos sentidos que Benjamin desprende del concepto de crítica: mortificación y presentación. Hemos visto cómo ambos sentidos corresponden a dos momentos del proceder crítico, los cuales se manifiestan claramente en el ensayo sobre las *Afinidades electivas*. En primer lugar, la crítica procede interrumpiendo una suerte de totalidad aparente, que se manifiesta en la obra literaria en tanto “el rostro mítico de la naturaleza”, para posteriormente mostrar la totalidad auténtica, que en dicho ensayo aparece como el contenido de verdad de la obra. Si bien hasta este punto, no hemos explicado exhaustivamente el sentido de términos tan

complejos como contenido de verdad, nuestro análisis ha permitido mostrar el apareamiento de la polaridad que encierra el concepto benjaminiano de crítica; *i. e.*, un momento destructivo (mortificación de la obra) y uno constructivo.

Posteriormente, con el objetivo de esclarecer uno de los elementos que sostienen el concepto benjaminiano de crítica (falsa totalidad), consideramos necesario abordar algunos textos del periodo temprano, en los cuales el pensamiento benjaminiano gira en torno a algunas problemáticas de corte neokantiano. Apoyándonos en la lectura realizada por Caygill, intentamos afinar nuestra comprensión de la falsa totalidad señalando que ésta consiste en una configuración de la realidad, contingente e histórica, a partir de la cual es posible la percepción del mundo. Se trata de una configuración de la experiencia, que establece límites a partir de los cuales es posible percibir el conocimiento de los objetos, de ahí su carácter trascendental. A decir de Caygill, la filosofía crítica kantiana y el lenguaje humano, son ejemplos de infinitos trascendentales, no obstante, éstos han pretendido enarbolarse como las únicas configuraciones posibles, rechazando la infinitud de la realidad.

Asimismo, hemos trazado una analogía entre falsa totalidad e infinito trascendental. Pues se trata de configuraciones que pretenden abarcar la totalidad de la experiencia. Esto es justamente lo que busca la concepción mítica de la naturaleza en la novela de “Las afinidades electivas.” Al reducir la explicación de los fenómenos a un poder oculto de la naturaleza, el mito cancela la posibilidad de lo nuevo, esto es, de otras formas de entender el acontecer humano. El mismo carácter totalizante lo encontraremos en filosofías de la historia como el historicismo y el positivismo.

Posteriormente, dedicamos el segundo capítulo al análisis de algunos conceptos presentes en el ensayo sobre el drama barroco: idea, alegoría, método morfológico. Argumentamos cómo es que Benjamin volvería a criticar la identidad entre ser y apariencia en el ensayo sobre el *Trauerspiel*, para lo cual abordaría la concepción romántica de símbolo, entendida como la manifestación de lo infinito en lo finito. Frente a esta figura, Benjamin reivindicaba el papel de la alegoría como propia de un mundo sin trascendencia. Como hemos visto, a diferencia de las sociedades clásicas, nuestro autor detecta en los inicios de la modernidad, una separación de la esfera trascendente, que a su vez implica una pérdida del lenguaje adámico. En dicho contexto, la alegoría es el motivo que puede dar cuenta de dicha situación. No obstante, la alegoría, en virtud de su carácter dialéctico, también funciona como crítica de dos posturas totalizantes: el

historicismo y el positivismo, concepciones que buscan fijar el significado de los hechos históricos partiendo de una visión causal de los acontecimientos humanos.

Por otro lado, en este capítulo también abordamos la crítica benjaminiana a las filosofías de la conciencia, así como el carácter dialéctico del concepto de idea. Apoyándonos en la lectura de Delgado, sostuvimos que el método morfológico constituye lo que Benjamin anunciaba en su carta a Christian Rang como ‘representación de la idea’, si por idea entendemos aquel principio que articula una época, al cual se llega mediante el ensamblaje de distintas facetas de un mismo fenómeno (la obra de arte reproducida técnicamente o las diversas formas que adquirió el drama barroco). Dicha conjunción podría mostrar, según dicha lectura, la “estructura polar” que recorre una época. No obstante, esta representación debe previamente llevar a cabo un trabajo de destrucción, en la medida en que es necesario extraer los fenómenos del contexto inmediato en el que aparecen.

En el tercer capítulo nos enfocamos primordialmente en el análisis de conceptos como aura y reproductibilidad técnica. Expusimos cómo es que la recepción aurática implica asignar a la obra de arte un significado presuntamente invariable, el cual, no obstante, revela su caducidad con la llegada de la reproductibilidad técnica. De igual modo, se abordó el carácter crítico del cine, y se expuso cómo es que éste radica en su capacidad para cuestionar los límites establecidos por la experiencia consciente mediante el uso del montaje.

Dado lo hasta aquí señalado, resulta evidente que todo acercamiento a la filosofía del berlinés, implica tener que habérselas con un entramado de conceptos, pues uno conduce a otros. Por ejemplo, esclarecer el concepto de ‘representación’ implica dar cuenta de la idea y su carácter dialéctico, así como su relación con los conceptos. Si bien esta situación a menudo obstaculiza la lectura de obras como el ensayo sobre el *Trauerspiel*, nuestra travesía por el pensamiento del berlinés nos ha permitido darnos cuenta del carácter dialéctico que recorre algunos de sus escritos más significativos, como los aquí abordados.

Asimismo, el análisis de conceptos como experiencia (*Erfahrung*), símbolo y aura, nos ha mostrado cómo es que Benjamin se opone a todo intento de totalización de la experiencia, esto es, a todo intento por establecer límites infranqueables a la realidad, (que es lo que aquí hemos denominado ‘falsa totalidad’). Dada su concepción de infinito

especulativo, en buena medida influida por su maestro Rickert, nuestro autor sostiene en todo momento la necesidad de cuestionar y fragmentar dichos límites, una tarea que, según hemos visto, es considerada como *crítica*, la cual puede ser emprendida por el arte postaurático, en particular, el cine. Sin embargo, esta tarea no se limita al séptimo arte. Como hemos visto, nuestro autor dedicó buena parte de su obra a explorar distintas maneras en las cuales puede ser fragmentada la totalidad que aprisiona cierta época histórica.

No obstante, como se afirmó al principio de dicha investigación, estas conclusiones aún no pueden desembocar en una lectura unitaria de los escritos más relevantes del berlinés. Hasta el momento únicamente hemos tratado de desglosar los conceptos que creemos, estarían a la base de una lectura de esa magnitud; es decir, una lectura que, si bien no buscaría sistematizar el pensamiento benjaminiano (lo cual va en contra del carácter mismo de nuestro autor), podría al menos mostrar cómo es que distintas obras y conceptos responden a una misma preocupación; y dado lo hasta aquí señalado, podemos aventurarnos a sostener, junto a Mosès, que dicha preocupación concierne a la filosofía de la historia, o para hacer justicia a la terminología benjaminiana, a la formación de una ‘filosofía histórica’. En esa medida, podemos igualmente afirmar que conceptos centrales para entender el pensamiento de Benjamin, (como alegoría, crítica y reproductibilidad), no pertenecen únicamente al terreno de la estética, sino que son el resultado de plantear un método histórico capaz de articular distintos fenómenos, o bien, distintas épocas. Todo ello, sin negar la infinitud de sentido que yace en cada uno de los fenómenos particulares, pues de ello depende la posibilidad del surgimiento de nuevas configuraciones.

Es decir, no se trata de negar cierta idea del pasado (como el mito del progreso) para, una vez que se ha mostrado su carácter aparente, plantear un “conocimiento auténtico”. Pues como ya se ha señalado, los esfuerzos teóricos de nuestro autor, apuntaron siempre contra el establecimiento de verdades inamovibles. En otras palabras, lejos de indagar por significados o realidades ocultas, el berlinés habría intentado mostrar las contradicciones que empañan a una época, mostrando los límites de cierta configuración de la experiencia que, previamente al trabajo de la crítica, se habrían mostrado como inamovibles.

Es en este punto donde el cine adquiere un papel de primer orden. Según se ha podido ver en el último capítulo, en tanto resultado de las nuevas tecnologías, el cine ha

logrado fragmentar los límites de la percepción, pues en él Benjamin encuentra un lenguaje en el cual “otra naturaleza” se expresa.

Por otra parte, nuestra investigación también ha dejado algunas cuestiones abiertas. En primer lugar, teniendo en cuenta la importancia del método morfológico para la “filosofía histórica” benjaminiana, consideramos oportuno indagar si puede plantearse una continuidad, una suerte de analogía, entre la representación ofrecida por el método morfológico y la proyectada por el montaje cinematográfico. Pues aunque en el ensayo sobre la obra de arte encontramos referencias a dicho procedimiento²⁵⁴, aun no queda claro si el montaje específicamente cinematográfico puede entenderse como una forma de presentar la idea, si por ello entendemos, una vez más, el orden que articula una época histórica. Para ponerlo en otras palabras, es necesario indagar si el cine, además de plantear la destrucción de cierta configuración (tradicción), y mostrar otras configuraciones posibles, también es capaz, en su ensamblaje, de plasmar la polaridad que articula alguna época histórica, como las primeras décadas del siglo XX.

²⁵⁴ En la misma sección en que plantea la analogía mago-pintor y cirujano-cineasta, Benjamin señala que “las imágenes que ambos extraen son enormemente distintas. La del pintor es una imagen total; la del operador de la cámara es una imagen despedazada muchas veces, cuyas artes se han juntado de acuerdo a una nueva legalidad.” (Benjamin, *La obra de arte...*, p. 81).

Bibliografía

1) Bibliografía básica

Obras de Walter Benjamin

BENJAMIN, Walter, *Briefe I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1978.

_____, *El libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

_____, “El origen del ‘Trauerspiel’ alemán”, en *Obras*, libro I, vol. 1, Madrid, Abada, 2010.

_____, “Experiencia”, en *Obras*, libro II, vol. 2, Madrid, Abada, 2010.

_____, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.

_____, “Las afinidades electivas de Goethe”, en *Obras*, libro I, vol. 1, Madrid, Abada, 2010.

_____, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Traducción de Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 2001.

_____, “Sobre el programa de una filosofía venidera”, en *Obras*, libro II, vol. 2, Madrid, Abada, 2010.

Estudios sobre Walter Benjamin consultados

CAYGILL, Howard, *Walter Benjamin: The Colour of Experience*, London, New York, Routledge, 1998.

DELGADO ROJO, José Luis, *El origen del presente. La filosofía de la historia de Walter Benjamin*, Madrid, Sequitur, 2016.

_____, “El lugar de la crítica. Sobre la identidad de método y objeto en la obra de Walter Benjamin”, en *Revista de Filosofía*, Vol. 41 Núm 2 (2016), pp. 313-334. Consultado en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5811422>>

_____, “La verdad de las cosas pasadas. Notas sobre la noción de fantasmagoría”, en *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason*, núm. 58, (2017), pp. 101-110. Consultado en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5905721>>

HOLZ, Hans Heinz, “Idea”, en Michael Opitz y Erdmut Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2014.

MOSÈS, Stéphane, *El Ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Madrid, Cátedra, 1997.

PLATE, Brent, *Walter Benjamin, Religion and Aesthetics. Rethinking Religion Through the Arts*, New York, Routledge.

PROCYSHYN, Alexei, "The Origins of Walter Benjamin's Concept of Philosophical Critique", en *Metaphilosophy*, vol. 44, núm. 5, octubre 2013, pp. 655-681.

2) Bibliografía secundaria

ABADI, Florencia, *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin*, Miño y Dávila, Buenos Aires, 2014.

BUCK-MORSS, Susan, *La dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, La balsa de Medusa, 1995.

_____, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona Editores, 2005.

BÜRGER, Peter, *Crítica de la estética idealista*, Madrid, Visor, 1996.

COWAN, B., "Walter Benjamin's Theory of Allegory", en *New German Critique*, No. 22, Special Issue on Modernism (winter, 1981), pp. 109-122.

ECHEVERRÍA, Bolívar, "Una introducción a la Escuela de Frankfurt", en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, vol. 8, núm. 15, (2010-2011), pp. 19-50.

FELDMAN; Karen, "Not Dialectical Enough: On Benjamin, Adorno and Autonomous Critique", en *Philosophy & Rhetoric*, vol. 44, núm. 4, (2011), pp. 336-362.

FOSTER, Ricardo, *Walter Benjamin y el problema del mal*, Buenos Aires, GEA, 2003,

GANDLER, Stefan, "¿Por qué el ángel de la historia mira hacia atrás?", en *La mirada del ángel*, Bolívar Echeverría (comp.), México, Universidad Nacional Autónoma de México-ERA, 2010

GARCÍA, Luis Ignacio, "Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin", en *Constelaciones. Revista de Teoría crítica*, núm. 2, (diciembre 2010), pp.158-185. Consultado en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3743667>.

GILLOCH, Graeme, *Walter Benjamin: Critical Constellations*, Cambridge, Cornwall, 2001.

GOLD, Joshua Robert, "'Another Nature Which Speaks to the Camera': Film and Transaltion in the Writings of Walter Benjamin", en *MLN*, núm. 3, vol. 122, (abril 2007), pp. 602-622. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/4490832>

HABERMAS, Jürgen, "Walter Benjamin", en *Perfiles filosófico-políticos*, Traducción de Manuel Jiménez Redondo, Taurus, Madrid, 1975, pp. 297-332.

HANSEN, Beatrice, "Philosophy at its origin: Walter Benjamin's prologue to the *Ursprung des deutschen Trauerspiels*", en *Modern Language Notes (MLN)*, The Johns Hopkins University Press, vol. 110, núm. 4, 1995, pp. 809-833.

JAY, Martin, *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*, Madrid, Taurus, 1974.

- JENNINGS, Michael, *Dialectical Images. Walter Benjamin's Theory of literary criticism*, Cornell University Press, Ithaca, Londres, 1987.
- LEYVA, Gustavo, “La alegoría en el *Origen del drama barroco alemán*”, en Kerik, Claudia (comp.), *En torno a Walter Benjamin*, UAM, México, 1993.
- LÖWY, Michael, *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”*, Traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- _____, “The Romantic and the Marxist Critique of Modern Civilization”, en *Theory and Society*, Vol. 16, No. 6, 1987, disponible en <<http://www.jstor.org/stable/657542>>
- _____, *Rebelión y Melancolía: el romanticismo a contracorriente de la modernidad*, Buenos Aires, Nueva visión, 2008.
- MARZÁN, Carlos y Marcos Hernández., “Crítica y utopía en la concepción del lenguaje de Walter Benjamin, *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica, Walter Benjamin (1940-2010)*, núm. 2, 2010, pp.186-202. Disponible en <www.constelaciones.rtc.net>
- MATE, Reyes *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*, Madrid, Trotta, 2006, p. 213)
- ROSS, Alison, *Walter Benjamin’s Concept of the Image*, Routledge, 2015.
- SCHOLEM, Gershom, “Walter Benjamin”, en *Walter Benjamin y su ángel*, Traducción de Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati, Buenos Aires, FCE, 1998, pp. 9-35.
- SIGÜENZA, Javier, “El enigma de Walter Benjamin”, en *Acta Poética. Revista semestral del Centro de Poética*, número 34-2, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, julio-diciembre 2013.
- STEINER, Uwe, “Crítica”, en M. Opitz y E. Wizisla, *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires: Las cuarenta, 2014
- TACKELS, Bruno, *Pequeña introducción a Walter Benjamin*, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- WILKENS, Matthew, “Toward a Benjaminian Theory of Dialectical Allegory”, en *New Literary History*, Vol. 37, No. 2, Critical Inquiries, pp. 285-298.
- WOHLFARTH, Irving, “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin”, en Esther Cohen (ed.), *Acta poética*, vol. 9, núm.1-2, (1989), pp. 155-205.
- WOLLIN, Richard, *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, Columbia University Press, 1982.

Tesis consultadas

- FAJARDO, Camilo, *El Origen de la Obra de Are Reproducida Técnicamente*, (tesis de grado), Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2007. Consultado en <[https://www.academia.edu/35747204/Walter Benjamin El Origen de la Obra de Arte Reproducida Técnicamente](https://www.academia.edu/35747204/Walter_Benjamin_El_Origen_de_la_Obra_de_Art_e_Reproducida_Técnicamente)>