

WALTER BENJAMIN

Fragmentos de una voz sin nombre



EMILIANO MENDOZA SOLÍS



COORDINACIÓN
DE HUMANIDADES

UDYR

Unidad de Investigación sobre
Representaciones Culturales y Sociales



EL COLEGIO
DE SAN LUIS

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

EMILIANO MENDOZA SOLÍS



Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

Nombres: Mendoza Solís, Emiliano, autor.

Título: Walter Benjamin : fragmentos de una voz sin nombre / Emiliano Mendoza Solís.

Descripción: Primera edición. | Morelia, Michoacán : Universidad Nacional Autónoma de México, Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales ; San Luis Potosí, S.L.P. : El Colegio de San Luis, 2023.

Identificadores: LIBRUNAM 2215398 | ISBN 9786073079365 (UNAM) | ISBN 9786078906406 (El Colegio de San Luis).

Temas: Benjamin, Walter, 1892-1940 -- Crítica e interpretación. | Romanticismo.

Clasificación: LCC PT2603.E455.Z738 2023 | DDC 834.912—dc2

Walter Benjamin. Fragmentos de una voz sin nombre / Emiliano Mendoza Solís

Portada: Amaury Veira Huerta

Imagen de portada: Gisèle Freund

Primera edición: 2023

D.R. © 2023, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán,
04510 Ciudad de México

COORDINACIÓN DE HUMANIDADES
Unidad de Investigación sobre Representaciones
Culturales y Sociales

D.R. © 2023, EL COLEGIO DE SAN LUIS
Parque de Macul 155
Colinas del Parque
San Luis Potosí, S. L. P., México, 78294

Coordinación editorial: Luciano Concheiro San Vicente
Corrección y edición: Natalia de la Luz Romero Castellanos
Formación y maquetación: Nuria Saburit Solbes

ISBN Universidad Nacional Autónoma de México: 978-607-30-7936-5
ISBN El Colegio de San Luis: 978-607-8906-40-6

Esta edición y sus características son propiedad
de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Hecho en México

Este escrito formó parte, en su primera redacción, de una investigación más amplia dedicada al análisis del objeto estético (particularmente el relativo a la concepción del poema) en la obra temprana de Walter Benjamin. Algunos apartados fueron modificados para su publicación de manera separada, sin embargo, la presente edición pretende restituir una suerte de *continuidad* temática entre las dos partes que conforman el abordaje, esto es, entre la teoría del lenguaje y la crítica filosófica de la obra de arte.

Así pues, este ensayo expone una constelación temática que sin dejar de ser fragmentaria, ofrece una perspectiva de mayor alcance respecto a los artículos editados generosamente en las revistas: *Acta poética*: “El lenguaje abismal. La mística del lenguaje en Walter Benjamin” (2013); *Reflexiones marginales*: “Fragmentos de una voz sin-nombre. Walter Benjamin y la crítica romántica de la obra de arte” (2015); *Inflexiones*: “Un método sin fin. Experiencia e historia a partir del concepto de obra de arte en Walter Benjamin” (2021).

A José Mendoza Lara
(jitanjáforo mayor)

INTRODUCCIÓN

WALTER BENJAMIN. FRAGMENTOS DE UNA VOZ SIN NOMBRE

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

W. Benjamin

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

W. Benjamin

1. En el centro de la teoría de Walter Benjamin consagrada a la obra de arte literaria, el poema aparece como punto gravitacional de una serie de elementos expresados no sólo en virtud de su carácter lingüístico; la idea de poema supone también la preeminencia de una *necesidad* o *tarea* anterior a la materialización del objeto artístico. ¿Cómo puede concebirse este carácter apriorístico de la obra? Justo a ello alude una fórmula de Novalis a la que Benjamin no deja de remitirse en sus textos más importantes de juventud. Esa fórmula dice: *Jedes Kunstwerk hat ein Ideal a priori - hat eine Nothwendigkeit bei sich da zu seyn*, “cada obra de arte tiene un ideal a priori, tiene una necesidad interna que la hace ser como es”.¹ El examen de la

¹ Novalis, *Schriften*. Bd 2. *Das philosophische Werk*. Hg. v. Richard Samuel, Darmstadt, 1965, p. 648. Benjamin menciona este pasaje en: *Dos poemas de Friedrich Hölderlin*, II. I. 109; *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, I. I. 76; *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, I. I. 252. En adelante citaré las obras de Benjamin siguiendo el mismo criterio: volumen, libro y página; para la edición alemana se usará la abreviación GS, seguida de volumen, libro y página. El resto de citas, incluyendo las ediciones de Benjamin que aún no aparecen en el corpus de la *Obra completa*, siguen

necesidad interior de la obra permite al estudioso adentrarse en el fundamento de la teoría literaria y estética, así como acceder a la idea de obra de arte en los textos tempranos del pensador berlinés. La dificultad que presenta este concepto de necesidad radica en que únicamente ha de mostrarse después de un análisis que logre penetrar en ella hasta tocar su contenido metafísico, y esto sólo es posible acudiendo a la *reflexión* como medio para alcanzar la auténtica comprensión reveladora de nuevas conexiones, no las establecidas entre el crítico y su objeto, sino aquellas *conexiones surgidas desde el interior del objeto mismo*. Tal es el procedimiento comúnmente empleado por Benjamin cuya garantía de plausibilidad depende de la “crítica inmanente de la obra”. Es decir, algo que ya en lo dicho por Novalis precisa de un tipo de análisis donde la actividad crítica no está en oposición al objeto estético y no depende de criterios normativos o principios metafísicos ajenos a la obra. La crítica inmanente, por el contrario, da lugar a que la evaluación tenga efectos en los elementos constitutivos del objeto mismo, sometiéndolos “libremente y en cada caso” a escrutinio. Es así como este tipo de crítica logra exponer las contradicciones de lo existente, esto es, las contradicciones de la realidad respecto a la obra consigo misma. En consecuencia, estamos ante un análisis que abandona cualquier instancia situada más allá del objeto.

el modelo europeo. Esta investigación se apoya de manera importante en el avance de la edición española de la *Obra completa* de Benjamin (Abada, Madrid, 2007-2010). No obstante sus deficiencias (sobre todo tocante a la calidad de las traducciones), el conjunto de textos publicados hasta el momento permiten acceder a trabajos poco considerados en el contexto hispanoamericano y, en el mejor de los casos, contribuye a una recepción integral del pensamiento benjaminiano. Así pues, el criterio respecto al uso de citas se apoya, en primera instancia, en la edición de las obras de Benjamin o, en su defecto, en la mejor traducción disponible. Cuando ninguno de los casos anteriores es posible, remitimos al lector directamente a la edición alemana: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* (Suhrkamp, Frankfurt/M, 1972-1991).

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

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

³ II. 2. 336. Goethe.

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

2. Si es mediante la reflexión como se revelan nuevas conexiones desde el interior de la obra, el fundamento de este proceso reflexivo será aportado originalmente por el *Frühromantik*. Por tal motivo el núcleo central de este trabajo toma como punto de referencia filosófico al primer romanticismo

⁴ IV. I. I. I. El énfasis es mío.

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

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

Hugo von Hofmannsthal cuando habla de la necesidad de *escavar* en la tradición para mostrar y hacer consciente que “la base de nuestra formación descansa en los breves decenios entre 1790 y 1820 en los que, sin espíritu comercial, sin espíritu especulativo, sin espíritu político, el alemán se constituye, con total aplicación, en compañero de una *época más elevada de la cultura*”.⁵ Justo esas tres décadas estuvieron bajo el influjo “en apariencia intermitente pero definitorio” del pensamiento romántico, una influencia que, pasado el tiempo, es preciso rescatar. Por su parte Benjamin menciona el *olvido* de una tradición oculta, esto en el denominado *Dialog über die Religiosität der Gegenwart*: “Hemos tenido a los románticos y les debemos la *poderosa captación del lado oculto de la naturaleza. Ya no hay un bien subyacente, sino algo extraordinario, tremendo, espantoso universal. Pero nosotros vivimos como si el romanticismo no hubiera existido jamás, como si acabáramos de nacer*”.⁶ El olvido espiritual del romanticismo es lo mismo que el olvido de toda una “dimensión religiosa” vinculada al saber y a la contemplación de la naturaleza. Ello significa, principalmente, la negación de un sentimiento que en este caso decanta hacia lo más profundo de las intuiciones románticas, al mundo “descubierto” por ellos. Benjamin define ese descubrimiento en el mismo *Diálogo* cuando uno de los interlocutores plantea la siguiente pregunta: “¿qué entiende usted por ese *descubrimiento del mundo romántico*?”. De esta interrogante se desprende una exposición que nos deja, sin más rodeos, frente al significado de la visión romántica del mundo:

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

⁶ II. I. 62 (GS. II. I. 23). *Diálogo sobre la religiosidad contemporánea*.

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

3. Hay que empezar por esclarecer, en la medida de lo posible, de qué manera los elementos expresados por Benjamin en el pasaje anterior están relacionados con su propia teoría y cómo éstos aportan elementos a su concepción de obra de arte. Mientras el romanticismo irrumpe mediante la *captación conceptual de lo pavoroso*, esto es, mientras trata de concebir lo incondicionado y lo irracional, el pensamiento filosófico parece permanecer paralizado en el escenario histórico como un síntoma de las más profundas contradicciones de la modernidad, tratando de *superar* la tarea inconciliable impuesta por la razón teórica y práctica. *Ahí estamos paralizados*, ahí reside el estado de cosas. Y no hay que dejar de considerar que tal diagnóstico obedece a la cuestión que interroga sobre la *religiosidad contemporánea*, un tema donde la *moralidad*

⁷ II. I. 65s. El énfasis es mío.

social de una voluntad libre y jovial permanece *enterrada* en el profundo escepticismo de sus concepciones teóricas.

Entonces hay que *desenterrar* hasta llegar a lo más profundo del sentido de una tradición que permanece oculta. El método de Benjamin –si es posible hablar de *uno como tal*– emerge entre ruinas. ¿Qué significa esto? En primer lugar, parece que ello nos remite a un elemento consagrado al hecho, ya observado también desde finales del siglo XVIII por los románticos, de que el pensamiento asistemático y fragmentario no necesariamente está contrapuesto al pensamiento sistemático dominante en la filosofía occidental hasta la *Aufklärung*. No puede estarlo en la medida que este representa un tipo de reflexión que no escapa al proyecto *esclarecedor* de la modernidad, al cual sólo es posible remitirse de manera crítica, es decir, mediante una perspectiva que, paradójicamente, ha sido programada como una de las tareas esenciales de la propia *Aufklärung*. El problema de la obra de Benjamin, de su carácter y sus limitaciones, deberá replantearse no necesariamente tomando como referencia la *edificación* o la *falta* de sistema; el análisis parte en este caso del estado “ruinoso” de los ya existentes, un estado de abandono y deterioro evidente al declinar el siglo XIX, y completamente catastrófico mientras avanza el siglo XX. Dos siglos de destrucción en proporciones inéditas, dos siglos de ruinas en cantidades superlativas. Si bien el pensamiento de Benjamin deja de ser decididamente sistemático en el sentido heredado por la *Aufklärung*, ello se debe menos a algún tipo de “nihilismo” que a la conciencia del estado ruinoso de las cosas y los efectos corrosivos del tiempo histórico que terminan por destruir desde sus cimientos al pensamiento sistemático. Y sin embargo tal estado no deja de ser fascinante, ya que justo en las ruinas, tanto las arqueológicas como las del pensamiento, es perceptible la huella del tiempo; en cada capa tectónica el lenguaje ha dejado su impronta, ahí acaece y florece la memoria; esto es lo que constituye la

conciencia de finitud que no es propiamente un signo de introspección de la modernidad, sino constatación de la temporalidad materializada en la ruina como precariedad de aquello que se desvanece mediante el destructivo devenir de las fuerzas naturales. La ruina, el fragmento y el torso, terminan por convertirse en fundamento de un método, en el objetivo del “hombre que excava” hasta llegar a un conocimiento fragmentado del cual sólo se puede tener provecho parcialmente:

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

Lenguaje y memoria configuran los medios del método y la implementación de procedimientos cuya sistematización no podrá alcanzarse por completo, más aún si no existe una noción estricta, una razón suficiente de lo que ha dado orden a una cosmovisión que aparece y desaparece entre ruinas, y cuyo influjo es imposible someter a las jerarquías instauradas por el pensamiento moderno, es decir, algo determinado por el “tiempo ahora” para emplear con toda literalidad el con-

⁸ IV.1. 350. El énfasis es mío.

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

4. Si parece difícil definir tanto la posición del romanticismo como de las obras de Goethe y Hölderlin, la dificultad no es menor al tratar de escudriñar los límites y alcances de la propia reflexión benjaminiana. Se trata de una dificultad evidente, como lo observó Hannah Arendt en su conocido

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

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

ensayo sobre Benjamin, en la medida que afecta a todo un proyecto personal e intelectual cuyas repercusiones no son mensurables. La imagen aportada por Arendt, sin embargo, ahonda en la idea de un autor casi “intratable”: no estamos ante un filósofo –al menos no en su vertiente académica–, no es un sociólogo o historiador de las ideas, en el mejor de los casos es un *hombre de letras* o un *crítico literario*, aunque ello no deje de aludir a una actividad, la de la crítica, en vías de extinción.¹¹ Siguiendo la descripción de Arendt no queda sino concluir que la de Benjamin es la obra de un autor “inclasificable”. Más allá de la imagen ambigua que lo persigue y que descripciones como la de Arendt han estimulado, no cabe duda que tanto su pensamiento como su proyecto existencial estuvo consagrado, antes que nada, a la configuración de una obra cuyas ambiciones estaban trazadas en referencia a objetivos completamente filosóficos, tal como el propio Benjamin lo deja patente en una de sus notas autobiográficas:

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

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

*fue ocupando el primer plano de mí, y finalmente encontró su colofón en el objeto de mi tesis doctoral.*¹²

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

¹² (GS, IV, 57). El énfasis es mío.

en estos casos, es decir, cuando el discurso filosófico está ceñido a determinados lineamientos académicos propios de la filosofía escolar o universitaria, Benjamin sigue pareciendo demasiado “original”, o demasiado “ambiguo”, o demasiado “incomprensible”. Sus primeros trabajos importantes para sortear trámites universitarios no supusieron contratiempo alguno, como claramente acontece en el trabajo de Habilitación rechazado en 1924 por la Universidad de Frankfurt que significó, entre otras cosas, descartar completamente la posibilidad de un puesto de trabajo como profesor en la universidad alemana. Una actividad que, paradójicamente, en caso de haber podido desempeñar, sólo hubiera sido posible durante los años anteriores a la llegada al poder del Nacionalsocialismo en 1933.

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

ediciones y traducciones de todo tipo (y de toda calidad), de sus textos más discutidos. La imagen de Benjamin difundida en este contexto no sólo es la de un pensador “inclasificable”, sino la de un autor que parece habitar permanentemente en una especie de “anomia” de la tradición.¹³ La cuestión, para evitar cualquier tipo de maximalismo en este terreno, considero puede reformularse del siguiente modo: ¿Qué sucede si en lugar de interpretar la obra benjaminiana como una ruptura de la tradición del pensamiento filosófico, la tratamos de *interpretar como algo que ofrece una serie de elementos cohesionadores de esa misma tradición que se ha querido ver sólo de manera monolítica o herméticamente cerrada?* ¿Por qué no leer la obra de Benjamin suponiendo las mismas dificultades que impone la lectura de los primeros románticos? Estas cuestiones no habrán de considerarse en esta investigación un experimento o una idea improvisada, pues justo fueron los románticos quienes descubrieron, a los ojos de la modernidad, la fuerza del concepto de tradición y la ventaja metodológica (que dará pie a las ciencias del espíritu) de

¹³ Esto ha propiciado que se subestime el proyecto filosófico de Benjamin, por ejemplo, en el ensayo de Arendt antes referido hay algunas afirmaciones que muestran este tipo de acercamiento: “En los párrafos introductorios del ensayo sobre *Las afinidades electivas*, Benjamin explica lo que él entendía como la tarea del crítico literario. Comienza por distinguir entre un comentario y una crítica”. A esto la autora añade una observación: “Sin mencionarlo, tal vez ni siquiera consciente de ello, utiliza el término *Kritik*, que en el uso normal significa crítica, tal como lo utilizaba Kant cuando hablaba de una *Crítica de la razón pura*”. *Ibíd.*, p. 164. Esta afirmación muestra que Arendt conocía parcialmente la obra de Benjamin, pues en el momento que escribe estas líneas, la tesis doctoral de Benjamin dedicada al concepto de crítica de arte ya tenía su propio recorrido. En este trabajo se puede percibir, desde su título, que Benjamin adopta con toda conciencia el término “*Kritik*” y en la introducción queda patente que el concepto kantiano forma parte del cuidadoso trabajo conceptual. Incluso Benjamin, antes de emprender su investigación doctoral, llegó a pensar en la elaboración de un trabajo sobre el concepto kantiano de crítica, el cual descartó para finalmente enfocarse al desarrollo del concepto en el pensamiento romántico.

adoptar la *conciencia histórica* como elemento constitutivo del saber filosófico moderno, un saber que escapa al conformismo aportado por cualquier autoridad canónica, y a la cual los románticos anteponen la *certidumbre* de que todo está por hacerse: toda reflexión es resultado y objeto de examen crítico. Por lo tanto *es imposible ser crítico en exceso*. La crítica es una ciencia abismal. Es así que el romanticismo filosófico concibe algo inédito como lo es la idea de un sistema orgánico, un *sistema cuyo impulso interno es, justamente, la falta de sistema*.

5. Por extraño que pudiera parecer el romanticismo persiste como elemento orientador, pero al mismo tiempo es *algo innominado: es una voz que no-tiene-nombre*. En efecto, lo romántico es algo propiamente sin-nombre pues en todo momento alude a una actividad que aún no acaece y que, *stricto sensu*, no sabemos si en algún momento acaecerá. *Romantizar* es pues una *actividad ignorada por completo*, algo por cierto muy cercano a la propia actividad filosófica, es decir, al filosofar. Novalis en una de sus notas de lectura a la *Wissenschaftslehre* de Fichte (un valioso conjunto de textos que permanecían inéditos en el momento que Benjamin elabora su investigación doctoral), resume la *precariedad* del fundamento (en este caso propiamente filosófico), como una necesidad de trascendencia completamente humana pero al mismo tiempo difícil de conocer, de ser aprendida; un ideal de plenitud irrenunciable, un ideal vivo. *Romantizar el mundo* es la aspiración al fundamento absoluto y la renuncia a él siempre que actuamos libremente; es el reconocimiento de que ninguna acción alcanza su objeto, de que el hombre produce obras fragmentarias de algo inalcanzable. En ello consiste el modo “peculiar” del pensar filosófico: reflexionar sobre un fundamento, concebir su “hechura interna” cuya conexión con el todo es relativa a la finitud del hombre (de su vida y sus

concepciones). En consecuencia, si la filosofía es posible, lo es como un tipo de pensar, o dicho con más precisión, como un *estilo del pensamiento* cuyo fundamento sólo puede alcanzarse relativamente:

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

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

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

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

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

[el romanticismo] surge del cuerno mágico en el que sopló Clemens Brentano, y desde el fondo de la impertinencia que le re-

galó a Friedrich Schlegel sus conocimientos más profundos, del laberinto de los pensamientos que Novalis dibujó en sus cuadernos, de la inacabable carcajada que asustó a los burgueses en las comedias de Tieck Y por eso *la voz del Romanticismo es una voz que no tiene nombre*.¹⁵

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

¹⁵ IV. 2. 95.

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

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

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

Si partimos entonces del *medium* como revelación y de la idea de que el hombre no está en ningún momento fuera del lenguaje, las consecuencias de esto afectan directamente a la idea de *teoría* pero también a la idea de *crítica*. A ello está orientado el tema principal de la segunda parte de la investigación: el análisis del *medium* implica directamente el examen de la reflexión para los románticos y la evaluación de cómo esto funciona a manera de procedimiento para concebir la idea de crítica en general y de crítica de arte en Novalis y Friedrich Schlegel, en particular. Ambos autores logran exponer una teoría relativa a la obra de arte fundamental para la concepción de crítica inmanente de Benjamin. El romanticismo aporta al menos dos determinaciones al pensamiento filosófico respecto a las cuales este trabajo está orientado y que suponen quizá la conformación de la apuesta teórica más importante. Estos elementos son, primero, la función del *medium* como sistema y la posibilidad de su captación mediante la experiencia mística; por otra parte está la determinación romántica de hacer de la crítica un procedimiento donde el pensamiento moderno alcanza a concebir un inminente *descontrol subjetivo*, una falta de control patente a través de la experiencia con la obra de arte. ¿Cómo acontece y cómo queda

expuesto este descontrol del sujeto frente a la obra? En principio el lenguaje mismo es el medio que muestra la imposibilidad de dominar todos los significados, es algo que muestra la impotencia de evitar el *malentendido*, pero sobre todo es algo que deja patente el descontrol subjetivo en el momento de la experiencia estética. La experiencia estética en Benjamin tiende a evitar cualquier reminiscencia a la empatía, es decir, elude todo tipo de acuerdo previo entre sujeto y objeto, como si el tema de investigación pudiera transmitir un mensaje comunicable en sí mismo, sin complicaciones, exento de confusiones y cuyo destino es un lector o un espectador. Por eso la función del poema –y de la obra de arte– no radica en explicar o comunicar, sino en captar la *palabra pura* o la idea. Esta cuestión puede exponerse con lo dicho en las primeras líneas del conocido ensayo de Benjamin sobre la traducción, *Die Aufgabe des Übersetzters* de 1921: “en lo que corresponde a *conocer una obra de arte o una forma artística, no resulta fecundo tomar en consideración al receptor [...]. Ningún poema existe en razón del lector, ningún cuadro por el observador, ninguna sinfonía por su oyente*”.¹⁶ Esto, como lo observó Paul de Man, dio lugar a cierta polémica, incluso propició cierto malestar en el discurso estético del siglo xx, al provocar un alto grado de desconcierto en la influyente *estética de la recepción* para la cual, la de Benjamin, es propiamente una “teoría esencialista del arte”, pues hace hincapié “en el autor a costa del lector”, lo cual parece ser un síntoma de regresión *prekantiana*, pues “Kant ya había dado al lector (al observador, al público) un papel importante, más importante que el del autor”.¹⁷ Según lo planteado por De Man, la afirmación de Benjamin “se pre-

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

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

senta entonces como ejemplo de regresión a una *concepción mesiánica de la poesía que sería religiosa en mal sentido*.¹⁸

Llama poderosamente la atención que De Man no perciba que el verdadero centro de la afirmación de Benjamin no es tanto un argumento que pretende hipostasiar la influencia del espectador o la figura, “mesiánica”, del genio creador (ambas instancias remiten, a su modo, a la subjetividad). Sin duda el poeta y su *dimensión mesiánica* adquieren importancia, pero Benjamin trata de escapar de toda interpretación “genética” y, sobre todo, toma distancia muy tempranamente de la figura religiosa del poeta propia del círculo de George, y que posteriormente es un elemento característico de las lecturas heideggerianas a la poesía de Hölderlin. Si Benjamin muestra interés por la “dimensión sagrada del lenguaje literario”, este interés está orientado mucho menos a la figura del poeta y del lector que al momento de *quiebre secular* de la obra. El centro de la afirmación de Benjamin está claramente orientado a escudriñar el sentido de la obra; no es el *poeta sagrado* ni el *receptor* o el *espectador*, sino la *obra de arte* (el poema, el cuadro, la sinfonía) lo que Benjamin tiene en mente como elemento fundamental en sus estudios.¹⁹ En consecuencia, no puede deducirse de ninguna manera que la obra esté predeterminada al receptor o al público.

18 *Ibidem*.

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

Entonces ¿cuál es la vía de acceso al objeto artístico? ¿Cómo es posible concebir la obra de arte? ¿Cómo es *captable* lo que cada poema deja tras de sí? La crítica inmanente, como lo veíamos en un principio, es en todo caso el procedimiento que garantiza contacto con la obra. Para eso la crítica dependerá de la relación con el lenguaje y la reflexión, lo cual no significa de ninguna manera *que la obra quede sometida al control subjetivo propio de la figura del genio y del espectador*. Todo lo contrario. La obra en sí misma impone la pauta, ofreciéndose –en cada caso– como medium para que el espectador trate de establecer continuidad. Ahora bien, para que la obra pueda concebirse es preciso *cortar los eslabones de la cadena* en un punto dado, pues, de lo contrario, tendríamos simplemente el puro proceso, la obra en progresión continua, no una obra de arte completa en sí misma. Es preciso entonces llevar a cabo la interrupción, concebir el instante que pone freno al movimiento. Las palabras de Benjamin relativas a la cita aportan una clave para descifrar el significado del momento de interrupción y corte: “la *interrupción* constituye uno de los procedimientos fundamentales de toda clase de *donación de forma*. La *interrupción va mucho más allá del ámbito del arte: se encuentra a la base de la cita*”.²⁰ El momento de proceder

²⁰ II. 2. 141. *¿Qué es el teatro épico?* El procedimiento en este caso deja patente que la cita representa algo que trasciende al ámbito del arte, pero ¿cuál es entonces el significado de la *interrupción* materializada en la cita? Esto es algo cuyo significado es esencialmente teológico, tal como queda expresado por Benjamin en su escrito sobre Karl Kraus. En este caso la cita es expresamente un *medio de salvación*: “Ante el lenguaje, ambos reinos –destrucción y origen– quedan acreditados en la cita. Y, al contrario, el lenguaje está completo tan sólo donde ambos pueden compenetrarse, en una cita. Y esto porque en la cita se refleja el que es el lenguaje de los ángeles, en el cual todas las palabras, sin el idílico contexto del sentido, se han convertido en lemas en el libro de la Creación”. II. I. 372. *Karl Kraus*. En su sentido material, esto es, de interrupción aportadora de forma mediante la destrucción, podemos leer en el mismo ensayo la siguiente afirmación sobre el descubrimiento de Kraus respecto al significado de la cita: “Hubo de ser [Kraus] el desesperado el que, por su parte, descubriera en la cita una

al corte es el fundamento de la forma, con lo cual el criterio de perfección ya no radica en la belleza, ya no radica en un criterio aportado previamente: *lo bello deja de ser fundamento de su propia autoridad*. Hay que *destruir la materia mediante la forma*. Este es el punto de inflexión donde aparece la autoridad del *medium* como expresión sometida a una identificación radical. Al aumentar su perfección, el *medium* revela la realización de la obra de arte como forma en sí misma, como lenguaje en sí mismo. Ahora la *mística de la intuición* declina ante una *mística de la forma* cuyo perfeccionamiento es accesible a través del lenguaje. Este es uno de los principios aportados por los románticos y uno de los motivos por los que Benjamin evita cualquier vía que conlleve reminiscencia o empatía. Por lo tanto, el destino de toda indagación no consiste en comunicar un mensaje de manera funcional al lector o al espectador. Todo lo contrario, concebir el *medium* implicará un laborioso proceso, un quehacer artesanal, como lo supone establecer el continuum de la reflexión con la obra mediante la crítica. Y es que la crítica, como *ciencia abismal*, no puede estar completamente determinada o controlada por el sujeto. Por eso para Benjamin la del crítico es una tarea similar a la del alquimista, quien resuelve cada uno de sus compuestos apoyándose no en un *conocer* sino en un *saber*. Una sabiduría a la que sólo es posible acceder cuando se han observado pacientemente los misterios, es decir, cuando se ha observado algo cuya experiencia siempre es fragmentaria. Ese es el punto de partida y el *comienzo* de un laborioso proceso, como lo es tratar de escuchar, de percibir la conexión en los fragmentos de una voz sin nombre.

fuerza no de conservar, sino más bien de purificar, y de destruir y sacar de contexto; la única que infunde todavía la esperanza de que algunas cosas sobrevivan a este escaso espacio temporal, precisamente porque las han sacado de él". II. I. 374. *Karl Kraus*.

PRIMERA PARTE
TEORÍA

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

W. Benjamin

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

G. Scholem

I. Arché

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

[...] que cada verdad tiene su sitio, su palacio ancestral, en el lenguaje, que este palacio se construyó con los más antiguos *logoi*, y que, comparada con una verdad así fundamentada, la percepción

de la ciencia permanecerá inferior mientras, por así decirlo, irá pasando como nómada de aquí para allá por el terreno del lenguaje, convencida de que este consiste en signos, una convicción que origina la arbitrariedad irresponsable de su terminología. Frente a ello, *la filosofía experimenta la eficacia benéfica de un orden por el cual sus exámenes tienden en cada caso a términos absolutamente definidos, cuya superficie incrustada en el concepto se desata bajo su contacto magnético y revela las formas de la vida lingüística oculta en ella*. Pero para el escritor esta relación representa la suerte de poseer en el lenguaje, que se despliega de este modo ante su mirada, la piedra de su fuerza intelectual.¹

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

El estado general de estas interrogantes es analizado en primera instancia en el conocido ensayo de 1916, "Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre". Se trata de un texto analizable como una especie de programa rudimentario y hermético en el que Benjamin recoge sus impresiones de lecturas y conversaciones con Gershom Scholem sobre filosofía del lenguaje. Se trata de un texto

¹ W. Benjamin, "Comentarios" en *Dos ensayos sobre Goethe*, Tr. G. Calderón y G. Mársico, Barcelona, 1996, p. 112 (*Gesammelte Briefe*, I, 392). Traducción modificada.

que Benjamin no vio publicado, cuyo primer objetivo era continuar por escrito las discusiones con Scholem sobre la esencia del lenguaje.² Sin embargo, lo expuesto en este esbozo de manera sinóptica, tiene continuidad en el corpus de su obra. De manera preliminar hay que mencionar dos aspectos generales de la idea de lenguaje de Benjamin. En primer lugar, se trata de una advertencia hecha por el propio Scholem al referirse a Benjamin como “un puro místico de la lengua”,³ esto es, como un autor cuya orientación parte de reconocer que el “lenguaje, el medio en el que se desarrolla la vida espiritual de los hombres, posee una *cara interna*” (12). En el lenguaje prevalece una instancia más allá de las relaciones de comunicación entre los seres: “el hombre se comunica, busca hacerse comprensible para los demás, pero en todos esos intentos late algo que no es tan sólo signo, comunicación, significado y expresión” (12). Esta cara interna permanece oculta en la parte más común de la lengua, como lo es la voz que da sonoridad y forma, pues todo ello, desde el primer momento, muestra más de lo que toda comprensión puede contener. En este sentido, la cuestión más importante para Benjamin no es otra sino la de cualquier místico de la lengua: develar en qué consiste esta cara interna, tras lo cual la tarea filosófica radicarán en mostrar cómo se constituye y configura el carácter simbólico de la lengua.

La segunda observación previa tiene que ver con la idea de teoría en general y de teoría del lenguaje en particular. Para Benjamin, el alcance de cualquier postura filosófica

² Benjamin consideró este escrito la primera de tres partes, siendo esta versión la única de la que hay testimonio. Cf. G. Scholem, *Historia de una amistad*, Tr: J. F. Yvars y V. Jarque, Península, Barcelona, 1987, p. 48.

³ G. Scholem, *Lenguaje y cábala*, Tr. J. L. Barbero, Ediciones Siruela, Madrid, 2006, p. 14.

depende de la teoría del lenguaje. Por ejemplo, en otro texto programático de juventud, este de 1917, concebido a partir del pensamiento de Kant, nos dice:

[...] por encima de la conciencia de que el conocimiento filosófico es absolutamente determinado y apriorístico, por encima de la conciencia de los sectores de la filosofía de igual extracción que las matemáticas, está para Kant el hecho de que el conocimiento filosófico encuentra su única expresión en el lenguaje y no en fórmulas o números. Y este hecho viene a ser decisivo para afirmar en última instancia la supremacía de la filosofía por sobre todas las ciencias, incluidas las matemáticas. *El concepto resultante de la reflexión sobre la entidad lingüística del conocimiento creará un correspondiente concepto de experiencia, que convocará además ámbitos cuyo verdadero ordenamiento sistemático Kant no logró establecer. Y la religión es el de mayor envergadura entre estos últimos.*⁴

De la reflexión sobre el lenguaje depende la concepción de la experiencia y el reordenamiento sistemático de todo el pensamiento, y dentro de ese nuevo orden la religión tendrá, necesariamente, que asumir su protagonismo. En ello reside la dificultad teórica de la cuestión: la tarea de toda teoría del lenguaje, y con ello de toda teoría en general en la medida que se encuentran anclada al lenguaje, no es otra que *permanecer sobre el abismo*. En la carta a Hofmannsthal, el lenguaje aporta el “terreno” donde los palacios ancestrales del conocimiento hunden sus cimientos mientras las teorías científicas del lenguaje vagan errantes, tratando vanamente de descifrar el saber a través de signos (fórmulas y números); en el texto de 1916, la errancia de la teoría

⁴ II. I. 84. *Sobre el programa de la filosofía verdadera*. El énfasis es mío.

es representada en su elemento abismal, algo “suspendido” sobre un abismo cuya “topografía” no es otra que el espacio del ser espiritual de las cosas: “entendida como hipótesis, la idea de que *el ser espiritual de una cosa consiste en su lenguaje* es el gran abismo en el que toda teoría del lenguaje amenaza caer, y la *tarea* de la teoría del lenguaje consiste en mantenerse sobre él suspendida”.⁵

Suspendida sobre el abismo (*Abgrund*) la plausibilidad de la teoría del lenguaje depende, entonces, de una especie de trabajo de equilibrio. Ante ello, ¿cómo fundamentar, cómo encontrar fundamento (*Grund*) a una teoría que pervive suspendida sobre el abismo (*Abgrund*)? Lo designado por el propio Benjamin como *tarea* (*Aufgabe*) de la teoría del lenguaje consiste en persistir suspendida sobre el abismo, suponiendo que la teoría permita “ver”, pueda dar alguna estructura a la cara interna de la lengua y con ello expresar lo inexpresable. La tarea de la teoría no es otra sino concebir sus posibilidades para acceder al terreno místico de la lengua, ahí donde está su fundamento, en el fondo imposible del abismo. Ahora bien, no perdamos de vista que si la plausibilidad de toda teoría del lenguaje, o del conocimiento, está suspendida sobre el abismo, esto se debe a que Benjamin ha tomado la determinación de concebir el lenguaje como “ser espiritual”. Una clave para esclarecer la paradoja inherente al ser abismal del lenguaje queda formulada mediante el tema de la secularización de la lengua que se alcanza a entrever en los pasajes antes mencionados. Cuando Benjamin reformula el problema del lenguaje a través del pensamiento kantiano como la reflexión sobre la entidad lingüística del conocimiento que tiene que aportar un nuevo concepto de experiencia, y con ello reorde-

⁵ II. 1. 146. *Sobre el lenguaje en cuanto tal*. El énfasis es mío. En adelante especificaremos la página correspondiente de esta edición entre paréntesis.

nar sistemáticamente los demás ámbitos de lo humano, está pensando principalmente en el olvido de la religión operado desde el pensamiento ilustrado, esto es, el olvido de un ámbito de la “mayor envergadura” entre los que han quedado fuera del sistema kantiano. Antes de formular una dialéctica de la secularización, es decir, una dialéctica cuyo eje principal es la interacción entre lo sagrado y lo profano en el lenguaje, Benjamin parte de un paradigma puramente teológico. En el escrito de 1916 encontramos la descripción de un proceso decadente, o dicho en sus términos, la descripción de una caída al elemento abismal a través de la cual se pueden detectar tres etapas en la historia bíblica del *Génesis* claramente identificables, tal como lo muestra Stéphane Mosès:

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

sodio de la torre de Babel (Gen. XI, 1-9), ve en la función comunicativa del lenguaje el signo de su decadencia.⁶

En efecto, estos tres momentos que van de la palabra divina a la nominación adánica como función simbólica, y la función comunicativa, que da pie finalmente a la instrumentalización de la lengua, se encuentran como telón de fondo en la descripción benjaminiana. El lenguaje termina cayendo irremediabilmente en el “abismo de la charlatanería”. Después de la inminente pérdida del vínculo original entre la palabra y la cosa, el lenguaje sólo se aproxima infructuosamente, limitándose a una especie de “sobred denominación”. En este contexto de incertidumbre puede hablarse de una preeminencia del “lenguaje secularizado” cuya carencia no radica necesariamente en la pobreza del lenguaje comunicativo; por el contrario, es demasiado rico pero se encuentra limitado a su función “instrumentalizadora”, tras lo cual la naturaleza queda relegada al mutismo y la desolación, y la palabra adánica permanece como testimonio ciego ante la presencia de una dimensión simbólica de la lengua en espera de algo, o de alguien, que actualice su potencia poética. Otro proceso bien distinto es el que se da respecto al paradigma del lenguaje y la teología en *La tarea del traductor* (1923). Mientras el escrito de 1916 está centrado principalmente en el proceso decadente, el texto sobre la traducción describe un proceso ascendente hacia la realización utópica. Podría decirse que en este caso el punto de partida es la secularización radical de las lenguas, es decir, un contexto de paroxismo donde es latente la decadencia en el interior del lenguaje, en la que se expresa la corrupción de la condición humana después de la caída y desde ahí se esboza

⁶ S. Mosès, *El ángel de la historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Tr: A. Martorell, Cátedra, Valencia, 1997, p. 88.

un movimiento de vuelta hacia la perfección perdida. En términos históricos la degradación del lenguaje está expuesta de manera ascendente, lo cual coincide con su purificación progresiva, es decir, con el proceso de restauración del lenguaje adánico. Benjamin regresa a la diferencia entre el aspecto comunicativo y el aspecto simbólico del lenguaje, estableciendo un paralelismo con otra oposición, la del acto de significar y la forma de significar. En el lenguaje comunicativo la intención del locutor está centrada en el acto de significar, en el acontecimiento del mensaje que pretende transmitir. En el uso simbólico del lenguaje, por el contrario, se insiste en la “forma de significar”, es decir, en lo que hoy llamaríamos el significante.⁷ En el caso del texto sobre la traducción, las implicaciones teóricas no son del todo distintas a lo expuesto de manera general sobre este tema en 1916, cuando ya se advierte en la traducción una instancia ascendente aportadora de conocimiento.

Hasta el momento hemos mencionado dos aspectos determinantes en la orientación de la idea de lenguaje de Benjamin: la noción de un *lenguaje mágico* y la fundamentación de una teoría condicionada a permanecer suspendida sobre el abismo del ser espiritual del lenguaje. Posteriormente se ha mencionado la triada sustraída del *Génesis* bíblico, mediante la cual queda bien expuesta la presencia de la teología en la idea de lenguaje de Benjamin. El proceso decadente, la caída descrita ahí, contrasta con lo descrito en *La tarea del traductor*, donde impera un proceso ascendente cuyo objetivo es la consecución de conocimiento, que a su vez es la vía para acceder a la idea de Dios. Sin embargo, ya en la primera exposición programática de Benjamin relativa a la teoría del lenguaje, es decir, la de 1916, se ha logrado dilucidar, aunque parcialmente, el papel de la traducción y sus efectos sobre la idea de cono-

⁷ *Ibíd.*, p. 89.

cimiento. Como lo observa Stéphane Mosès, la trama teológica de la caída está presente como una especie de telón de fondo frente al que aparecen una serie de ideas y conceptos, los cuales instauran cada uno a su manera, cierta tensión respecto al entramado teológico. Ello da un carácter especialmente programático a la exposición benjaminiana. En las siguientes páginas abordaremos cuatro aspectos o enunciados inherentes a lo expuesto por Benjamin en el texto de 1916. El punto de partida radica en una distinción que nos remite a la ya mencionada idea de ser espiritual frente al ser lingüístico, seguido de los temas consagrados a la comunicación; el hombre y el nombrar, y finalmente, el tema relativo a la gradación y revelación.⁸ Definitivamente el programa de Benjamin no se limita a estos cuatro temas, pero a partir de ellos puede exponerse de qué manera queda articulado el *arché* del pensamiento benjaminiano. ¿A qué nos referimos con esto? Evidentemente el lenguaje se presenta preeminentemente como un elemento espiritual, como el suelo nutricio de todo conocimiento científico. Todo ello se resuelve en un *principio* fundamentalmente teológico, en una *revelación* cuyo contenido de verdad no es expresable mediante proposiciones lingüísticas sobre lo existente, sino con relación a algo centrado en el hecho mismo del ser del

⁸ A estos cuatro aspectos enunciados en el escrito de 1916, es posible agregar otros tres más como lo son el concepto de traducción, el lenguaje del arte y la simbólica del lenguaje. Estos siete elementos o enunciados permiten transitar por la teoría del lenguaje en particular y la teoría filosófica en general. En cada uno de estos temas prevalece una clara conexión con ideas expuestas en textos de diferentes periodos del pensamiento benjaminiano. Todo ello, visto con perspectiva, configura una especie de constelación cuyo centro neurálgico gira en torno al tema del lenguaje. Los dos últimos temas, esto es, los concernientes al lenguaje del arte y la simbólica del lenguaje, dan pie a un desarrollo ulterior más extenso en la medida que aparecen como elementos fundamentales de la teoría romántica de la obra de arte literaria y del concepto de crítica inherente a los románticos. Ambos aspectos son analizados y desarrollados extensamente en la tesis doctoral de Benjamin denominada *El concepto de crítica de arte del romanticismo alemán*.

lenguaje y del conocimiento. En este sentido cobra pleno valor la revelación, en la medida que la verdad concerniente al lenguaje consiste en que el hombre revela lo existente a través de él, pero no revela el lenguaje en cuanto tal. Esto ha sido definido claramente por Giorgio Agamben con los siguientes términos: “el hombre ve el mundo a través del lenguaje, pero no ve el lenguaje. Esta invisibilidad del revelante en aquello que él revela es la palabra de Dios, es la revelación”.⁹ Extraña contradicción en tanto la revelación es siempre de algo inalcanzable por completo para el conocimiento. Lo revelado no es una especie de objeto o instrumento susceptible de ser conocido en su totalidad, ya que nunca habrá un instrumento adecuado para ello. Entonces lo que revela el lenguaje es la revelación misma. En ello consiste fundamentalmente el *arché* del pensamiento como acontecimiento, es decir, en la posibilidad de concebir el mundo y producir conocimiento.

2. El lenguaje abismal

La primera proposición, de las cuatro mencionadas, consiste en percibir cómo se mantiene, si tal cosa sucede, la teoría del lenguaje sobre el abismo, para lo cual Benjamin elabora una distinción inicial de carácter ontológico entre ser espiritual y ser lingüístico. Esta división es el supuesto teórico más importante del texto, y su objetivo radica en dejar en claro que el lenguaje se extiende a todos los ámbitos de la manifestación espiritual humana, los cuales participan, de alguna manera, en el lenguaje: “no hay acontecimiento que pueda darse en la naturaleza, en la animada o inanimada, que no participe de algún modo en el lenguaje, pues a todo es esen-

⁹ G. Agamben, “La idea del lenguaje” en *La potencia del pensamiento*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2007, p. 29.

cial comunicar su contenido espiritual” (145). De inmediato Benjamin aclara que la palabra “lenguaje”, tal como se emplea en esta afirmación, no es ninguna metáfora, pues se refiere a un “conocimiento pleno” en la medida que comunica su ser espiritual en la expresión. En ello radica la afirmación con la que comienza este escrito: “toda manifestación de la vida espiritual humana puede ser entendida en tanto que un tipo de lenguaje” (144). Entonces, la diferencia establecida entre ser espiritual y lingüístico debe interpretarse a partir de la certeza “de que no nos podamos imaginar una total ausencia de lenguaje en algo existente” (145), dado el caso, es decir, el de una existencia que careciese por completo de relación con el lenguaje, no estaríamos sino ante una idea: “pero una idea a la cual no se le puede sacar ningún partido ni siquiera en el ámbito de las ideas, cuyo perímetro lo marca la idea de Dios” (145). Lenguaje es, pues, toda expresión que comunique contenidos espirituales. Pero estos contenidos espirituales que se comunican en el lenguaje no son el lenguaje mismo. Justo en ello estriba la diferencia entre el contenido espiritual y el lingüístico; el ser espiritual que se comunica en el lenguaje no es el lenguaje mismo, sino algo a distinguir respecto de él. Aquí aparece en su dimensión general la apuesta teórica de Benjamin tal como lo hemos mencionado antes: “entendida como hipótesis, la idea de que el ser espiritual de una cosa consiste en su lenguaje es el gran abismo en el que toda teoría del lenguaje amenaza caer, y la *tarea* de la teoría del lenguaje consiste en mantenerse sobre él suspendida. Así, la distinción establecida entre el ser espiritual y el ser lingüístico a través del cual aquél se comunica es la distinción más primordial en una teoría del lenguaje” (146). A esta afirmación Benjamin agrega una nota a pie de página, una nota que cuestiona directamente cierta trama filosófica, la cual dice: “¿O es más bien la tentación de situar la hipótesis al principio lo que conforma el abismo de todo filosofar?” (145). ¿Qué significa

tal “tentación” filosófica? ¿Qué quiere decirnos Benjamin con esto? Él mismo está a punto de emprender su propia apuesta teórica que como tal no aspira sino a permanecer suspendida sobre el abismo, pero la “tentación”, *Versuchung*, de formular una hipótesis y situarla al principio da lugar al abismo de todo filosofar. Benjamin nos sitúa frente a una doble tensión abismal, una interior y otra exterior a la filosofía. La trama interior supone la “tentación” de la propia filosofía cuando trata de anteponer una hipótesis, es decir, una especie de metalenguaje cuyas deducciones pretenden encontrar un fundamento en aquello que no tiene fondo. Sin embargo, no se puede estar fuera del lenguaje, no se puede escapar de los contenidos espirituales que permanecen tras su rastro. Benjamin no logrará escapar de esta aporía, la aporía del abismo filosófico, aquella que trata de encontrar fundamento en esa otra condición abismal interior a la propia filosofía, una condición que como veremos en seguida, sólo es posible aceptar si se asume como *principio* condicionante de toda hipótesis filosófica.

En principio la trama externa de toda filosofía del lenguaje trata estrictamente de formular una teoría sobre el lenguaje abismal. El texto de Benjamin, como sucede con cualquier teoría, está orientado hacia esta trama externa que, como hemos comentado antes, radica en la descripción de una caída. Esto supone que la filosofía debe asumir una paradoja surgida de la distinción entre ser espiritual y ser lingüístico. Esta exterioridad del lenguaje ha quedado formulada en la diferencia entre ser lingüístico y espiritual como si se tratara de una *tercera lengua*.¹⁰ En ella el lenguaje

¹⁰ Jacques Derrida plantea la noción de *tercera lengua* a partir del análisis de una carta de Gershom Scholem dirigida a Franz Rosensweig en 1926. En la carta Scholem expone su preocupación respecto al uso del hebreo, la lengua sagrada de las escrituras, como lengua secular. El conflicto no es otro que la “*actualización* de la lengua hebrea” (17). Ante tal cuestión el lenguaje de la teoría puede verse como una

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

especie de lenguaje que toma cierta perspectiva al diferenciar entre lenguaje sagrado y secular; como si se tratara de una tercera lengua, un elemento cuya intención no es otra que presentarse como elemento diferenciador y metalingüístico, y por tanto, como supuesto teórico: “La expresión *tercera lengua* nombraría más bien un elemento diferenciado y diferenciador; un medio que no sería *stricto sensu* lingüístico sino el medio de una experiencia de la lengua que, no siendo ni sagrada ni profana, permite el pasaje de la una a la otra —y decir la una y la otra, traducir la una en la otra, nombrar de la una a la otra”. J. Derrida, “Los ojos de la lengua”, Tr: J. Acosta, *Nombres*, Córdoba, año XIX, 24, noviembre de 2010, p. 32.

El fundamento de la teoría tiene que asumir la paradoja del lenguaje en general como hipótesis y con ello se conmina a la propia teoría a adoptar cierta performatividad. De esto se desprende la segunda proposición. Benjamin se pregunta: *¿qué comunica el lenguaje?* La respuesta coincide plenamente con la “diferencia” antes mencionada: el lenguaje comunica “el ser espiritual que le corresponde” (146). Pero este “ser” no se comunica “en” el lenguaje, sino “mediante” el lenguaje. Desde este momento la comunicación es un tema de la pluralidad de las lenguas, donde queda evidenciada la dificultad de la propia comunicación. El ser espiritual no puede ser igual al ser lingüístico. Esta “identidad” sólo es posible en virtud de que el ser espiritual pueda ser comunicable: “Lo que en un ser espiritual es comunicable es su ser lingüístico. Así pues, el lenguaje comunica el ser lingüístico propio de cada cosa, mientras que su ser espiritual sólo lo comunica en la medida en que está inmediatamente contenido en el ser lingüístico, en la medida en que es comunicable” (146). A la cuestión *¿qué comunica el lenguaje?*, Benjamin responde específicamente: “*cada lenguaje se comunica a sí mismo*” (146). A través de este punto se pueden destacar dos aspectos fundamentales en la idea de lenguaje: lo medial y el carácter fundamentalmente mágico e infinito del lenguaje. No sólo el lenguaje “se” comunica a sí mismo sino “en” sí mismo, esto pone énfasis en su carácter de *medium* (Medium) de la comunicación, de manera que “lo medial, que es la inmediatez de toda comunicación espiritual, es pues el problema fundamental de la teoría del lenguaje; y si se considera mágica a esta peculiar inmediatez, el problema primigenio del lenguaje es su magia. Claro que, al mismo tiempo, el hablar de la magia del lenguaje nos remite a otra cosa: su infinitud”¹¹ (147). Lo

¹¹ El pasaje de Benjamin se refiere al lenguaje como *Medium*, es decir, no se trata de un atributo asignado al lenguaje, sino más bien del lenguaje mismo con lo cual puede detectarse su carácter *medial*, así como su inmediatez que es donde reside su magia:

anterior tiene que ver con la inmediatez, siempre que se tome en cuenta que *mediante* el lenguaje no se comunica nada, es decir: “lo que se comunica en el lenguaje no puede ser medido o limitado a partir o de fuera, por lo que todo lenguaje posee su única e inconmensurable infinitud. Y es que su ser lingüístico, y no sus contenidos verbales, le marca su límite” (147). Mientras el ser lingüístico marca los límites de la expresión (en ello radica su insuficiencia expresiva), los contenidos espirituales del lenguaje son infinitos, en razón de lo cual cobra sentido, entre otras cosas, la cuestión de la poesía y el poema mencionada por Benjamin en su texto dedicado a la *tarea* del traductor. Ahí Benjamin se pregunta: “¿Qué es lo que el poema comunica? Muy poco a quien lo entiende. Porque lo esencial en un poema no es la comunicación ni su mensaje”.¹² Si hay un ámbito donde se muestra claramente la infinitud de los “contenidos verbales”, *el problema primigenio* del lenguaje, su radical contenido espiritual, es en el poema, eso que ofrece su espacio para dejar patente la infinitud de aquello que lo materializa. El poema muestra la infinitud espiritual del lenguaje, al tiempo que transgrede los límites del ser lingüístico. Si en lugar del poema nos centramos en la figura del poeta como instancia generativa, no resulta sino pertinente analizar lo que Benjamin dice sobre la capacidad nominativa del hombre, que es el tema que le ocupa de inmediato.

La tercera proposición concierne, entonces, a la capacidad nominativa del hombre. Así como se ha comentado antes que el ser lingüístico de las cosas es su lenguaje, ello se puede hacer extensivo a una perspectiva propiamente antropológi-

“Oder genauer: jede Sprache teilt sich in sich selbst mit, sie ist im reinsten Sinne das »Medium« der Mitteilung. Das Mediale, das ist die Unmittelbarkeit aller geistigen Mitteilung, ist das Grundproblem der Sprachtheorie, und wenn man diese Unmittelbarkeit magisch nennen will, so ist das Urproblem der Sprache ihre Magie” (GB. I.1. 143).

¹² IV. I. 9. *La tarea del traductor*.

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

Paralelamente a la diferencia entre el ser lingüístico y espiritual, Benjamin propone una diferencia en lo relativo a la comunicación: el hombre comunica su ser espiritual “en” los nombres, no “mediante” ellos: “quien crea que el hombre comunica su ser espiritual *mediante* los nombres no puede en modo alguno suponer que es su ser espiritual lo que comunica, pues eso no sucede mediante nombres de cosas, mediante palabras mediante las cuales designa a una cosa” (148). Esta creencia es lo característico de la “concepción burguesa” del lenguaje, la cual da por hecho que el ser humano comunica una cosa usando la palabra como instrumento de la comunicación: su objeto es la cosa y su destinatario el ser humano. Frente a esto la idea del lenguaje de Benjamin antepone

persistentemente la idea de un lenguaje mágico o místico que “no conoce instrumento, no conoce objeto ni destinatario de la comunicación. De acuerdo con ella, *en el nombre el ser espiritual del ser humano se comunica en Dios*” (148). Para decirlo en su expresión más directa: *Sprache ist Namen*, el lenguaje es nombre. *Sprache* es a la vez lengua y lenguaje (en su interior, el término alemán guarda este doble significado). No es suficiente decir que la lengua *es* o consiste en nombres. Hablar es *nombrar*, es *llamar*. Hay dos instancias inherentes a esta concepción, como ya lo hemos visto. En primer lugar, el nombre “es la esencia más interior al lenguaje” (148), el nombre hace coincidir completamente *el lenguaje en cuanto tal* en el ser espiritual del hombre; y sólo por eso el ser espiritual del hombre es el único de los seres espirituales comunicable por completo. Esto deja patente la diferencia entre el lenguaje humano y el lenguaje de las cosas. Como el ser espiritual del hombre es el mismo lenguaje, el hombre no se puede comunicar mediante el lenguaje, sino sólo en él. De otro modo caeríamos en el equívoco de ver al lenguaje como instrumento y al nombre como medio de su ser espiritual. El lenguaje en cuanto tal, es decir, en cuanto entidad espiritual, es el “núcleo” intensivo del lenguaje, y el hombre es quien da nombres restituyéndose de la decadencia instrumental, pues desde él habla el lenguaje puro. Justo en ello radica la segunda instancia: el lenguaje es el ser que se comunica en el nombre. El nombre es la auténtica “llamada” del lenguaje. El hombre es quien *invoca* y *convoca* a los nombres, el que hace el llamado. Así es como el hombre deviene el “señor de la naturaleza”, pues da nombre a las cosas “mediante el ser lingüístico de las cosas, llega el hombre a conocerlas a partir de sí mismo: a saber, en el nombre. La Creación de Dios queda completa al recibir las cosas su nombre del hombre, desde el cual, en el nombre, sólo habla el lenguaje” (149). Planteado esto, Benjamin especifica un aspecto más respecto al nombre: “se puede por tanto calificar

el nombre de lenguaje del lenguaje (si el genitivo no indica la relación de instrumento, sino la de medio), y en este sentido el ser humano, ya que habla en el nombre, es también el hablante del lenguaje, su único hablante” (149). Este gesto, esta manera de plantear la cuestión, es lo que configura tanto un conocimiento como un principio metafísico común a muchas lenguas e instituye un elemento teórico fundamental: *Sprache ist Namen*. En él hay un llamado a la esencia del lenguaje y de la lengua. Él contiene, en una palabra, un nombre, el nombre de nombre. El ser del lenguaje no reside en el verbo, en el sentido gramatical, en los atributos, o en la proposición. Aquello que no tiene la forma gramatical del nombre (que no es aquí el sustantivo, sino la referencia nominal) no pertenece al lenguaje, sino en la medida en que todos los elementos del lenguaje se dejan nominalizar: el verbo, el adjetivo, la preposición, el adverbio. El nombre no tiene el valor nominal del sustantivo, él significa el poder de nombrar, de llamar en general. *Sprache ist Namen*, el lenguaje es nombre, invoca la esencia del lenguaje y actualiza la ponencia nominal de la lengua. Tras lo cual puede decirse, como lo ha dicho Jacques Derrida respecto de Scholem:

[...] en el nombre es donde se oculta la potencia del lenguaje, en él está sellado el abismo que él encierra. Hay entonces un poder del lenguaje, a la vez una *dynamis*, una virtualidad disfrazada, una potencialidad que podemos hacer pasar, o no, al acto; ella está escondida, oculta, adormecida. La cara oculta del lenguaje, su potencia. Esta *potencialidad es también un poder (Macht)*, una eficacia propia que *actúa por ella misma*, de *manera casi autónoma*, sin la iniciativa de y *más allá del control de los sujetos hablantes*.¹³

¹³ Op. cit., *Los ojos de la lengua*, 49s. El énfasis es mío.

Esta manera de situarse fuera del control del poder subjetivo se debe sobre todo a que el poder mágico del nombre produce poderes y *llamados* reales, imposibles de ser manipulados por el hombre. El nombre esconde, guarda en su potencia un poder de manifestación y ocultación, de revelación y cifra hermética. Y lo que el nombre esconde es el abismo que está encerrado en él. Invocar un nombre es hacer un llamado a su apertura, es encontrar en él no ya una cosa, sino algo así como una realidad abismal, el abismo como *la cosa misma*. Ante tal poder, una vez despertado, no queda sino reconocer *la imposibilidad del sujeto de mantener el control*. Los nombres son trascendentes y más poderosos que los hombres quienes en su existencia, en su finitud, en su mortalidad, los invocan. Por tal razón la mayoría de los hombres (tal es la confesión de Gershom Scholem a Franz Rosenzweig), caminan sin saberlo como ciegos sobre un abismo. El hombre al invocar los nombres abre los poderes que ellos ocultan y hace un llamado a la esencia abismal del lenguaje.

Una vez mostrado el carácter abismal del lenguaje y habiendo reformulado, mediante la teoría del lenguaje, el principio que considera lingüístico tanto el ser espiritual del hombre como el de las cosas, en la medida que este es comunicable, podemos abordar el último tema en cuestión. Benjamin dirige su atención a la densidad y gradación en el proceso de comunicación al interior del ser espiritual del lenguaje: “Las diferencias de las lenguas son diferencias de medios, los cuales se diferencian a su vez por su *densidad, gradualmente*; y esto en el doble sentido de la densidad de lo comunicante (denominador) y la densidad de lo comunicable (nombre) precisamente en la comunicación” (150). Las implicaciones de este doble criterio, el de densidad y gradualidad, son perceptibles dentro de dos órdenes, a saber: el metafísico y el teológico. Para detectar tales efectos, Benjamin vuelve a la equiparación que se ha empleado desde un principio como criterio fundamental: “la

equiparación comparativa del ser espiritual con el lingüístico, que sólo conoce diferencias graduales, tiene sin duda como consecuencia para la metafísica del lenguaje la gradación del ser espiritual. Dicha gradación, que tiene lugar en el interior mismo del ser espiritual, no puede subsumirse bajo una categoría superior, por lo que conduce a la gradación de todos los seres espirituales y lingüísticos desde el punto de vista de la existencia o del ser (150). En lo anterior podemos leer claramente que Benjamin asume, en este momento, una perspectiva distinta a la de una caída del lenguaje. Tal parece que ahora se adopta otro criterio. Al interior de la entidad espiritual del lenguaje la gradación no permanece subsumida a una categoría superior. Este aparente cambio de orientación no clausura o limita los efectos de la idea del lenguaje sustraída de la interpretación bíblica; por el contrario, despeja el camino de la reflexión filosófica para profundizar en la teología mediante la filosofía de la religión:

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

Para concebir el significado de esto en su dimensión más justa, habrá que avanzar con mucho cuidado a través de la descripción de Benjamin. En primer lugar, hay una idea que nos remite directamente a cierto antagonismo dentro de las concepciones místicas del lenguaje. Hay que recordar las palabras de Scholem al mencionar que todo místico de la lengua consagra su actividad a buscar la cara interior del lenguaje, la cara oculta. Y no es otra cosa la observada por Benjamin al interior

de la expresión lingüística: “Dentro de toda configuración lingüística impera el antagonismo de dicho y decible con indecible y no dicho. Al observar este antagonismo, en la perspectiva de lo indecible puede *verse* al mismo tiempo el último ser espiritual” (150). Ahora bien, aunque el hombre logre cierta comunidad con Dios por medio de su capacidad de dar nombres, por su capacidad de llamar e invocar, el ser humano se encuentra también conectado con el lenguaje de las cosas. Dado que la palabra humana es el nombre mismo de las cosas, no podrá reaparecer la idea (propia de la concepción burguesa del lenguaje) de que la palabra sólo guarda una relación accidental con las cosas, de que la palabra es signo de aquellas o que es signo de un acontecimiento que se estableció por convención. El lenguaje nunca da *meros* signos. Pero el tema no se resuelve simplemente descartando una teoría por otra, el “rechazo de la teoría burguesa del lenguaje mediante la teoría mística del lenguaje sin duda es equívoco” (155). ¿A qué se refiere tal equivocidad? Es como si se tratara, en algún grado, de cierto despropósito rechazar una teoría, la burguesa, mediante la teoría mística del lenguaje. Este no es el momento de jerarquización. ¿En qué radica entonces eso que parece ser un “despropósito”? La perspectiva asumida por Benjamin en este momento es la de una realidad totalmente existencial, no subsumida bajo ninguna categoría superior en lo relativo a la gradación de todos los seres espirituales y lingüísticos, y esa manera de *ver* las cosas no permite marcar claramente la preeminencia de una *teoría* sobre otra. Estamos entonces en un nivel de total paroxismo, donde no hay cabida para ningún criterio o jerarquía respecto a cualquier supuesto teórico o filosófico. Esta virtualidad del lenguaje queda evidenciada cuando Benjamin define la teoría mística del lenguaje y cómo esta no escapa al dilema que finalmente resplandece oculto en el lenguaje, visto desde la perspectiva de la existencia:

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

Esta confusión, inversión o virtualidad del lenguaje es muy importante a lo largo de la obra de Benjamin. Parece haberse transgredido todo orden jerárquico, toda consecuencia entre las esencias y las apariencias. Por tal motivo la cosa no tiene ninguna palabra, sino que *es conocida en su nombre por la palabra humana*. La palabra divina deja de crear en aquello propio del hombre que, como lo hemos visto, es una especie de encadenamiento entre su capacidad nominativa, su capacidad de invocar, de dar nombre y su entidad lingüística como aquello donde se dirige de manera más instrumental la lengua. Todo esto no supone en sí mismo ningún orden jerárquico, en ello radica el equívoco de algunas teorías místicas del lenguaje, en ver en la palabra la esencia de las cosas. Las cosas, al ser creadas por idea de Dios, sólo pueden ser conocidas por el nombre que el hombre les ha asignado. No se abandona, entonces, el orden místico del lenguaje. Benjamin no cambia de perspectiva, sólo especifica: ahí donde la palabra divina ha dejado de crear queda la mudez de las cosas y de la naturaleza. Ahí mismo permanece, en potencia, la palabra divina cuyo resplandor sólo es concebible mediante su

revelación. Entonces ¿cuál es el sentido de esta revelación? Antes mencionamos el significado fundamental, el *arché* de la revelación, como algo que se muestra inalcanzable a los medios cognitivos del hombre. Lo revelado no es un objeto o un instrumento susceptible de conocerse en su totalidad ya que nunca habrá un instrumento adecuado para ello. Lo que devela el lenguaje es el develamiento mismo, y en ello radica fundamentalmente el *arché* como acontecimiento de apertura de mundo y de conocimiento.

Finalmente, los elementos fundamentales de la teoría del lenguaje de Benjamin, la entidad espiritual y lingüística, se tocan inextricablemente en la revelación, pues ella muestra que toda palabra y todo conocimiento humano encuentran fundamento en una apertura que los trasciende infinitamente; simultáneamente esta apertura no concierne sino al lenguaje mismo, a su posibilidad y su existencia. La revelación es el lenguaje en cuanto tal, sin teorías, sin divisiones, sin distinciones. En razón de ello la *tarea* de la teoría no es otra sino concebir sus propias posibilidades de acceder al terreno místico de la lengua, ahí donde está su fundamento más profundo (en el fondo imposible del abismo). La tarea de la teoría consiste en dejarnos transitar sobre la esencia abismal del lenguaje. En ello radica la posibilidad de permanecer sobre el abismo, no como ciegos que caminan inconscientes sobre él ante la inminente caída, más bien pendientes de aquello mediante lo cual sea posible *ver* (en su parcialidad, en su mortal precariedad, en su frágil constructo intelectual) la cara oculta de la lengua.

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

La virtualidad y la consecuente dificultad de establecer cualquier orden jerárquico en el lenguaje es completamente perceptible desde su génesis. Por tal motivo no debe sorprender que Benjamin cite en su texto de 1916 un pasaje de Johann

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

Benjamin detecta desde un principio que la cuestión central del lenguaje, y con ello el “problema fundamental” de la teoría, es su magia. La magia expresa la inmediatez de toda comunicación espiritual: “el problema primigenio del lenguaje es su magia” y en eso mismo radica su infinitud. ¿Qué significa plantear de esta manera el problema fundamental de la teoría? ¿Cómo se encuentra relacionada la magia del lenguaje con el origen identificado por Hamann mediante la analogía del juego de niños? Estas interrogantes aluden a algo que en apariencia escapa del dominio de la teoría o, en el mejor de los casos, nos aproxima a sus límites. ¿Acaso no desaparece el sentido más puro del “juego” infantil cuando pretendemos explicitarlo? En ello radica igualmente el desencanto de los niños, descrito por Agamben, cuando confrontan su propia visión con la del adulto. Agamben alude a una intuición benjaminiana

relativa a la primera *experiencia* del niño frente al mundo; tal experiencia primigenia no radica, según lo adjudicado a Benjamin, en “que *los adultos son más fuertes, sino en su incapacidad de hacer magia*”.¹⁴ Aquí se origina la “tristeza primigenia” en la que se sumergen los niños cuando cobran conciencia de la incapacidad de hacer magia. Todo esto no sólo da lugar a una frustración elemental con relación a su vínculo a las cosas del mundo, sino que la tristeza se torna en un *principio de infelicidad* tras adquirir conciencia de que lo alcanzado mediante los propios méritos y esfuerzos no aporta verdadera felicidad. Sólo un toque de magia, la presencia de algo inexplicable puede hacerlo, de manera que hablar de felicidad es hasta cierto punto confrontarnos con una conciencia desdichada:

[...] los niños, como las criaturas de las fábulas, saben perfectamente que para ser felices es preciso tener de su lado al genio de la botella, tener en casa el asno cagamonedas o la gallina de los huevos de oro. Y en cada ocasión, conocer el lugar y la fórmula vale mucho más que proponerse honestamente y dedicarse con todas las fuerzas a alcanzar un objetivo. Magia significa, precisamente que nadie puede ser digno de la felicidad; que como sabían los antiguos, la felicidad, para el hombre, es siempre *hybris*, es siempre arrogancia y exceso. Pero si alguien llega a reducir la fortuna con el engaño, si la felicidad depende, no de lo que esa persona es, sino de una nuez encantada o de un ábrete-sésamo, entonces y sólo entonces puede decirse verdaderamente feliz.¹⁵

Esta descripción muestra el papel de la magia y la adopción de un objeto para lograr el tránsito, o más específicamente, la

¹⁴ G. Agamben, “Magia y felicidad” en *Profanaciones*, Tr: F. Costa y E. Castro, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005, p. 21. El énfasis es mío.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 22.

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

[...] otra tradición, más luminosa, según la cual el nombre secreto *no es tanto la cifra de la servidumbre de la cosa a la palabra del mago como, sobre todo, el monograma que sanciona su liberación del lenguaje*. El nombre secreto era el nombre con el cual la criatura era llamada en el Edén y, pronunciándolo, los nombres manifiestos, toda la babel de los nombres, cae hecha pedazos. Por esto, según la doctrina, *la magia llama a la felicidad. El nombre secreto es, en realidad, el gesto con el cual la criatura es restituida a lo inexpresado. En última instancia, la magia no es conocimiento de los nombres, sino gesto: trastorno y desencantamiento del nombre. Por eso el niño nunca está tan contento como cuando inventa una lengua secreta.*¹⁶

¹⁶ *Ibíd.*, p. 24. El énfasis es mío.

Ambas tradiciones aluden al nombre secreto de las cosas, pero es en la segunda donde se muestra de qué manera hay un sentido teológico en el origen del lenguaje similar al de un juego de niños, un juego que restituye y actualiza el nombre a su origen. La magia llama a la felicidad porque es un *gesto* y como tal es algo inexpresable; no puede ser conocimiento de los nombres, sino su trastorno y desencantamiento. Cuando el niño juega con el lenguaje no sólo provoca la liberación de su sentido instituido, sino que, secretamente, le insufla felicidad al convertirlo en puro gesto. El niño y el mago son quienes pueden hacer el llamado, conocer y evocar el nombre oculto de las cosas, el *archinombre*. En este contexto puede verse más claramente la diferencia entre el aspecto mágico y el aspecto místico del lenguaje. Respecto a la idea de este último hemos visto que Benjamin es más bien crítico. Ser un “místico de la lengua” (según el calificativo usado por Scholem para referirse a su amigo) y adoptar determinada concepción mística del lenguaje no significa lo mismo. Si Benjamin es un místico del lenguaje lo es en virtud de una actividad, no de una doctrina. Tal como el mismo Scholem lo describe, la intuición benjaminiana es puramente mística pues pretende percibir las formas mediante las cuales la vida espiritual de los hombres expresan una *cara interna*, una cara oculta que da pie más que a una idea estática y doctrinaria, a una actitud crítica respecto al lenguaje y las teorías que tratan, vanamente, de explicarlo usando el método matemático (con base en signos y números); es decir, en sentido alguno se trata aquí de la adopción de doctrina científica y mucho menos religiosa. Esto queda expresado con toda claridad en *Dialog über die Religiosität der Gegenwart*, “Diálogo sobre la religiosidad contemporánea”, escrito por Benjamin en 1912:

[...] la mística recurre a una cierta suerte de éxtasis escolástico con el que lo sensible se capta como algo espiritual o también

como la manifestación de una verdad suprasensible. Me parece que el monismo pertenece a estas inútiles especulaciones. *Por monismo entiendo aquí esa estéril manera de pensar que se despliega pomposamente ante espíritus impresionables y que, por lo que atañe al tema de nuestra conversación, hace de lo espiritual el lenguaje de la mística.*¹⁷

Benjamin expone en este diálogo una crítica tanto a la mística, la cual es considerada desde el principio “enemiga de la problemática religiosa”, así como a la decadencia (*Décadence*), es decir, la actitud frente a la religión cuya característica es la búsqueda de una síntesis en el terreno de lo natural. En este caso el error más grave, el “pecado” de la decadencia, es hacer del espíritu algo natural y autoevidente, sometido a un condicionamiento de tipo causal: “la decadencia niega la existencia de valores (por ello se niega a sí misma) para soslayar el dualismo saber-persona”.¹⁸ La mística y la decadencia libran entonces “un combate desesperado negándose a sí mismas”.¹⁹ Frente a la esterilidad de la *religiosidad contemporánea* arrojada en este *diálogo*, Benjamin confronta el estado de la cuestión con la actitud de los clásicos [*Die Klassik*]. Y con ello es posible darnos una idea de lo que Benjamin quizá no termina de ver completamente como una alternativa a su propia teoría, pero sí como la lección aportada por una visión del mundo más próxima a sus intereses: “¿Qué hizo la época clásica? Reunificó naturaleza y espíritu: puso en funcionamiento la capacidad de juzgar [*Urteilkraft*] y creó esa unidad que sólo puede ser unidad del instante, del éxtasis, de los *grandes*

¹⁷ W. Benjamin, “Diálogo sobre la religiosidad contemporánea” en *La metafísica de la juventud*, Tr: L. Martínez de Velasco, Paidós, Barcelona, 2009, p. 78. El énfasis es mío.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 77.

¹⁹ *Ibíd.*

visionarios [*Schauenden*]. Fundamentalmente en verdad no podemos vivirla [*wir sie nicht erleben*]. Dicha unidad no puede ser fundamento de la vida sino que significa su elevación estética”.²⁰ La unidad alcanzada por los Clásicos ya no es experimentable en la *religiosidad del presente*, la cual no es sino el resultado de una gran escisión. Ahora bien, Benjamin deja abierta la opción de estos *grandes visionarios* del clasicismo alemán, pues claramente son ellos los aludidos en este diálogo. Pero antes de analizar de qué manera éstos actúan en la teoría del lenguaje, abramos un paréntesis para confrontar cómo percibe el propio Benjamin retrospectivamente esta decidida oposición frente a la banalidad de la mística del lenguaje. Han pasado al menos tres lustros de su *Diálogo sobre la religiosidad del presente*; en esta ocasión el escrito lleva el título de *Apuntes sobre una conversación con Ballasz*:

La teoría de la *Dichtung* que yo opuse a su banal mística del lenguaje, giraba en torno a la oposición entre la esfera mágico-metafórico-cósmica del originario hacerse palabras a partir del concepto, y la *Dichtung* integradora-intencional-antropológica, que como vencedora, como el poder aplacador, pacificador de la victoria, yo la opuse al mito y a la magia. El descubrimiento del carácter intencional de la palabra tiene lugar mucho después del de su mágico poder ejecutivo, cuya praxis es la más antigua. Y esta naturaleza intencional de la palabra se despliega únicamente en la frase, y quizás primero en la *Dichtung*.²¹

La teoría de la *Dichtung* es, en efecto, el paradigma que ocupa de manera central el pensamiento de Benjamin al menos

²⁰ II, I, 32.

²¹ W. Benjamin, “Apuntes sobre una conversación con Ballasz (finales de 1929)” en *Escritos autobiográficos*, Tr: C. Fernández, Alianza Editorial, Madrid, 1996, p. 142.

hasta su trabajo sobre los románticos, aunque no deja de tener efectos en el resto de su obra. En principio la *Dichtung* es, como se ha dicho, una instancia propiamente humana integradora de sentidos intencionales, los cuales no pueden sustraerse de su suelo nutricional más antiguo, esto es, de sus antecedentes míticos y mágicos. La naturaleza intencional del lenguaje es una instancia posterior a su infancia, lo cual supone la toma de conciencia, que es el fundamento del discurso moderno de la subjetividad, y mediante ella Benjamin elabora una crítica a la acomodaticia mística del lenguaje. El carácter intencional del lenguaje es pues un punto de referencia respecto a lo que acontece entre la *Dichtung* y la esfera mítico-mágica, en virtud de que ello supone la toma de conciencia de los medios lingüísticos del hombre y la secularización de la lengua. Entonces ¿de dónde proviene el fundamento teórico de la *Dichtung* y la crítica a la mística del lenguaje de Benjamin? ¿A qué tradición responde su postura? Hemos visto que la cultura clásica alemana aporta quizá el referente más claro al que se remite su disertación, pero los clásicos aportan un fundamento de la verdad donde la naturaleza y espíritu se unifican en el instante del éxtasis, algo que es fundamentalmente inalcanzable, una experiencia que “no podemos vivirla”, *wir sie nicht erleben*. Igualmente, en el *Diálogo sobre la religiosidad contemporánea*, Benjamin menciona cómo se lleva a cabo este cambio de perspectiva: “Nuestros tiempos ya no son los de Goethe. Hemos tenido el romanticismo, al que debemos el sólido conocimiento del lado oculto de lo natural. Ya no hay un bien subyacente, sino algo extraordinario, tremendo, espantoso universal. Pero nosotros vivimos como si el romanticismo no hubiera existido jamás, como si acabáramos de nacer. En ese sentido considero irreflexivo el actual panteísmo”.²² Entonces, para percibir

²² II, I, 23, Traducción modificada.

los alcances de la teoría de la *Dichtung*, habrá que remitirnos a los románticos con los que Benjamin no sólo comparte el fundamento teórico; también fueron ellos los primeros en percibir el estado decadente de la mística y la necesidad de mantener una actitud crítica frente a ella para darle así una forma renovada, tal como lo expresa Friedrich Schlegel en uno de los *Athenaeum-Fragmente*:

*¿Qué hacen los pocos místicos que quedan aún? Se dedican a dar forma, más o menos, al caos atroz de la religión ya existente, pero lo hacen individualmente, a pequeña escala, mediante débiles tentativas. Hagámoslo a gran escala, en todos los sentidos, con el conjunto entero de la religión, despertemos de su tumba a todas las religiones, reavivemos las que sean inmortales y démosle una nueva forma mediante la omnipotencia de la ciencia y el arte.*²³

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

²³ F. Schlegel, "Athenaeum" (Fragmento 22) en *Fragments*, Tr: P. Pajeros, Marbot editores, Barcelona, 2009, p. 196. El énfasis es mío.

encontrarse en múltiples pasajes y fragmentos de los primeros románticos, pero de ellos quien quizá logra exponer de manera más sintética este nuevo paradigma es Novalis. Por ejemplo, en el plan de elaboración de su novela formativa *Enrique de Ofterdingen*, escribe: “Al poeta que haya captado el núcleo de la esencia de su arte nada le parecerá contradictorio ni extraño; para él todos los enigmas están resueltos; por medio de la magia de la fantasía puede alcanzar todas las edades y todos los mundos; desaparecen los milagros y todo se convierte en milagro”.²⁴ La idea de un lenguaje mágico, de su inmediatez y su sencillez, en fin, el fundamento de su magia como problema central de la teoría del lenguaje, tal como Benjamin lo plantea desde un primer momento, adquiere con el pensamiento romántico un sentido pleno. Esta inmediatez del gesto mágico, como preludio del nacimiento de una “claridad verdadera”, es mencionada igualmente por Novalis en un poema que acompaña a sus notas preparatorias del *Ofterdingen*:

Cuando la clave de todas las cosas / no sean ya ni figuras ni cifras, / cuando aquellos que cantan y besan posean mayor ciencia que los sabios; / cuando a la vida libre el mundo vuelca, cuando regrese a su interior la tierra; / cuando de nuevo la luz y las sombras / se unan y engendren claridad verdadera; / cuando en poemas y mitos veamos / las historias eternas del mundo / una sola, secreta palabra, / ahuyentará todo ser disonante.²⁵

En la cosmovisión romántica la magia no debe ser interpretada como un concepto esotérico, sino antes bien como una *ca-*

²⁴ Novalis, Novalis, *Himnos de la noche-Enrique de Ofterdingen*, Tr. E. Barjau, RBA, Barcelona, 1999, p. 212.

²⁵ *Ibíd.*

pacidad espiritual cuyo significado es, en efecto, el nacimiento de una *claridad verdadera*, la síntesis de una actividad entre el espíritu y el mundo personificada en los grandes genios que la naturaleza ha generado. Por tal motivo, la “magia es el arte de tratar el mundo de los sentidos a voluntad”.²⁶ El ideal mágico expresado mediante estas palabras de Novalis cobra relevancia primeramente si lo contrastamos con la perspectiva de los genios del clasicismo alemán. Podría decirse que el carácter mágico y primigenio de lenguaje nos deja frente a un *gesto* infantil, que bien puede ser representado en la cosmovisión de esas dos figuras visionarias citadas por Benjamin en el texto de 1916: Johann Georg Hamann y Friedrich Maller Müller. Ambos representan de manera ejemplar la cultura y la cosmovisión del siglo XVIII alemán.

Por el momento centremos la atención en Hamann y en su aportación fundamental en la exposición sobre el lenguaje de Benjamin.²⁷ Estamos frente a una figura relativamente oscura, cuyo proyecto intelectual es difícil de explicar. Hamann fue durante mucho tiempo amigo de Kant pues ambos residían en la misma ciudad; sin embargo, el vínculo que los une es polémico, ya que Hamann fue uno de los críticos más incisivos del pensamiento kantiano. ¿En qué radica su crítica? Des-

²⁶ Citado por A. Martín Navarro, *Novalis. Nostalgia del pensar*, Plaza y Valdés, Madrid, 2010, p. 123.

²⁷ Desde el *Programa para una filosofía venidera* Benjamin identifica en Hamann el punto de inflexión o lo que ahí queda expresado como la necesidad de *transformar* y *corregir* el “concepto de conocimiento de unilateral orientación matemático-mecánica”, justamente poniendo atención en el pensamiento de Hamann. Tal corrección “sólo puede obtenerse desde luego al ponerse el conocimiento en la relación con el lenguaje, como en vida de Kant ya intentó Hamann. La conciencia de que el conocimiento filosófico es absolutamente apriorístico y seguro, la conciencia de estos aspectos de la filosofía comparables a la matemática, hizo que Kant olvidara que todo conocimiento filosófico tiene su única expresión en el lenguaje, y no en fórmulas ni en números”. Il. I. 172.

pués de superar una grave crisis existencial, Hamann rompe completamente con el pensamiento más duro de la *Aufklärung* y se vuelve un ferviente lector del *Viejo testamento* y la *Cábala*. Este giro hacia la religión parte de la certeza de que la historia de los judíos es en realidad la de todos los hombres, y por este motivo la lectura de las escrituras cobra una relevancia tal que es concebida como un diálogo directo entre Dios y el espíritu, lo cual permite pensar que los acontecimientos espirituales tienen una significación infinitamente diferente respecto a su apariencia superficial.²⁸ La obra de Hamann tuvo influencia directa en el pensamiento de Herder y de manera especial en Goethe, quien trató de editar sus obras completas, pues lo consideraba una de las mentes más brillantes y profundas de su tiempo. Estamos indudablemente frente a una de esas figuras tutelares cuyo pensamiento tiene un efecto directo en su siglo, y quien puede considerarse uno de los precursores más importantes del romanticismo temprano.

4. Hamann y Maller Müller: de la experiencia a la señal muda

El primer elemento para analizar de la teoría de Hamann coincide con el ya mencionado *arché* de la revelación. En el texto de 1916 se menciona el siguiente principio sustraído de una carta de Hamann dirigida a Jacobi: “El lenguaje, que es *madre* de la revelación y de la razón, su A y Ω ” (151). *Die Sprache* es una palabra de género femenino, debido a ello el sentido más profundo de esta afirmación resulta intraducible. El lenguaje es el centro materno, el lugar, el principio y el fin de todo conocimiento y el espacio mismo de toda revelación. Si esto es así, estamos frente a un principio que afecta a toda la teoría,

²⁸ Cf. I. Berlin, *Las raíces del romanticismo*, Tr: S. Marí, Taurus, Madrid, 2000, p. 65s.

empezando por la manera de comprender la experiencia del hombre moderno y su vínculo con el lenguaje y el conocimiento. La segunda cita de Hamann en el texto de 1916 está sustraída de un libro hermético llamado *Des Ritters von Rosencreuz letzte Willensmeynung über den göttlichen und menschlichen Urprung der Sprache*, “El caballero rosacruz, última voluntad y testamento del divino y humano origen del lenguaje”, un texto que nos deja frente al problema de la génesis del lenguaje, tal como ya lo hemos visto, de manera extraordinariamente ilustrativa: “todo lo que el ser humano oyó al principio, cuanto había visto con sus ojos así como cuanto tocó con sus manos era palabra viva; porque Dios era la palabra. Y con ella en la boca y en el corazón, *el origen del lenguaje fue tan natural, algo tan sencillo y cercano como un juego de niños*” (156). Si el lenguaje es el espacio materno de la revelación, lo es en virtud de que es algo que se manifiesta en todo lo experimentable, desde el estamento más superficial de la realidad; cuanto se puede oír, ver y tocar es palabra viva, y Dios está en ella en su inmediatez. No deja de ser sorprendente leer en estos términos el contacto instantáneo y natural de una experiencia originada como un juego de niños y el ser divino. Ahora bien, si confrontamos este principio con la teoría kantiana, se puede intuir con más claridad el alcance de la crítica de Hamann al pensamiento predominante en la *Aufklärung*. La crítica de Hamann apunta al centro de la teoría de Kant, al considerar que la *razón pura* “elevada a sujeto trascendental” y afirmada independientemente del lenguaje es un sinsentido, porque “no solamente la facultad íntegra del pensamiento reside en el lenguaje, sino que el lenguaje es además el punto central del *malentendido de la razón consigo misma*”.²⁹ La *reinigung der Philosophie* de Kant, la purificación de la filosofía, disminuye

²⁹ G. Agamben, *Infancia e historia*, Tr: S. Mattoni, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, p. 58.

el papel activo del lenguaje y su función como único, primer y último órgano de la razón, su alfa y omega. Esta función del lenguaje se manifiesta de *forma positiva* a través de su “prioridad genealógica” respecto a las formas lógicas, y *negativamente* como causa de error, como origen de los equívocos de la razón. En la carta de Hamann citada por Benjamin no sólo se dice del lenguaje, *die Sprache*, que es madre de la razón y de la revelación, Hamann complementa esta afirmación diciendo: “Es la espada de doble filo de toda verdad y de toda mentira”.³⁰

Con esto Hamann le objeta a Kant, con todo acierto, que la inmanencia del lenguaje en cualquier acto del pensamiento, en tanto que a priori, requiere una “metacrítica del purismo de la razón pura”, es decir, una depuración del lenguaje, que resulta improcedente en términos de la *crítica*.³¹

³⁰ Citado por L. Formigari, *La lógica del pensamiento vivo: el lenguaje en la filosofía del Romanticismo alemán*, Tr. A. Pano, Ediciones del Serbal, 2007, p. 56.

³¹ Agamben argumenta la continuidad de esta orientación, es decir, aquella que fundamenta el problema del conocimiento sobre el modelo de la matemática, como parte de un “equívoco cuyos efectos impiden, a Kant y más tarde a Edmund Husserl, percibir la situación original de la subjetividad trascendental en el lenguaje y *trazar por ende con claridad los límites que separan lo trascendental de lo lingüístico*”. Los efectos de esa omisión quedan reflejados de inmediato en la *crítica*, pues la apercepción trascendental se presenta como si fuese natural: “como un ‘yo pienso’, como un sujeto lingüístico y, en un pasaje extremadamente significativo, directamente como un ‘texto’ (‘Yo pienso’ es el único texto de la psicología racional, a partir del cual debe desarrollar toda su ciencia)”. Esta configuración ‘textual’ de la esfera trascendental, a falta de un planteamiento específico del problema del lenguaje, sitúa el ‘yo pienso’ en una zona donde lo trascendental y lo lingüístico parecen confundirse y donde por lo tanto Hamann podía sostener acertadamente el ‘primado genealógico’ del lenguaje sobre la razón pura”. *Ibíd.*, p. 59. Por tal motivo, y continuando con el argumento de Agamben, la “rigurosa distinción kantiana de la esfera trascendental” debería ir acompañada al mismo tiempo por una metacrítica que trazara oportunamente los límites que la separan de la esfera del lenguaje y situando lo trascendental más allá del “texto” *yo pienso*, es decir, más allá del sujeto. Tras esta reflexión Agamben concluye con toda precisión: “Lo trascendental no puede ser lo subjetivo; a menos que trascendental signifique simplemente lingüístico”. *Ibíd.*, p. 62. Finalmente, es preciso añadir que es justamente en este punto donde Hamann articula, como se ha dicho, una metacrítica

Y esto es completamente justificable al formular el problema supremo como una identidad entre razón y lenguaje, tal como Hamann afirmará hasta el fin: “la razón es lengua: logos. Éste es el hueso medular que muerdo y morderé hasta morir”.³² Hamann, lejos de presuponer las formas *a priori* de la sensibilidad y del intelecto, afirma que el lenguaje es precisamente su *matriz*, tal es el aspecto medular de su metacrítica a la crítica de Kant. El lenguaje más antiguo nace con la música, cuyo ritmo es perceptible mediante el pulso y la respiración, pues aporta un modelo encarnado de toda unidad de tiempo y de las relaciones matemáticas relativas a ella. En cuanto a la escritura, su elemento primigenio es el dibujo, y en él se origina una dimensión y una “economía” del espacio a través de figuras. Merced a estas dos expresiones primitivas, los conceptos de tiempo y de espacio engendrados por los sentidos se tornan en dos dimensiones generales y necesarias en la esfera del intelecto, hasta concebirse, si no en ideas innatas (*ideae innatae*), sí en “matrices” de todo conocimiento proveniente de la intuición.³³

Lo que parece estar en disputa en esta polémica es el sentido del concepto moderno de experiencia. Esto supone replantear tanto la crítica de la subjetividad como el lugar donde tiene que hundir sus raíces la teoría, tras los efectos del replanteamiento llevado a cabo en el pensamiento de Hamann. Y es que ver el origen del lenguaje *como un juego* de niños es lo mismo que situar toda experiencia originaria fuera de los dominios de la subjetividad; la infancia es una *instancia pre-subjetiva*, algo que está antes del sujeto,

(es decir una crítica a la crítica) y ello mediante el lenguaje, tal como lo harán poco tiempo después los primeros románticos con el concepto de reflexión.

³² *Ibíd.*, p. 58.

³³ L. Formigari, *La lógica del pensamiento vivo: el lenguaje en la filosofía del Romanticismo alemán*, Tr: A. Pano, Ediciones del Serbal, 2007, p. 56.

es decir, antes del lenguaje intencional.³⁴ Es pues, como lo ha señalado Agamben: “una experiencia ‘muda’ en el sentido literal del término, una in-fancia del hombre, cuyo límite justamente el lenguaje debería señalar”.³⁵ Sin embargo, la teoría no puede fundamentarse fuera de esa experiencia pre-subjetiva:

Una teoría de la experiencia que verdaderamente pretendiera plantear de manera radical el problema de su dato originario debería por lo tanto recoger los movimientos anteriores a esa ‘expresión primera’, de la experiencia ‘por así decir todavía muda’, o sea que necesariamente debería preguntarse: *¿existe una experiencia muda, existe una in-fancia de la experiencia? Y si existe, ¿cuál es su relación con el lenguaje?*³⁶

En estas afirmaciones de Agamben, cuyo vínculo con el pensamiento benjaminiano es evidente, se está empleando el sentido literal de la palabra latina *infancia*. *Infans* guarda en el prefijo *in-* la negación, y su complemento alude al verbo *fāri*, “hablar”. De manera que el vocablo latino hace referencia di-

³⁴ Benjamin expondrá la relación entre infancia, lenguaje y magia en un texto de 1933 denominado *Über das mimetische Vermögen*, “Sobre la facultad mimética”. Ahí puede leerse: “El juego infantil está lleno de comportamientos miméticos, y su ámbito no se limita en absoluto a lo que una persona imita a otra. El niño no juega solamente a ser un maestro o un vendedor, sino también a ser un ferrocarril o un molino de viento”. II. I. 213s. En virtud de lo cual el lenguaje es la instancia más profunda, “el nivel más alto del comportamiento mimético, así como el archivo más perfecto de la semejanza de no sensorial: un medio al que las fuerzas anteriores de producción y percepción mimética se fueron transvasando por completo hasta liquidar las de la magia”. II. I. 216. El énfasis es mío. Puede decirse, con esto, que el juego infantil, mediante la imitación, da pie en otro momento de su desarrollo a un comportamiento mimético-intencional que termina por liquidar las fuerzas miméticas de la magia.

³⁵ Op. cit., *Infancia e historia*, p. 63.

³⁶ *Ibíd.*, p. 47. El énfasis es mío.

recta a los niños pequeños cuando todavía no han aprendido a hablar. Literalmente *infante* es *no-hablante*, respecto a lo cual podrá decirse que la *infantia* es la patria o, dicho con más precisión, es la *matria* del hombre, el lugar maternal de su origen *inefable*. Por todos estos motivos la teoría tendrá que ser sólo en virtud de una “teoría de la in-fancia, y su problema central debería formularse así: ¿existe algo que sea una in-fancia del hombre? ¿Cómo es posible la in-fancia en tanto que hecho humano? Y si es posible, ¿cuál es su lugar?”.³⁷

Con toda certeza el *lugar* de la infancia no es la subjetividad. Tendremos, entonces, que buscar en una instancia pre-subjetiva la cual sólo puede revelarse a la manera de un mito, de algo parecido a un sujeto pre-lingüístico. Infancia y lenguaje establecen, como sucede en la estructura del mito, un vínculo circular: la infancia es el origen del lenguaje y el lenguaje el origen de la infancia. Posiblemente en este círculo está el lugar de la experiencia en cuanto infancia del hombre: tanto la experiencia como la infancia no son momentos anteriores al lenguaje de los cuales se pueda prescindir en un momento determinado para volcarse completamente en el habla. La infancia no es un tipo de lugar adánico o paradisiaco del cual es preciso salir para comenzar a hablar, sino que la infancia es algo que coexiste originariamente con el lenguaje, e incluso se constituye ella misma “mediante expropiación efectuada por el lenguaje al producir cada vez al hombre como sujeto”.³⁸ Si esto es así, es decir, si acceder a la infancia es lo mismo que acceder al lenguaje (pues en este caso no queda resabio alguno fuera de la infancia), el problema de la experiencia como *patria original* del hombre se convierte en el problema del origen del lenguaje (en su doble acepción de

³⁷ *Ibíd.*, p. 63.

³⁸ *Ibíd.*, p. 65.

lengua y habla). Esto significa, en definitiva, la imposibilidad de acceder a una realidad donde hubiese hombres y no hubiera lenguaje para acceder con ello a una experiencia pura, a “una infancia humana e independiente del lenguaje”.³⁹ Esta concepción equívoca del origen del lenguaje es algo cuyas deficiencias ya eran patentes y criticadas por Humboldt, quien afirma que en ningún caso hay “hombre separado del lenguaje” y no lo veremos nunca “en el acto de inventarlo” (eso es, como ya lo dijimos, sólo posible como un *juego de niños*). En todos los casos encontramos en el mundo a un hombre hablante: “un hombre que le habla a otro hombre, y el lenguaje suministra la definición misma del hombre”.⁴⁰ Por lo tanto, el hombre en su devenir histórico se constituye como hombre mediante el lenguaje, y la ciencia del lenguaje por más que se remonte hacia atrás, no llegará a un comienzo cronológico del lenguaje “antes” del lenguaje.

Sin duda esto condiciona tanto la idea de historia como la actividad filosófica. La filosofía tiene como tarea restablecer una especie de “percepción originaria” cuyo sentido radica en contemplar las ideas y las palabras como tales, desprovistas de intencionalidad. Benjamin definirá entonces la actividad filosófica como una continua lucha por la exposición de “*unas pocas y siempre las mismas palabras: a saber, las ideas*”.⁴¹ Por lo tanto, en el ámbito particular de la filosofía, introducir nuevas terminologías es una actividad delicada en la medida en que no se atenga estrictamente al ámbito conceptual, sino que apunta a los *objetos últimos de consideración*.⁴² Tales “termi-

³⁹ *Ibíd.*, p. 66.

⁴⁰ *Ibíd.*

⁴¹ I. I. 233.

⁴² Llama poderosamente la atención la manera como Benjamin justifica la captación contemplativa de estos *objetos últimos* —en el libro sobre *Trauerspiel*— con el origen del

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

lenguaje, vinculando a Platón con la figura bíblica de Adán. La idea es un “momento lingüístico”, y ello significa que “en la *contemplación* filosófica la idea se desprende de lo más íntimo de la realidad en cuanto palabra que reclama nuevamente su derecho denominativo. *Pero tal actitud no es en última instancia la actitud de Platón, sino la de Adán, el padre de los hombres, en cuanto padre de la filosofía. En efecto, el denominar adánico está tan lejos de ser juego y arbitrio que en él se confirma el estado paradisíaco como aquel que aún no tenía que luchar con el significado comunicativo de las palabras*”. La filosofía, en cambio, tiene que luchar para exponer una y otra vez las mismas palabras (ideas), y en ello radica la pretensión de remitirse a los objetos mismos. Y sólo mediante esta voluntad una y otra vez a las palabras puede darse la renovación y restaurar la *percepción originaria*: “lo mismo que las ideas se dan *desprovistas de intención en el nombrar, en la contemplación han de renovarse. Y a través de tal renovación se restaura la percepción originaria propia de las palabras. De este modo, en el curso de su historia... la filosofía es sin duda con razón, una lucha por la exposición de unas pocas, siempre las mismas palabras: a saber, las ideas*. Dentro del ámbito filosófico, por tanto, la introducción de nuevas terminologías, en la medida en que no se atenga estrictamente al ámbito conceptual sino que apunte a los objetos últimos de consideración, resulta delicada. Tales terminologías —en su nombrar fallido, en el que la mira tiene más participación que el lenguaje— carecen de la objetividad que ha dado la historia de las plasmaciones principales de las consideraciones filosóficas. Éstas mismas están, como las meras palabras nunca pueden estarlo, en perfecto aislamiento para sí”. l. l. 233.

en sí la posibilidad de existencia de algo llamado “historia”. Con lo cual *el lugar* de la infancia no puede ser sino algo cercano a lo definido por Agamben: “lo que tiene su *patria originaria* en la infancia debe seguir viajando hacia la infancia y a través de la infancia”.⁴³



Si la aportación de Hamann centra la cuestión en el origen del lenguaje, Friedrich *Maller* Müller, el otro autor clásico mencionado por Benjamin, habla del sentido de una posible “comunidad material” del lenguaje. Müller nació el mismo año que Goethe, pero más allá de este dato biográfico, ambos comparten un ideal común del arte, pues llevan a cabo su actividad artística entre dos disciplinas como lo son las artes plásticas y la literatura. Sin embargo, su correspondencia está consagrada por completo a la práctica de la plástica.⁴⁴ A principios de 1780 Goethe trata de procurar al pintor, quien vive en Roma, una pensión de la corte de Weimar. Aunque su intercambio de ideas no está exento de diferencias, ambos coinciden en ver la tarea más importante del genio en la conciliación del objeto de la representación, el sentimiento y la forma, con el fin de reconocer la esencia más profunda de los objetos a través de su capa externa; de crear su imagen transfigurada a partir de la imaginación, y de llevar a cabo todo esto de forma adecuada en la obra de arte mediante la habilidad técnica. La actividad artística está cimentada en la “sencilla imitación de la naturaleza”;

⁴³ Op. cit., *Infancia e historia*, p. 72.

⁴⁴ Cf. P. Maisak, “Dibujar en los límites del lenguaje. Sobre las relaciones entre palabra e imagen en Goethe” en *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008, p. 55ss.

sin duda, se trata de un argumento propio del clasicismo, y esta actividad es concebida como una reproducción artesanal cuya madurez depende de poner atención en los objetos sencillos. La idea predominante de la obra de arte plástica adquiere un valor específico, pues mediante ella se puede detectar un vínculo inmediato con la naturaleza. Goethe, quien practicó como diletante el dibujo durante toda su vida, llega incluso a tomar distancia respecto a la fiabilidad de la expresión lingüística, considerando la plástica como el medio más propicio para captar la naturaleza: “En general, hablamos demasiado. Deberíamos hablar menos y dibujar más. A mí por mi parte me gustaría perder completamente la costumbre de hablar para seguir expresándome, como la naturaleza formadora (*bildend*), en dibujos”.⁴⁵ Todos los elementos naturales, incluso los que en apariencia son más insignificantes como una higuera o un capullo del gusano de seda, esperan plácidamente que la contemplación humana se pose sobre ellas, pues en cada una de estas criaturas hay “*signaturas* llenas de contenido”. Ahí aguarda latente un significado mucho más profundo que todo lo escrito y hablado. Goethe no escatima en agudeza al criticar la futilidad del habla y termina por zanjar el tema con la siguiente afirmación: “cuando más reflexiono sobre ello, más veo que hay algo tan inútil, tan forzado, incluso diría tan fatuo en el habla, que uno se asusta de la tranquila seriedad de la naturaleza y de su silencio, tan pronto como la encontramos concentrada en su solitario peñasco o en el yermo de una vieja montaña”.⁴⁶ La idea de una comunidad material del lenguaje de Müller no está muy distante del modelo natural descrito por Goethe. Para remitirse a esto, Benjamin cita un poema titulado *Adams erstes Erwa-*

⁴⁵ Citado por J. Feijóo en *Encuentros con Goethe*, Trotta, Madrid, 2001, p. 347.

⁴⁶ *Ibidem*.

chen und erste Selige Nächte, “El primer despertar de Adán y sus primeras noches felices”:

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

Curiosamente lo descrito en este momento, más que referirse a un pasaje bíblico casi de forma literal, pareciera la descripción de una imagen pictórica: en ella Dios hace una señal muda a los animales, los cuales se presentan ante el hombre y este les asigna un nombre. Sin embargo, lo que el pasaje anterior guarda no es la descripción de una imagen gráfica, sino la invocación a un poema: “Hombre de tierra, ¡acércate, mejórate mediante la visión, mejórate mediante la palabra!”. La comunidad lingüística proviene entonces de la creación muda de la divinidad. Con esto se da un paso fundamental para entender la postura de Benjamin en lo concerniente al origen del lenguaje y la función de la traducción en la totalidad del espectro teórico. Y es que el grueso de las teorías que tratan de explicar el problema del origen del lenguaje puede

dividirse en dos grandes grupos. Aquellas que plantean su origen como invención humana y las que lo buscan en un don divino. Sin embargo, después de lo visto, parece haber una tercera perspectiva: *la traducción de una a la otra en un vínculo mudo entre Dios y el hombre*. En este caso, la transición se da mediante la imagen representada en una *señal muda* (la cual no deja de ser igualmente un *gesto*, cuya expresión salvaguarda lo inexpressado). Justo ahí se ha creado una “comunidad lingüística” entre Dios, hombre y naturaleza.

5. De un abismo a otro (teoría de la traducción)

La traducción supone, per se, tanto la pluralidad como la dispersión de las lenguas, pero de manera quizá menos evidente, persisten en ella una serie de elementos relativamente ocultos. No deja de llamar la atención que Benjamin invoque un poema en su texto de 1916, mediante el cual se llevan a cabo una serie de conexiones, más allá de las formuladas dentro de la idea de una comunidad lingüística como algo dado. ¿Qué significa la inserción del poema en este momento? El poema introduce el conocimiento mediante la voz del poeta, por eso la visión y la palabra marcan la distancia entre lenguaje y experiencia. Esto sucede entonces mediante el poema y la *Dichtung*. El poema asegura la transición y actualiza la imagen de la señal divina, la cual crea una comunidad entre el hombre y la naturaleza (tanto la animada como la inanimada) para que esta, al recibir su nombre, complemente el designio divino creando una comunidad del lenguaje. Puede considerarse como la función más importante de la traducción el establecimiento de una conexión, en la cual es perceptible el origen del lenguaje como don divino, pero también como algo que se muestra espontáneamente en el hombre. En razón de esto, el tema de la traducción es planteado desde el principio en términos sumamente generales, esto es, como vínculo en-

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

La traducción del lenguaje de las cosas vertida al lenguaje de los hombres no solamente es la *traducción de lo mudo en lo sonoro*, sino, al tiempo, también la *traducción de lo innominado en el nombre*. Esto es, por tanto, traducción de una lengua imperfecta a otra más perfecta; una que lo que hace es añadir algo más: conocimiento. La objetividad de esta traducción se encuentra sin duda *garantizada* en Dios, dado que Dios ha sido el Creador de las cosas; la palabra creadora es en ellas el germen del nombre concededor, igual que al final Dios dio nombre a cada cosa una vez creada (155).

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

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

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

Estamos una vez más frente al elemento abismal del lenguaje, pero ahora lo que nos deja ante el abismo es la perspectiva

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

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

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

Las traducciones de Sófocles por ello constituyen la última de las obras de Hölderlin. En ellas se precipita su sentido de un abismo a otro, hasta que amenaza con perderse en las simas insondables del lenguaje. Mas sin duda hay un freno. Y el texto único que lo

proporciona es *el texto sagrado*, en el cual el sentido ya no es la línea divisoria que se da entre el torrente del lenguaje y el torrente de la revelación. Cuando el texto pertenece de inmediato, sin ningún sentido mediador, en su completa literalidad, al que es el lenguaje verdadero, a saber, la verdad o la doctrina, es perfectamente traducible. Y ya no por sí mismo, sino sólo por mor de las lenguas. Por ello, *frente a él*, la *traducción necesita confianza ilimitada para que literalidad y libertad se reúnan en ella sin tensión en forma de versión interlineal, al igual que se reúnen en el lenguaje y la revelación, ya sin tensiones en el texto sagrado*. Pues todos los grandes textos *entre líneas* han de contener en algún grado (y los textos sagrados en el máximo) su *traducción virtual*. La versión interlineal que corresponde con el texto sagrado es así *el modelo o el ideal* de toda traducción en cuanto tal.⁴⁷

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

⁴⁷ IV, I, 22.

donde la traducción interlineal parece adquirir el sentido ya advertido por Goethe en su *West-östlicher Divan*, “Diván de Occidente y Oriente”. En este texto Goethe, al que Benjamin no deja de hacer referencia en su propia teoría de la traducción, expone en términos históricos una concepción dividida en tres épocas:

Pero por qué hemos llamado a la tercera época la última es lo que vamos a indicar en pocas palabras. Una *traducción que apunta a identificarse con el original* tiende a aproximarse a fin de cuentas a la *versión interlineal* y facilita grandemente la comprensión del original; por eso *nos encontramos de algún modo involuntariamente devueltos al texto primitivo*, y así se acaba finalmente el ciclo según el cual se *produce la transición de lo extranjero a lo familiar, de lo conocido a lo desconocido*.⁴⁸

El movimiento general de la traducción es en principio “*movimiento de salida y de retorno en sí del Espíritu*”, pero también es la *reformulación especulativa* de lo propio que no accede a sí mismo sino por la *experiencia*, es decir, mediante “la prueba de lo extranjero”⁴⁹ que sigue la transición de lo conocido a lo desconocido y viceversa. Hay un aspecto simbólico en la traducción y seguramente ello es lo que propicia una *traducción virtual*. Para Goethe, el simbolismo augura una suerte de acción y de movimiento del pensamiento en tanto “transforma el fenómeno en idea, y la idea en una imagen, de modo tal que la idea siga siendo siempre infinitamente activa e *inasequible en la imagen*, y, aunque se exprese en todas las lenguas, per-

⁴⁸ J. W. Goethe, ‘Traducciones’ en *Notas y disertaciones para una mejor comprensión del Diván de Occidente y Oriente*, en *Obras Completas*, Tomo I, Madrid, Aguilar, 1990, p. 1858s.

⁴⁹ A. Berman, *L’Épreuve de l’étranger. Culture et traduction dans l’Allemagne romantique*, París, Gallimard, 1984, p. 258s.

manezca inexpresable”.⁵⁰ La traducción es entonces la posibilidad de algo imposible, o en términos estrictamente teóricos como los empleados por Novalis, es “el conocimiento... para alcanzar de nuevo el no-conocimiento”.⁵¹ Merced a esto la traducción debe *conservar en silencio y sin tensiones los misterios últimos por los que se pregunta el pensamiento*, lo cual permite a la mirada benjaminiana definir el *lenguaje verdadero* como aquel que se encuentra *oculto en las traducciones*:

Si hay un lenguaje como tal de la verdad, y uno en el cual los misterios últimos por los que se pregunta el pensamiento se hallan conservados sin tensiones, y además conservados en silencio, ese lenguaje como tal de la verdad es también el lenguaje verdadero. Y ese lenguaje, en cuya intuición y descripción consistirá la sola perfección a la que puede aspirar el que es filósofo, se encuentra oculto en las traducciones.⁵²

⁵⁰ J. W. Goethe, *Máximas y Reflexiones*, Tr. J. Del Solar, Edhasa, Barcelona 1993, p. 1113.

⁵¹ Novalis, *La Cristiandad o Europa—Fragmentos*, Tr. M. Truyló Wintrich, IEP, Madrid, 1977. p. 123s. El énfasis es mío.

⁵² IV. I. 17. El énfasis es mío. El lenguaje de la traducción guarda sin tensiones, “los misterios últimos por los que se pregunta el pensamiento” conservándolos en silencio. Teóricamente ese lenguaje representa la “perfección a la que puede aspirar el que es filósofo”. Es decir; el lenguaje que “oculto en las traducciones” no está inspirado por las musas sino por el sobrio ingenio filosófico: “No hay una musa de la filosofía, como no hay una de la traducción. Pero ni filosofía ni traducción son empeños rudos y vulgares, tal como creen los artistas sentimentales. Pues existe un ingenio filosófico caracterizado en el anhelo de ese lenguaje manifiesto en la traducción”. IV. I. 17. Es pues, la traducción el lenguaje más puro al que puede aspirar el intelecto. Benjamin menciona un poema de Mallarmé que en uno de sus versos dice: “la diversidad de idiomas en la tierra a uno le impide emitir las palabras que, de lo contrario, encontrarían, de un golpe, materialmente, la verdad”. Reflexionar rigurosamente sobre las palabras, según el empeño de Mallarmé, es quizá la tarea más profunda a la que el filósofo puede aspirar; pues ahí están los “gérmenes” de un lenguaje “entre literatura y teoría”. IV. I. 17.

La virtualidad de la traducción es compatible con la idea de obra de arte. Este vínculo es permanente, pues la obra es susceptible en todo momento de ser concebida como lenguaje: “hay un lenguaje de la escultura, de la pintura o de la poesía. Y así como *el lenguaje de la poesía se basa en el lenguaje de nombres del ser humano (o al menos en parte)*, también es pensable que los lenguajes de la escultura o de la pintura se basen en ciertos tipos de lenguajes de cosas, que en ellos se dé la traducción de lenguajes de las cosas en otro infinitamente superior, pero tal vez de la misma esfera” (160). El *lenguaje de las cosas* carece de nombres y sonidos; es lenguaje a partir de la materia. Para Benjamin la función simbólica del lenguaje es diferente a lo concebido por Goethe. La persistencia de una dimensión simbólica en el lenguaje, de una dimensión poética, es testimonio de que la palabra adánica no se ha perdido, de que la verdad original sobrevive a la decadencia. Merced a ello el discurso filosófico está lejos de ser una *simple forma*. La filosofía es una *erótica*, una viva aspiración a la verdad. Por lo tanto, las ideas han de verse en su sentido mundano como la expresión profana de los “nombres” originales que forman la lengua adánica. Así para Benjamin las ideas serán concebibles menos como imágenes que como palabras. Y esto implica que la *revelación de la verdad no sea necesariamente visual*, sino auditiva, tal como ha quedado expresado con precisión en el *Trauerspielbuch*: el filósofo logra vincular teóricamente “el interés en la extinción de lo que es mera empiria” con la actividad del artista, es decir, con “la tarea de la exposición”.⁵³ Esto mismo muestra la persistencia de un lenguaje utópico, un lenguaje que trasciende la cháchara y el parloteo, cuya garantía se halla en el discurso filosófico y el poético; en

⁵³ I. I. 229.

ambos discursos radica también la posibilidad de acceder a la verdad. Una verdad que ha de ser concebida, tal como se ha dicho anteriormente, a manera de un “*ser desprovisto de intención* que se forma a partir de las ideas”.⁵⁴ Con lo cual la *teoría* debe estar orientada con relación a la idea, y esta ha de ser “un momento lingüístico” en la esencia de la palabra, un momento “en el cual ésta es símbolo”.⁵⁵ En la percepción empírica, cuando las palabras se han desintegrado junto al aspecto simbólico, poseen un significado abiertamente profano. El filósofo mediante la exposición teórica tendrá que restaurar “el carácter simbólico de la palabra en el que *la idea llega al autoentendimiento*”, esto es, algo cuyo carácter no deja de remitir de manera particular, como veremos en el siguiente capítulo, al pensamiento romántico. En eso radica la lucha que supone exponer las mismas ideas, así como la pretensión de remitirse a los objetos mismos. Sólo mediante esta voluntad puede darse la renovación y restaurarse la *percepción originaria*. Esa es la consigna de toda teoría y de todo contemplar: “lo mismo que las ideas se dan *desprovistas de intención en el nombrar, en la contemplación han de renovarse*”.⁵⁶

⁵⁴ I. I. 232.

⁵⁵ I. I. 232.

⁵⁶ I. I. 233.

SEGUNDA PARTE
CRÍTICA

Nunca se es excesivamente crítico.

F. Schlegel

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

F. Schlegel

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

W. Benjamin

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

Una constante en los escritos de juventud de Benjamin es la tensión, surgida desde el interior de la obra de arte, que no es sino la confrontación de dos visiones del mundo: la de Goethe y la de los primeros románticos. En efecto, los trabajos de juventud de Benjamin no dejan de aludir, siempre que hay ocasión, a la figura tutelar de Goethe, frente a la cual el punto de vista romántico supondrá la necesidad de un estudio si no más complejo, sí demasiado intrincado, cuyo objetivo básico radicarán, primeramente, en situar el análisis más allá de los equívocos e imprecisiones que encierra la actividad filosófica

de los primeros románticos. El romanticismo, tal como es referido en los escritos benjaminianos, supone esencialmente lo expuesto por dos de los autores que hicieron de él una de las filosofías del arte más originales y complejas del pensamiento moderno: Friedrich Schlegel y Novalis. El vínculo que une a estos pensadores respecto a la cosmovisión del clasicismo alemán es propiamente el conformado a través de una perspectiva común, marcada por una profunda amistad que da pie a un pensamiento en comunidad (tal es el ideal elevado a lo más alto en este momento por el círculo romántico, el ideal de una filosofía en comunidad, de una omnisciencia filosófica o de una *Symphilosophie*)¹, pero sobre todo, la de Schlegel y Novalis es una relación determinada por una circunstancia histórica extraordinaria que en este trabajo hemos referido bajo la expresión *Goethezeit*. Ante esto es pertinente considerar que la *época de Goethe* no es simplemente una determinación sumaria para remitirnos a un periodo histórico. El significado de este periodo es incompresible si no tomamos en cuenta un momento de efervescencia literaria y filosófica, cuya consecuencia más evidente es lo que permite tanto el desarrollo del romanticismo, como el surgimiento del pensamiento sistemático del *deutsche Idealismus*. Los románticos eran conscientes de la incompreensión que provocaba su actividad intelectual y sabían, igualmente, de qué manera ella partía de una *fórmula* que a muchos resultaba inconciliable e inconcebible, esto es, la ambición de adoptar a Goethe como figura tutelar, por un lado, y

¹ La búsqueda del conocimiento filosófico en comunidad es para los románticos una manera de redefinir la filosofía después de la *Aufklärung*, lo cual implica concebir la "omnisciencia" de la filosofía tal como lo define F. Schlegel en el Fragmento 334 del *Athenaeum*: "Filosofar significa buscar omnisciencia de manera colectiva". F. Schlegel, *Fragmentos*, Tr. P. Pajerols, Marbot, Barcelona, 2009, p. 150. En adelante se especificarán las referencias bibliográficas de las obras F. Schlegel y Novalis siempre que estas no pertenezcan a una cita de los trabajos de Benjamin consagrados al estudio del primer romanticismo.

simultáneamente reorientar toda su visión del mundo mediante el pensamiento de Fichte, el cual daba acceso a un inmenso continente del saber filosófico a través de la concepción de una autoconciencia reflexiva. Un concepto cuyas raíces habían sido cultivadas en el terreno fértil heredado por la filosofía kantiana. Ciertamente Friedrich Schlegel sabe de qué manera lo que él y sus amigos han emprendido es algo que resulta *escandaloso*:

“Goethe y Fichte”: he aquí la *fórmula* más simple y apropiada para explicar todo el escándalo y toda la incomprensión que el *Athenäum* ha suscitado [...]. Lo cierto es que en lo que se refiere a la posibilidad de escandalizar aún nos queda mucho por hacer; pero lo que no es, todavía puede llegar a ser. Aunque para que sea así los nombres citados van a tener que ser mencionados más de una vez.²

El escándalo surgido a partir de esta fórmula se debe a la diferencia contrastante entre la visión del mundo goethiana y la romántica en lo concerniente a la obra de arte. Esto nos remite directamente al último apartado de la tesis doctoral de Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, “El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán” (1919), donde encontramos una confrontación directa, relativa a estos dos puntos de vista. La tesis doctoral de Benjamin es con seguridad una de sus obras más sistemáticas. Se trata de un escrito confeccionado como una exposición académica del concepto de crítica, donde esta noción es sometida a un riguroso análisis cuyo punto de partida es la influencia ejercida por la filosofía de Fichte sobre el espectro de los primeros románticos, es decir, algo que supone discernir la función del concepto de sistema en cuanto tal. Este es el motivo principal por el que

² F. Schlegel, *Fragments*, Tr: P. Pajeros, Marbot, Barcelona, 2009, p. 228.

Benjamin comienza su disertación con la exposición de la teoría fichteana de la reflexión, y deja al final –en una especie de agregado o epílogo que él mismo calificará de “esotérico”³ la confrontación de la teoría romántica del arte con la de Goethe. En esas consideraciones hay constancia tanto de la concepción de obra de arte como de la función de la crítica en ambas perspectivas. El tema de la disertación, antes de llegar a este punto, ha sido la descripción del significado y funcionamiento del concepto de crítica de arte en los textos de los primeros románticos (particularmente en Friedrich Schlegel). Esto supone definir el principio neurálgico de la reflexión y la evaluación de la teoría del conocimiento de Fichte, lo cual da lugar al ulterior análisis de la idea de arte y del concepto de crítica romántica. Entonces, una vez más, aparece (como ha sido recurrente en sus ensayos tempranos) la figura de Goethe y con esto una teoría completamente contrapuesta a la romántica. Se trata de un gesto significativo en el desarrollo de la exposición, algo que es menos un argumento regresivo que la entrada en escena de un *procedimiento de oposición* cuya función es “ampliar extraordinariamente” el conocimiento de la historia del concepto de crítica de arte. Pero ¿de qué manera sucede esta ampliación del conocimiento? Está claro que la oposición misma aporta dividendos de inmediato, pero es la concepción de crítica de arte la que permanece definida por sí misma a través de sus propios límites, que son justamente aquellos que Goethe expone en su “ideal” del arte. Los límites de la crítica pueden ser vislumbrados a partir de un par de temas, como lo son, primeramente, la *idea* romántica de arte y el *ideal* en Goethe; esto secundado por la interrogante sobre la posibilidad de *criticabi-*

³ En una carta dirigida a Ernst Schoen (14 de mayo de 1919), Benjamin se refiere a este capítulo de su tesis como un “epílogo esotérico”, el cual puede tomarse como un “legado” para aquellos cuyo trabajo es seguir la disertación con sus propios medios. Cf. W. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Bd. 2, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1996, p. 26.

lidad de la obra. Ambas consideraciones aclaran los puntos en común en las concepciones estéticas de Goethe y los románticos pero, sobre todo, estos aspectos muestran un cambio en el paradigma relativo a la concepción y evaluación de la obra, cuyo signo es definido mediante el novedoso criterio instaurado por los primeros románticos. Ahora bien, este cambio de paradigma como tal deja constancia de un procedimiento, el cual Benjamin ha querido llamar “historia de los problemas”. Este elemento forma parte de un proceso que opera mediante la contrastación o confrontación. En lo tocante a la *criticabilidad de la obra* es particularmente, un procedimiento que depende completamente de conceptos filosóficos fundamentales, los cuales constituyen los cimientos de la teoría del arte. Y ello marca por completo un cambio de orientación, pues: “así, toda la actividad de los primeros románticos en filosofía del arte queda resumida en el hecho de que trataron de demostrar por principio la criticabilidad de la obra. La entera teoría del arte de Goethe evidencia su intuición de la no criticabilidad de las obras”.⁴

La oposición no puede ser más radical. Antes de llegar a la confrontación propia de estas dos concepciones del mundo, hay otros aspectos de la crítica que precisan de aclaración para comprender el principio de criticabilidad romántico y la carencia de este en la concepción de Goethe. Esto queda expuesto de manera general en la introducción del texto sobre los románticos; justo en el momento de limitar el enfoque del tema, Benjamin hace una acotación relativa al significado que el término “crítica” tiene para los románticos, y ahí mismo procede desmarcándose de un par de estas concepciones, esto es, aquella que se refiere a la crítica como “método epistemo-

⁴ W. Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Tr: J. F. Ycars y V. Jarque, Ediciones Península, Barcelona, 1995, p. 155. En adelante citaremos esta edición.

lógico”, por una parte, y la “perspectiva filosófica”, por otra. Entonces la tesis de Benjamin está consagrada al análisis específico de la crítica en una tercera acepción: la *crítica de arte*, sin desconocer que es la perspectiva filosófica, es decir, la concebida por Kant, donde la crítica adquiere un valor “esotérico para la perspectiva filosófica, cabal e incomparable”.⁵ El sentido de la crítica, tal como se entiende comúnmente, es decir, como “enjuiciamiento fundado”, no es consecuente con todos los efectos posibles de un criticismo filosófico. Benjamin, que es bien consciente de esto, no duda en trazar el objeto de su investigación en los siguientes términos: “el concepto de crítica no se trata con más amplitud que la que conlleva su conexión con la teoría del arte [...], la teoría romántica del arte sólo se abordará en la medida en que sea importante para la exposición de ese concepto de crítica”.⁶ La teoría romántica relativa al arte no es, entonces, un objeto de estudio per se, solamente lo es en virtud de su vínculo con un concepto de crítica más amplio, lo cual significa dejar de lado los diferentes elementos temáticos (por ejemplo, los de conciencia, creación y psicología del arte) para centrar toda observación en el horizonte de la idea en la obra artística, pues ahí la crítica muestra los efectos de su actividad.

De vuelta a la oposición entre Goethe y los románticos, es evidente que Benjamin encuentra en el pensamiento romántico un espectro filosófico mucho más amplio que aquel que supone la crítica de arte específicamente. La cuestión, a la luz de una historia de los problemas, reside en adoptar un objeto singular de análisis, en este caso la obra de arte, y a partir de la propia obra dirimir la cuestión de su criticabilidad. Pero, como hemos visto antes, para Goethe este

⁵ *Ibíd.*, p. 31.

⁶ *Ibíd.*

tipo de crítica es imposible, ya que persiste en él un ideal a priori del arte, ideal cuyo propósito es constituir una suprema unidad conceptual que no es otra sino el contenido. La función de este ideal es, por tanto, completamente distinta a su idea. No es un *medium* (Medium) como lo será para los románticos, es decir, no es algo cerrado en sí mismo que a partir de sí configure el conjunto de las formas, sino la expresión de unidad de un género distinto, sólo aprehensible en la limitada multiplicidad de contenidos puros en los que se descompone:

El ideal se manifiesta, así pues, en un limitado y armónico discontinuum de puros contenidos. En esta concepción coincide Goethe con los griegos. La idea de las Musas bajo la soberanía de Apolo es interpretada desde la filosofía del arte, la de los contenidos puros de todo arte. Los griegos contaban nueve de esos contenidos, y por cierto que ni su índole ni su número estaban arbitrariamente fijados. La suma total de los contenidos puros, el ideal del arte, puede ser definido como lo musaico [das Musische]. Del mismo modo que la íntima estructura del ideal es, al contrario que la idea, discontinua, la conexión de este ideal con el arte no se da en un medium sino que se caracteriza como una refracción. Los puros contenidos no se encuentran como tales en obra alguna. Goethe los llama arquetipos [Urbilder]. Las obras no pueden alcanzar esos arquetipos invisibles –aunque intuibles– cuyos guardianes conocían los griegos con el nombre de Musas, sino tan sólo asemejárseles en un mayor o menor grado.⁷

El procedimiento depende de la discontinuidad propia de los arquetipos y su refracción; no hay continuidad, no hay un medium vinculante, sino un “asemejarse” y ello determina la

⁷ Ibíd., p. 156s. El énfasis es mío.

relación de las obras con los arquetipos, los cuales deben quedar a salvo de todo “malentendido materialista”, es decir, son algo no definible por su igualdad, ni asequible por imitación. Los arquetipos son invisibles, motivo por el cual el principio de semejanza designará en todo caso la relación entre lo perceptible y lo intuible. Así pues, para Goethe el objeto de la intuición es la “necesidad del contenido”, es decir, algo cuyo carácter radica en mostrarse en estado puro y perceptible por completo. En una palabra: la intuición supone percibir tal necesidad, por consiguiente “el *ideal del arte como objeto de la intuición* consiste en una *perceptibilidad necesaria* –que nunca aparece en su forma pura en la obra de arte misma, en tanto que esta continúa siendo objeto de la percepción”.⁸ Es bien sabido que para Goethe, como para muchos de sus contemporáneos, las obras de los griegos son las más próximas a los arquetipos, hasta convertirse en arquetipos relativos o modelos. En todos los casos las obras de los antiguos presentan el modelo mediante una doble analogía respecto a los arquetipos mismos, y ello alude a una consumación en el doble sentido del término. El arquetipo es, entonces, modelo de perfección, pero también es realización plena en tanto que *sólo la figura plenamente acabada puede ser un arquetipo*. Esta concepción del arquetipo ideal es la que separa a Goethe de los románticos, pues la visión goethiana no puede concebir en el devenir eterno, en el movimiento creador, en el “medium de las formas” (tal como denominará Benjamin la actividad romántica) e incluso, en la fragmentación inconclusa (ruina), la fuente donde se oculta la creación del arte. Para Goethe el arte no crea sus propios arquetipos pues ellos son anteriores a toda obra; el arte mismo no es creación, sino naturaleza, y por tanto:

⁸ *Ibíd.*, p. 157. El énfasis es mío.

Aprender la idea de la naturaleza y con ello *hacerla idónea como arquetipo del arte* (como puro contenido), era la finalidad última del esfuerzo de Goethe en la indagación de los *fenómenos originarios* [Urphänomen]. La proposición de que la obra de arte imita a la naturaleza podría entonces ser correcta, en cierto sentido, a condición de que la naturaleza misma, pero no la verdad natural, se entienda como contenido de la obra de arte. De aquí se sigue que el *correlato del contenido, lo que se expone* (la naturaleza, por tanto) no puede ser *parangonado con el contenido*.⁹

Entonces ¿qué es lo permanece expuesto? ¿Qué expone la obra? Aquí radica, según la afirmación anterior, el sentido de la obra de arte en Goethe, la cual es concebible mediante el concepto de “lo expuesto”, esto es, *das gestellte*, alude menos al significado de “exposición”, *Darstellung* (pues se trata de algo idéntico al contenido), que a la conexión, es decir, referida a la intuición misma del concepto de “verdadera naturaleza” como algo idéntico al ámbito de los arquetipos, fenómenos originales o ideales, sin reparar en sentido alguno en el concepto de naturaleza como objeto científico. Claramente el caso es definir la verdadera naturaleza de la obra, y esto es un tema cuya competencia alude a la teoría del arte (no a la “intuición” como categoría científica), por eso es mediante la teoría del arte que Goethe trata la relación entre obra y arquetipo; y es en ese mismo contexto donde muestra cómo “lo que se expone puede ser visto únicamente en la obra; fuera de la misma sólo puede ser intuido”.¹⁰ Se trata, pues, de una especie de análisis inmanente. Lo que la teoría del arte analiza es la *interioridad*, es decir, algo ajeno

⁹ *Ibíd.*, p. 158. El énfasis es mío.

¹⁰ *Ibídem.*

al discurso “explícito” de la ciencia, algo no-intuible. Esto es lo que Benjamin trata de diferenciar en la última parte de su análisis sobre el concepto de crítica romántica. En apariencia el contenido de una obra de arte, cuyo modelo pretende guardar fidelidad a la naturaleza, presupone que esta última es el patrón con el que se mide, no obstante, ese mismo *contenido debe ser naturaleza visible*. Por ello es preciso esclarecer el concepto goethiano de *verdadera naturaleza de la obra*, la cual no es identificable sin más con la naturaleza visible y aparente del mundo, sino que más bien debe ser diferenciada de ella en un orden conceptual. Tras esta distinción es posible replantear el problema de la identidad esencial de la “verdadera naturaleza” visible en la obra de arte y la naturaleza invisible (pero intuible a manera de profenómeno) presente en los fenómenos visibles, una cuestión cuyo carácter persiste en la paradoja: “este problema se resolvería de una manera paradójica, posiblemente de tal modo que *sólo en el arte, en efecto, pero no en el mundo, se haría visible y susceptible de ser imitada la naturaleza verdadera, intuible, profenomenica, mientras que en la naturaleza mundana se hallaría presente, ciertamente, pero encubierta (disuelta en el fenómeno)*”.¹¹

La concepción goethiana ve en cada obra singular la subsistencia de cierta medida, algo que accidentalmente se muestra como *reflejo* frente al ideal del arte, ya designado como “lo musaico” o contenido puro de la naturaleza, dado que en ella se busca un nuevo canon de las Musas. El ideal no es algo producido sino que, en su determinación gnoseológica es idea en el sentido platónico, y en su esfera están encerrados unidad, inmovilidad y ausencia de comienzo. La relación expresada en términos históricos puede exponerse tal como

¹¹ *Ibíd.*, p. 159. El énfasis es mío.

Benjamin lo hace años más tarde, en su ensayo sobre Baudelaire mediante el problema de la percepción de la apariencia bella, la cual consiste en que:

[...] en la obra, nunca se encuentra aquel objeto idéntico por el cual la admiración se afana, sino que ésta cosecha lo que generaciones anteriores habían admirado ya en aquél. Aquí, un dicho de Goethe: “Todo aquello que haya ya ejercido una gran influencia, nunca más podrá ser ya juzgado auténticamente”. Lo bello en su relación con la naturaleza puede determinarse como aquello que “sigue siendo en esencia igual a sí bajo su velamiento”.¹²

En las palabras de Goethe analizadas por Benjamin, queda bien expresado el lugar asignado al juicio de la obra de arte y cómo este jamás alcanzará su objeto originario. En resumen, esta será la postura respecto al enjuiciamiento de la obra en Goethe. Aquello que habrá de mostrarse está situado más allá de las modas y de las circunstancias históricas. El juicio, por ende, es algo que nos remite a un orden histórico, a un orden temporal ajeno, o si se quiere, en el mejor de los casos, al orden temporal de la obra. Bajo esta acepción es que Benjamin puede afirmar, casi a manera de conclusión en su texto sobre la crítica romántica: “en su relación con el ideal, la obra singular se queda, por así decir, en torso. Constituye un esfuerzo aislado por representar el arquetipo, y sólo como modelo puede perdurar junto a otros que le son semejantes, pero nunca pueden éstos crecer juntamente de una forma viva hasta la unidad del ideal mismo”.¹³ Efectivamente, si aca-

¹² I. 2. 244. *Sobre algunos motivos en Baudelaire*. El texto citado por Benjamin es J. W. Goethe, *Neue deutsche Beiträge*, ed. Hugo von Hofmannsthal, Múnich, 1925. II. 2. 161.

¹³ *Ibíd.*, p. 160.

so las obras individuales participan de los arquetipos, de este dominio al de las obras no hay una transición como la que sin duda existe en el “medium romántico del arte”, es decir, desde la forma absoluta a la singular. Y como lo sugerimos unas líneas antes, esta misma continuidad puede expresarse también según el criterio romántico, pero ahora sin dejar de aludir a su forma pura:

El tiempo de la historia es infinito, pero lo es en cada dirección y está sin consumir en cada instante. Es decir: *no es lícito pensar que un acontecimiento de carácter empírico tenga por fuerza una relación de carácter forzoso y necesario con la situación temporal en que sucede. En efecto, para el acontecer empírico, el tiempo sólo es forma, y algo que es aún más importante: forma sin consumir en cuanto tal.*¹⁴

Benjamin deja patente de esta manera la confrontación entre la teoría goethiana y la romántica. Persiste la posibilidad de instaurar una nueva ley, un orden legal inédito que permita evaluar la obra y esto es abordado a través de la relación de la obra con lo incondicionado, en este caso expresado a través del tiempo. Frente a esta cuestión Goethe piensa en “términos de renuncia”, es decir, no abandona una actitud bien distinta a la asumida por los románticos para quienes “el arte es el ámbito donde se lleva a cabo del modo más puro la inmediata reconciliación entre lo condicionado con lo *incondicionado*”.¹⁵ Y esto puede lograrse mediante la posibilidad de una “intuición perfecta”, porque la intuición es parte fundamental del proceso. Es justo ahí donde se pone a prueba su idea; es ahí donde debe sustraerse cada ejemplo, donde radica el he-

¹⁴ II, I, 138. *Trauerspiel y tragedia* (1916). El énfasis es mío.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 160.

cho del “testimonio original de su investigación”. Por lo tanto la legalidad de la obra frente a lo incondicionado tendrá que reconocer dos aspectos: por una parte, que toda ley que se precie de ser pura es al mismo tiempo vacía; por otra, en lo relativo al contenido, hay que reconocer la manera en que esta ley es colmada para lo cual es “necesario” un supremo arquetipo estético, “ninguna otra palabra sino la de imitación puede indicar el acto de aquél... que se apropia de la legalidad de ese arquetipo”.¹⁶ En este caso se trata de un contenido contrario a la forma pura, pues no puede ser, de ningún modo, definido a priori:

La categoría bajo la que los románticos concebían el arte es la idea. *La idea es la expresión de la infinitud del arte y de su unidad, puesto que la unidad romántica es una infinitud. Todo lo que afirman los románticos sobre la esencia del arte no es sino la determinación de su idea, así como la forma que, en su dialéctica de autolimitación y autoelevación, lleva a expresión en la idea la dialéctica de unidad e infinitud. Por “idea” se entiende, en este contexto, el a priori del contenido respectivo. Los románticos no conocen un ideal del arte. No alcanzan sino una mera apariencia del mismo con la ayuda de ciertos conceptos de cobertura del absoluto poético, tales como la moralidad y la religión. Todas las determinaciones que Friedrich Schlegel ofreció acerca del contenido del arte, particularmente en el *Gespräche über die Poesie*, carecen, al contrario que su concepción de la forma, de una referencia más precisa a la especificidad del arte; menos todavía puede decirse que hubiera encontrado un a priori de este contenido.*¹⁷

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibid.*, p. 156. El énfasis es mío.

No hay empatía entre forma y contenido, y por lo tanto no hay ideal, no hay canon a seguir. Esto es lo que desata toda la potencia crítica. La obra tiene que ir en pos de su propia medida y, en consecuencia, por tal *acción, nunca se es excesivamente crítico*. Pero si la concepción de la idea, en estos términos, forma parte sustancial del punto de vista romántico, esto sucede merced a que su percepción permite contraponer a Goethe tres categorías fundamentales de la teoría del arte como lo son *necesidad, infinitud e idea*, frente a *imitación, perfección e ideal*. Para dejar bien cimentada esta determinación, Benjamin cita una serie de pasajes y fragmentos de Schlegel. El primero de ellos dice:

“Los fines del hombre son en parte infinitos y necesarios, en parte limitados y casuales. El arte es, por ello... un libre arte de las ideas.” Más resueltamente dirá después [F. Schlegel], hacia el cambio de siglo, acerca del arte: “*Cada miembro...*, en esta suprema figura del espíritu humano, *quiere ser-a la vez el todo*, y si este deseo fuese efectivamente inalcanzable, tal como nosotros..., sofistas, queremos hacer creer, entonces preferiríamos *renunciar* inmediatamente y por entero al nulo y falso comienzo.” “*Toda poesía, toda obra debe significar el todo*, significarlo real y efectivamente, y en virtud del *significado... serlo también real y efectivamente*”.¹⁸

Benjamin percibe cómo cada miembro fragmentado, o lo que es lo mismo, cada “torso” inherente a la obra, muestra la intención del concepto schlegeliano de forma. El torso queda instaurado como una figura legitimada frente a un ideal que no encuentra lugar en el *medium de las formas*. La obra de arte no puede ser un torso; en cambio, ha de ser un momen-

¹⁸ *Ibíd.*, p. 161. El énfasis es mío.

to transitorio y animado en la *viviente forma trascendental*. La forma encuentra sus límites haciéndose fugaz en la figura, y en esta figura, aunque transitoria, es eterna. Este es justamente el lugar de la crítica. Benjamin se referirá en términos de *legalidad* (es decir, en términos que no dejarán de ser formales) tras enunciar la naturaleza proteica de la crítica: “los románticos quisieron hacer absoluta la legalidad de la obra de arte. Pero el momento de lo casual únicamente puede ser resuelto, o más bien transfigurado en un *orden de legalidad*, con la *disolución de la obra*. Por ello, los románticos debieron mantener consecuentemente una polémica radical contra la doctrina goethiana de la validez canónica de las obras griegas”.¹⁹ No podían reconocer modelos, obras autónomas y cerradas en sí, figuras definitivamente acuñadas y sustraídas del devenir eterno de la progresión. Respecto a ello Novalis se expresa de manera tan audaz como ingeniosa, dejando en evidencia un punto de vista del todo contrapuesto, en lo relacionado a la concepción del tiempo histórico y la obra de arte, al punto de vista propiamente goethiano: “la naturaleza y la intelección de la naturaleza nacen al mismo tiempo, como la Antigüedad y el conocimiento de la Antigüedad; pues mucho se yerra si se cree que la antigüedad existe. *Tan solo ahora la Antigüedad comienza a nacer*”.²⁰ En otro fragmento no menos sugerente sustraído de los fragmentos de la revista *Athenäum*, Novalis y su compañero Friedrich Schlegel afirman: “No se puede obligar a nadie a tener a los antiguos por clásicos o por antiguos; eso depende de máximas en todo caso”.²¹ Definitivamente, ambos pasajes contrastan con la doctrina de la validez canónica de las obras griegas como obras prototípicas,

¹⁹ *Ibíd.*, p. 161s.

²⁰ l. l. 151. Novalis, citado por Benjamin. El énfasis es mío.

²¹ *Ibíd.*

eternamente cerradas en sí mismas (musaicas). Quizá en este punto radica la controversia fundamental e insuperable entre clasicismo y romanticismo. El primer fragmento llama la atención, porque lo que está en juego no sólo marca una distancia entre la manera de hacer inteligible a la tradición clásica; también está acentuada la manera como la naturaleza nace justo en el momento de su intelección. Para los románticos no existen prototipos previos ni modelos a seguir. Todo nace ahora. En términos de temporalidad histórica y de tradición literaria, Benjamin abona el terreno analizando los siguientes fragmentos:

[...] la Antigüedad existe sólo allí donde un espíritu creador la reconoce; no es ningún *factum* en el sentido goethiano. La misma afirmación aparece en otro pasaje: “Los antiguos son producto del futuro y del pretérito a la vez.” Esto libera todo punto de vista histórico lo cual afecta devastadoramente al canon literario: “Todos los géneros literarios clásicos, en su estricta pureza, son ahora ridículos”.²²

Por otra parte, esto da lugar a algunas consideraciones generales relativas al papel de la obra de arte en el espectro romántico. Primeramente, para los románticos la relación de las obras entre sí es la de una infinitud en la totalidad en tanto la *totalidad de las obras realiza la infinitud del arte*. Todo lo contrario a la definición de la obra como “unidad en la pluralidad”, que es como la define Goethe. Benjamin aventura aquí una perspectiva unificante, que bien puede formularse del siguiente modo: “en la pluralidad de las obras se encuentra siempre de nuevo la unidad del arte. Aquella infinitud es la de la forma pura, esta unidad es la del puro

²² *Ibíd.*, p. 162s.

contenido”.²³ Al contrastar la unidad romántica con la unidad de Goethe, queda definido sustancialmente el problema entre ambas teorías del arte:

[...] el problema de la relación entre el puro contenido y la forma pura (y como tal rigurosa). En esta esfera es de resaltar el problema *de la relación entre forma y contenido*, planteado a menudo de manera engañosa respecto de la obra singular, sin que se haya podido hallar jamás una solución en este terreno. *Forma y contenido no son sustratos de la obra empírica, sino diferenciaciones relativas en ella a las diferenciaciones necesarias y puras de la filosofía del arte. La idea del arte es la idea de su forma, al igual que su ideal es el ideal de su contenido.*²⁴

Esto es lo aportado mediante el análisis que Benjamin ha dado en llamar *historia de los problemas*. La cuestión fundamental de la filosofía del arte, planteada sistemáticamente, no es otra que la “relación entre idea e ideal”²⁵ algo que no encuentra solución en el trabajo de Benjamin, porque ni Goethe ni los románticos dan pie a ello. Para Goethe *la forma artística es estilo*²⁶ y ello como principio formal de la obra sólo toma

²³ *Ibíd.*, p. 163.

²⁴ *Ibíd.*, p. 163s. El énfasis es mío.

²⁵ Benjamin delimita en este momento los alcances de su trabajo en lo relativo a la *historia de los problemas*: “la presente investigación no puede traspasar el umbral de este problema; sólo podía tratar un nexo de historia de los problemas hasta el punto en que remitía con plena claridad al plano sistemático. Esa posición de la filosofía alemana del arte hacia 1800, tal como se presenta en las teorías de Goethe y de los primeros románticos, es legítima todavía hoy. [...] ni los románticos ni Goethe han resuelto la cuestión, y lo cierto es que ni siquiera la plantearon. *Actúan a la par con el propósito de exponerla al pensamiento que se centra en la historia de los problemas. Únicamente el pensamiento sistemático puede resolverlo*”. *Ibíd.*, p. 164. El énfasis es mío.

²⁶ Esto fue visto con nitidez por Novalis al calificarlo como estilo “goethiano” pero, según Benjamin, en clara desaprobación: “Los antiguos son de otro mundo, son como

en consideración un estilo determinado históricamente, una “representación tipificadora”, la de los griegos en lo que atañe a las artes plásticas; en lo relativo a la poesía, el propio Goethe consumó la tarea de un modelo propio.²⁷ Por tanto, con el concepto de estilo, Goethe no aporta una definición filosófica del problema de la forma, sino sólo algunos indicios acerca de la autoridad de ciertos modelos. De esta manera, el problema del contenido del arte, antes que el problema de la forma, se convirtió en la fuente de un “naturalismo sublime”. Incluso con relación a la forma debía mostrarse un arquetipo y una naturaleza, que como arquetipo de la forma debía producir –la naturaleza en sí no podía serlo– algo así como una *Kunst-natur*, una naturaleza artística, pues a ello se refiere el estilo en este momento.

Es preciso poner atención en la noción de estilo y en el sutil manejo que Benjamin dará a este concepto en su exposición. En este momento el estilo es algo que sustituye al concepto de forma instaurando en su lugar el ideal de un canon. Y esto mismo es lo que antes ha encontrado sentido mediante los criterios aportados por las musas, esto es, “lo musaico”. Consecuentemente esta es la prerrogativa propia de los pensadores antiguos en tanto el problema del arte es definido en toda su amplitud, según la forma y según el contenido, por medio del concepto de arquetipo, y ello plantea en algunos casos las cuestiones filosóficas “bajo la forma de soluciones míticas”. Entonces ¿qué implica la manifestación del mito mediante el arquetipo? Si en última instancia como lo cree Benjamin “es un mito también

caídos del cielo’. Con ello define de hecho la esencia de esta naturaleza artística que Goethe propone en el estilo como arquetipo. Sin embargo, el concepto de arquetipo pierde su sentido para el problema de la forma en cuanto se lo considera como su solución”. *Ibíd.*, p. 165.

²⁷ *Ibíd.*, p. 164.

lo que relata el concepto goethiano de estilo”, esto se debe a la falta de distinción entre forma de la exposición y la forma absoluta dominante en el mito. El problema de la forma, considerado como problema de la forma absoluta, conviene distinguirlo de la cuestión de la forma de exposición. En tanto no se haga esta distinción prevalecerá el conflicto entre Goethe y los primeros románticos, quienes encontrarán el fundamento de la belleza y la manifestación del contenido de manera muy distinta. Los románticos se alejan del concepto de medida y, sobre todo –y esto habrá que tenerlo muy presente– no respetan “ningún a priori del contenido” como elemento mensurable en el arte. En todo caso el a priori del que ellos hablan es de la forma y esto supone una *desmitologización*, una deposición de lo mitológico. En su concepción de belleza los románticos *rechazan no sólo la regla, también la medida*. Su poesía, su particular concepción de obra poética, es decir, su idea de poema “no es tanto carente de reglas como carente de medida”.²⁸ La teoría del arte goethiana no sólo deja sin solución el problema de la forma absoluta, también el de la crítica, pues, stricto sensu, nunca se planteó su resolución. Para Goethe la crítica de la obra de arte no es ni posible ni necesaria.²⁹ No puede ser necesaria pues ya está dada, de manera evidente, mediante el canon clásico toda consideración sobre el bien y se advierte lo que se debe evitar: sólo para el artista que posee una intuición del arquetipo es posible el *juicio apodíctico* sobre las obras.

²⁸ *Ibíd.*, p. 165.

²⁹ Desde el comienzo de su indagación, Benjamin ha dejado patente el desinterés de Goethe por la elaboración conceptual de la crítica, aunque en su época tardía compone numerosas críticas y recensiones. El caso es que estas no sólo se caracterizaban por cierta reserva irónica –frente a la obra y respecto a la propia labor del crítico–, también es evidente su carácter exotérico, es decir, meramente explicativo y pedagógico.

Con esto Goethe deja de reconocer la criticabilidad como un momento esencial en la obra de arte. Una crítica metódica, esto es, objetivamente necesaria, resulta imposible desde su punto de vista. Para los románticos la concepción de la obra es imposible sin crítica, incluso en este caso “no sólo es posible y necesaria, sino que en su teoría estética se da ineludiblemente la paradoja de una superior estimación de la crítica con respecto a la obra”.³⁰ En consecuencia, es mérito de la actividad emprendida por los primeros románticos establecer un particular equilibrio, una “plena unanimidad del pensamiento y la acción”, cumpliendo de esa manera lo que según sus convicciones constituía su empeño supremo. Entre la creación de obras y el procedimiento crítico, aparece de manera efímera lo que Benjamin denominará “la *chispa del deslumbramiento* en la obra”, es decir la “sobria luz” donde, en su transcurrir, la idea resplandece.

2. El medium de la reflexión como estilo del pensamiento

De la fórmula a la que según Schlegel se le puede adjudicar buena parte de la incomprensión originada por el romanticismo, hasta el momento, sólo nos hemos enfocado en la figura de Goethe; sin embargo, la sombra del autor del *Fausto* poco tendría de escandalosa en sí misma si no estuviera acompañada del nombre de Fichte. ¿Quién es Fichte? ¿Qué significa, en este momento, invocar su nombre y ponerlo junto al de Goethe? Esto queda aclarado al observar de qué manera el significado de la aportación de Fichte es menos el de una doctrina del pensamiento, que el de un *estilo de pen-*

³⁰ *Ibíd.*, p. 166.

sar. ¿Qué sentido tiene entonces este estilo de pensar? En las primeras líneas de su análisis sobre el concepto romántico de crítica, justo cuando emprende el examen del concepto de reflexión, Benjamin describe tres elementos para llegar a una definición que nos acerque al significado de la actividad del primer romanticismo, para lo cual los propios románticos han tomado un modelo orientador: la autoconciencia como el hecho fundamental, es decir, la concepción de un pensamiento que se refleja en sí mismo en la autoconciencia. Ahí surgen las consideraciones gnoseológicas tanto de Friedrich Schlegel como de Novalis. Esta relación del pensamiento consigo mismo, que se hace presente en la reflexión, es contemplada como la más inmediata para el pensamiento en general, como aquella a partir de la cual se desarrollan todas las demás.³¹ Entonces, la reflexión queda implanta-

³¹ Fichte emprende la tarea de explicar la filosofía trascendental de Kant, reconfigurando su concepto central de la apercepción trascendental en el sentido de un dato originario, a saber, la autoconciencia, y refiriendo también de manera mediata la *cosa en sí* kantiana a la *autoafección de la autoconciencia*. Kant había dejado en gran medida en la oscuridad el papel de la autoconciencia y con ello la posibilidad de una filosofía que reflexiona críticamente sobre la facultad de conocer y, ante todo, había desconocido que la autoconciencia no es una relación reflexiva, sino que está presupuesta ya en todo acto de reflexión. Entonces Fichte busca remediar esto mediante de la "intuición intelectual", para lo cual Kant no deja de aportar algunos conceptos fundamentales, tal es el caso de los modelos de autorreferencia en el *intellectus archetypus* o de la autoafección a través del sentido interno; inteligibilidad de la intuición de sí mismo a través de la referencia al imperativo categórico de la ley moral, con lo cual parecía garantizada a la vez la unidad de la facultad racional. Con lo cual la *tarea* de la "Doctrina de la Ciencia" filosófica es para Fichte, preguntar, en reminiscencia regresiva, de acuerdo al trasfondo de la conciencia natural y aclarar la historia de la conciencia del yo mediante la *autorrestricción*, con finalidad práctica, del yo originario con el no-yo. Cf. "Segunda introducción a la doctrina de la ciencia para los lectores que ya tienen un sistema filosófico" en *Introducciones a la Doctrina de la ciencia*, Tr. J. M. Quintana, Tecnos, Madrid, 1997. Véase también, en relación con la reorientación del sistema de Fichte en el primer romanticismo alemán: Hans Kramer, *Platón y los fundamentos de la metafísica*, Tr. A. J. Cappelletti y A. Rosales, Monte Ávila, Caracas, 1996, p. 319ss.

da como el “modelo” más frecuente en el pensamiento de los primeros románticos, lo cual puede constatarse prácticamente en todos sus fragmentos. Y si la reflexión aporta este modelo, Benjamin no tardará en advertir tres formas para referirse al concepto de reflexión: “*Imitación, manera y estilo*, tres formas que muy bien se podrían aplicar al pensamiento romántico, se encuentran acuñadas en el concepto de reflexión”.³² Sin aportar mayor explicación, Benjamin está empleando en este momento tres criterios usados por Goethe para definir la perfección y la originalidad de la obra de arte (particularmente en las artes plásticas). Pero a diferencia del criterio goethiano, aquí se trata del modelo de la reflexión y Benjamin presenta su planteamiento de esta manera:

[...] tan pronto es una *imitación* de Fichte (como en el primer Novalis), tan pronto *manera* (por ejemplo, cuando Schlegel dirige a su público la exhortación de “comprender el comprender”); pero *la reflexión es, sobre todo, el estilo del pensamiento en el que los primeros románticos expresan, bien que no de un modo arbitrario, sino por necesidad, sus más profundos puntos de vista*.³³

¿Qué quiere decirnos Benjamin al usar estos criterios, asignándole al romanticismo el carácter de un “estilo del pensamiento”? Goethe, en 1789, resume el sentido de esta triada de categorías en un artículo denominado *Imitación sencilla de la naturaleza, manera, estilo*.³⁴ En cada estadio de su desarrollo

³² *Ibíd.*, p. 41.

³³ *Ibidem*. El énfasis es mío.

³⁴ Cf. J.W. Goethe, *Escritos de arte*, Tr. M. Salmerón, Síntesis, Madrid, 1999. La primera versión de este texto, como se ha especificado, data de 1789, es decir, es posterior al

el artista deberá imponerse una tarea, esto es, la de conciliar el objeto de la representación, el sentimiento y la forma, con el fin de reconocer la esencia profunda de los objetos a partir de su capa externa, de crear su imagen transfigurada a partir de la imaginación, y de llevar a cabo todo esto de forma adecuada en la obra de arte a partir de la habilidad técnica. En consecuencia, la base del arte es la *sencilla imitación de la naturaleza*, la cual descansa sobre la reproducción artesanalmente madura de objetos sencillos (un ejemplo pictórico es la naturaleza muerta). Frente a la imitación está la maniera (Manier), que posee rasgos individualistas pues el artista toma la determinación de desviarse de la fiel imitación de la naturaleza, entonces “crea su propia lengua para expresar a su modo lo que ha captado con el alma, para dar su propia forma característica a un objeto”;³⁵ finalmente llegamos al estilo, es decir, el grado supremo del arte que lleva a la maestría las habilidades técnicas de la *sencilla imitación de la naturaleza* y, en razón de un estudio más profundo de la naturaleza y el arte, se encuentra en condiciones de penetrar los objetos de forma objetiva: “el estilo se apoya en las bases más profundas del conocimiento de la esencia de las cosas, en la medida en que la podemos reconocer en *formas visibles y tangibles*”.³⁶ Al igual que en el resto de sus afirmaciones teórico-estéticas, Goethe no desarrolló ningún esquema sistemático, sino que concederá a las tres formas de producción artística la posibilidad de “mezclarse plácidamente” entre sí. Cuando Benjamin reconoce en los románticos el carácter de “estilo del pensamiento” con relación a estos criterios estéticos previos

viaje de Goethe a Italia, elemento que supone la ruptura respecto a la “pasión naturalista”, característica de sus primeras producciones.

³⁵ *Ibíd.*, p. 6.

³⁶ *Ibíd.*, p. 7. El énfasis es mío.

al *Athenäum*, percibe, de alguna manera, un pensamiento cuyos fundamentos tocan lo más profundo del conocimiento, es decir, algo cuyo significado, en estricta relación a lo descrito por Goethe, permite eventualmente percibir las esencias mediante formas visibles y comprensibles. Por lo tanto, el estilo del pensamiento romántico es reflexión y esto sólo es materializable mediante la crítica. Ahora bien ¿de qué manera se ha llegado a concebir un estilo del pensamiento? ¿En qué consiste la herencia del pensamiento fichteano al romanticismo? Esto puede considerarse a través de un fragmento de Schlegel:

La *Doctrina de la ciencia* de Fichte es una filosofía sobre la materia de la filosofía kantiana. De *la forma nos dice mucho*, pues en ella el propio Fichte es un maestro. Pero lo cierto es que si la esencia del *método crítico* radica en que la teoría de la facultad determinante y el sistema de las actividades determinadas del ánimo se encuentran en él estrechamente unidos, como cosa y pensamiento, en la armonía preestablecida; entonces es posible que, en lo que respecta a la forma, *Fichte también sea un Kant elevado a la segunda potencia, y que su Doctrina de la ciencia sea más crítica de lo que de hecho parece.*³⁷

Hasta aquí la primera mitad del fragmento, del cual hay que destacar que el “ser más crítico de lo que parece” es lo mismo que hacer una crítica de la crítica, elevando a Kant a una segunda potencia. Y esto es posible mediante la forma de la cual Fichte es un maestro, es decir, alguien que domina un estilo en esa materia. Pero de inmediato Schlegel da un giro al referirse al “método crítico”, pues Fichte libera la potencia de

³⁷ F. Schlegel, *Fragmentos*, Tr. P. Pajeros, Marbot, Barcelona, 2012, p. 127s. Fragmento 281 del *Athenäum*. El énfasis es mío.

la crítica. La forma es una determinación de ánimo cuya función consiste, como facultad determinante, como sistema de actividades determinadas, en unir cosa y pensamiento en una armonía preestablecida, esto es, puramente formal. Schlegel continúa:

En especial su *Nueva exposición de la Doctrina de la ciencia* es, de principio a fin, filosofía y filosofía de la filosofía al mismo tiempo. Puede que algunas acepciones válidas del término “crítico” no sean aplicables a todos los escritos de Fichte. Pero en los escritos de Fichte debemos hacer como él y fijarnos sólo en el conjunto, en lo Único que importa realmente, sin tomar en consideración lo secundario; sólo así es posible percibir y comprender la identidad de su filosofía con la de Kant. Por lo demás, nunca se es excesivamente crítico.³⁸

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

³⁸ *Ibíd.*, p. 281. El énfasis es mío.

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

En la *naturaleza reflexiva del pensamiento*, los románticos vieron más bien una garantía de su carácter intuitivo. Tan pronto como la historia de la filosofía sostuvo con Kant –aunque no por vez primera, sí de un modo explícito y vigoroso–, junto a la posibilidad racional de una intuición intelectual, su imposibilidad en el ámbito de la experiencia, se hizo patente un esfuerzo múltiple y casi febril por volver a recuperar este concepto para la filosofía como garantía de sus más elevadas pretensiones. Ese esfuerzo partió sobre todo de Fichte, Schlegel, Novalis y Schelling.³⁹

³⁹ Op. cit., *El concepto de crítica*, p. 42.

Justo en este intento, no exento de implicaciones históricas, se inscribe la primera redacción de la *Wissenschaftslehre* fichteana, la “Doctrina de la ciencia” de 1874: el pensamiento reflexivo y el conocimiento inmediato comparten un recíproco *darse*. Pero mientras los románticos vieron en esta reciprocidad la oportunidad de un formalismo infinito cuya garantía radicaba en su inmediatez, Fichte trató de limitarla a una particular idea de sistema.⁴⁰ En efecto, Fichte busca y encuentra una “actitud espiritual” donde la autoconciencia se halle presente ya de manera inmediata y no requiera ser producida a través de una reflexión infinita, y tal actitud del espíritu es el pensamiento: “La conciencia de mi pensamiento no es algo casual para mi pensamiento, algo sólo añadido ulteriormente y así ligado a él, sino que le resulta inseparable”.⁴¹ La conciencia inmediata del pensamiento es idéntica a la autoconciencia, y esto debido a su inmediatez, se denomina *intuición*. Para Fichte, esta autoconciencia “en la cual coin-

⁴⁰ Kant define su idea de sistema al final de la *Crítica de la razón pura* en estos términos: “la unidad de los diversos conocimientos bajo una idea. Esta constituye el concepto racional de la forma de un todo, en cuanto que mediante tal concepto se determina *a priori* tanto la amplitud de lo diverso como el lugar respectivo de las partes en el todo”. I. Kant, *Crítica de la razón pura*, Tr. M. Ribas, Alfaguara, Madrid, 1998, B 860-A832. Es decir, el sistema es una totalidad donde encuentran cabida la pluralidad de los diversos conocimientos bajo el *concepto racional de la forma de un todo* definido *a priori*. Esto significa la supremacía de la *idea de totalidad* gobernante sobre las partes, pues “el sistema se funda en una idea de la totalidad que precede a las partes; en el conocimiento vulgar o el mero agregado de conocimientos, en cambio, preceden las partes al todo”. Cf. I. Kant, *Sobre el saber filosófico*, Tr. J. Marías, Facultad de filosofía, Universidad Complutense, Madrid, 1998, p. 80. Entonces el concepto kantiano de sistema supone una definición, pero también el esbozo de un *programa*, es decir, la idea de sistema es el pórtico del problema en tanto contrasta de inmediato con la idea romántica de un sistema conciliador de libertad e infinitud, cuya edificación contempla la *falta de sistema*, esto es, un sistema *viviente* y por tanto, alejado de la seguridad aportada por los dominios bien trazados de cualquier *apriorismo*.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 49. Fichte citado por Benjamin.

ciden intuición y pensamiento, sujeto y objeto, la reflexión es conjurada, capturada y despojada de su infinitud, sin ser aniquilada por ello”.⁴² Esto no deja de ser un proceso paradójico. Benjamin, al percibir el papel de la reflexividad autoconsciente adoptada por los románticos, ve la posibilidad de trazar, siguiendo el proceso reflexivo de la autoconciencia, un itinerario que permita tanto una orientación metodológica como cierta garantía para un trayecto seguro en el ya de por sí intrincado proceso *paradójico* propio de la constitución de la conciencia; un tema en todo momento conflictivo, pues supone la relación problemática con el concepto de reflexión antes descrito por Fichte:

Es conveniente basar la exposición de la teoría romántica del conocimiento en la paradoja fichteana de la conciencia que se apoya en la reflexión. En efecto, *los románticos no se escandalizaron en absoluto ante la infinitud de la reflexión que Fichte había rechazado*. Se plantea con ello el problema de cuál sería entonces el sentido en que concibieron, e incluso acentuaron, la infinitud de la reflexión. Es evidente que, para que esto último pudiera suceder, *la reflexión*, con su pensamiento del pensamiento del pensamiento *et sic de coeteris*, *tenía que constituir para los románticos algo más que un proceso vacío y sin fin; pero lo cierto es que, por extraño que a primera vista parezca, en orden a la comprensión de su pensamiento, todo se reduce a seguirles de cerca en este asunto y admitir hipotéticamente su afirmación, para averiguar de este modo en qué sentido apuntaban al enunciarla*. Por lo demás, este sentido no se ha de revelar abstruso, sino más bien rico en consecuencias y fructífero en el ámbito de la teoría del arte.⁴³

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibid.*, p. 51.

La teoría romántica del conocimiento (algo que también podría llamarse *teoría de la reflexión poética*)⁴⁴ sigue un camino ya vislumbrado por el Idealismo alemán como la orientación producida por un *pensar que reflexiona sobre sí mismo en la autoconciencia* y, simultáneamente, como el fundamento sobre el que descansa todo postulado filosófico en su búsqueda de garantía de *inmediatez del conocimiento*. Este primer paso supone enfrentarse a la paradoja de *la infinitud de la reflexión*, uno de los temas que separan al idealismo fichteano de la teoría de los primeros románticos. Con lo cual la cuestión radica en encontrar la significación de esa paradoja resultado del pensamiento reflexivo adoptado por el romanticismo como la *inacababilidad reflexiva*, donde cada reflexión precedente es objeto de la siguiente hasta aportar, tal como lo observa Benjamin, una “especial importancia sistemática” –ya advertida y rechazada por el propio Fichte–, dando lugar a una “singular estructura del pensamiento”.⁴⁵ ¿En qué consiste entonces la

⁴⁴ Cf. W. Menninghaus “Walter Benjamin's exposition of the romantic theory of reflection” en *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, New York, 2002, p. 19.

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

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

La inmediatez en este caso es consecuencia de una ruptura. Los románticos, en específico Friedrich Schlegel, no ven en la reflexión un *intuir*, sino un pensar absolutamente sistemático, un *concebir*. De esta manera para Schlegel la inmediatez del conocimiento ha de ser preservada, pero con medios distintos a los advertidos con anterioridad por Kant, esto es, en este caso no son las intuiciones las que aseguran única y exclusivamente un conocimiento inmediato (en este caso Fichte se atiene por completo a la teoría kantiana). Las intuiciones en el caso de Kant y Fichte llevan de manera casi incontrovertible el concepto a su término. Para Schlegel, por el contrario: “tomar el pensamiento... como puramente

véase: op. cit., W. Menninghaus, “Walter Benjamin’s exposition of the romantic theory of reflection”, p. 27s.

mediato y sólo la intuición como inmediata es un proceder completamente arbitrario, propio de aquellos filósofos que establecen una intuición intelectual. Lo auténticamente inmediato es, por cierto, el sentimiento, pero existe asimismo un pensamiento inmediato”.⁴⁶ Este cambio de orientación es fundamental para comprender el sentido de la concepción de *medium*. Los románticos, en virtud del pensar inmediato de la reflexión, conciben lo absoluto, pero en un sentido completamente distinto al fichteano:

[...] en él buscan y encuentran algo totalmente distinto de aquello que Fichte perseguía. La reflexión es para ellos, al contrario que para Fichte, una *reflexión plena*, [...] *no constituye un método que se colme con un contenido ordinario*, ni con el contenido de la ciencia. Lo que parece derivado de la *Doctrina de la Ciencia* es, y seguirá siendo, la imagen del mundo propia de las ciencias positivas. Gracias a su método, *los primeros románticos disuelven completamente esta imagen del mundo en el absoluto, en el que buscan otro contenido que el de la ciencia.*⁴⁷

En otras palabras, los románticos conservan de Fichte un modelo, el modelo de la reflexión, para mediante él alcanzar *su propio estilo del pensamiento* que en este caso no comparte los límites que primero Kant y luego Fichte han marcado (que son los mismos que fundan la “ciencia positiva”). Esto es justo lo que los románticos critican de la idea fichteana de no-yo. Los románticos ven en la reflexión un “ser pleno” contrario a Fichte, para quien la reflexión debe ser limitada: el yo queda limitado a sí mismo a través del no-yo, de manera inconsciente. Esto es inconcebible para Novalis y Friedrich Schlegel,

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 60.

⁴⁷ *Ibíd.*

como lo será para el resto de los primeros románticos. En este caso Benjamin cita un pasaje de las *Lecciones Windischmann*, donde es más elocuente la diferencia y el posicionamiento romántico frente a Fichte:

“El yo originario, aquello que todo lo abarca en el yo originario, es todo; fuera de él no hay nada; no podemos admitir nada salvo la yoidad. *La limitación no es un mero reflejo apagado del yo, sino un yo real; ningún no-yo, sino un anti-yo, un tú. Todo es sólo una parte de la infinita yoidad.*” O bien, en una referencia más explícita a la reflexión: “La facultad de la actividad que retorna a sí misma, la capacidad de ser yo del yo, es el pensamiento. Este pensamiento no tiene otro objeto que nosotros mismos.” *Los románticos sentían aversión por la limitación a través del inconsciente; no debe haber otra limitación que la relativa, y ésta debe darse en la propia reflexión consciente.*⁴⁸

Esta toma de conciencia se traduce inmediatamente en voluntad, pues la limitación de la reflexión no se da en ella misma, no es propiamente relativa, sino que se efectúa por medio de la voluntad consciente: “La ‘capacidad de suspender la reflexión y de orientar a placer la intuición hacia cualquier objeto determinado’ es lo que Schlegel denomina voluntad”.⁴⁹ Pero sobre todo esta diferencia o ruptura, respecto a la idea de absoluto de Fichte, resulta importante porque Benjamin justifica en ella el concepto de medium y el concepto de absoluto en Schlegel, pues “se definiría con la máxima exactitud como el medium de la reflexión”.⁵⁰ Es decir, la concepción de medium es empleada por Benjamin para determinar la función

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 63. El énfasis es mío.

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ *Ibíd.*

de la reflexión como antes lo ha hecho para analizar el lenguaje. Con este término se ha de designar, de manera sintética, la totalidad de la filosofía teórica de Schlegel, y será frecuentemente bajo esta expresión como habrá de entenderse. De manera que Benjamin ve la necesidad de elucidarla y fijarla todavía con mayor precisión, para lo cual selecciona algunos pasajes de Schlegel y Novalis:

*La reflexión constituye el absoluto, y lo constituye como un medium. Aun cuando el propio Schlegel no haga uso de la expresión medium, no deja de conceder el mayor valor en sus exposiciones a la conexión constante y regular en el absoluto o en el sistema, y ambos han de ser interpretados como la conexión de lo real, no en su sustancia (que en todas partes es la misma), sino en los grados de su despliegue manifiesto. Así, dice: 'La voluntad... es la facultad del yo de engrandecerse o de reducirse a sí mismo hasta un máximo o un mínimo absolutos; puesto que es libre, no tiene límites.' Y ofrece una imagen clara para esta relación: 'El retornar a sí, el yo del yo, es el elevar a la potencia en matemáticas; el salir de sí es la extracción de la raíz.' Novalis describió de un modo análogo este movimiento en el medium de la reflexión. Se le aparece en tan estrecha relación con la esencia del Romanticismo, que le reserva la expresión 'romantizar'. 'Romantizar no es sino un cualitativo elevar a la potencia. La mismidad inferior es identificada en esta operación con una mismidad de superior naturaleza. Así como nosotros somos propiamente una tal serie cualitativa de potencias..., la filosofía romántica... [es] alternancia de elevación y rebajamiento.'*⁵¹

El absoluto, concebido como medio de la reflexión, tiene un doble sentido. Tal ambivalencia no debe suscitar confusión

⁵¹ *Ibíd.*, p. 64. El énfasis es mío.

o contradicción alguna, pues lo absoluto no puede ser percibido desde una exterioridad; no podemos salir en virtud de ningún tipo de reflexión para verlo “objetivamente”. Entonces la reflexión es, por un lado, *medium*, conexión constante; pero también, desde otra perspectiva, *medio en cuestión*, pues la reflexión se mueve en él, esto es, la reflexión en tanto absoluto “se mueve en sí misma”. Aquí puede percibirse cómo el *medium* de la reflexión es el fundamento metodológico ideado por Benjamin para definir el camino que conecta teoría y crítica. Ello queda resuelto mediante dos nociones fundamentales: la *Selbstdurchdringung* o “autopenetración” y el *concepto* (en este caso, el concepto es la entidad lingüístico-filosófica de la idea). La autopenetración expresa la unidad entre reflexión y mediación. Respecto a la autopenetración, Novalis le asigna nada menos que “la posibilidad de toda filosofía”. Y ello se debe a que la autopenetración garantiza a la inteligencia el contacto consigo misma, dando pie a un movimiento autorregulado, a una forma propia de actividad: “la reflexión, es ‘el comienzo de una verdadera autopenetración del espíritu, que nunca termina’”.⁵² Un procedimiento infinito pero también, y sobre todo, indeterminado, en virtud de lo cual el mundo venidero para Novalis no puede ser otra cosa que el “caos que se penetra a sí mismo”.⁵³ La autopenetración es, pues, un proceso cuyo “germen prototípico” es el de un mundo inconmensurable. Podría decirse que es *ahí donde surge un estilo puro del pensamiento* y ello resulta evidente al tomar en cuenta sus consecuencias históricas. El descubrimiento de la autopenetración es algo “extraordinario para la historia universal, puesto que así dio comienzo una nueva época de la humanidad –y sólo a partir de este punto

⁵² *Ibíd.*, p. 65. Novalis citado por Benjamin.

⁵³ *Ibíd.*

se hace posible una verdadera historia de la clase que fuere, pues el camino que hasta entonces se había recorrido integra, desde este momento, un todo auténtico, enteramente explicable”.⁵⁴ Por su parte Schelling, en uno de sus periodos de romanticismo más marcado, define este rasgo fundamental del espíritu como algo esencial a la modernidad, es decir, como una orientación epocal: “el espíritu de la época moderna se orienta, con evidente consecuencia, hacia el aniquilamiento de todas las formas puramente finitas”.⁵⁵

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

⁵⁴ *Ibíd.*

⁵⁵ F. Schelling, *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, Tr. E. Tabernig, Losada, Buenos Aires, 1965, p. 93.

En lo que concierne particularmente a la *intuición intelectual*, el modo de pensar de Schlegel, al contrario que el de numerosos místicos, se caracteriza por su indiferencia frente a la intuibilidad; *no remite a intuiciones intelectuales y estados extáticos. Más bien busca, por resumirlo en una fórmula, una intuición no intuible del sistema, y es precisamente en el lenguaje donde la encuentra. La terminología es la esfera en la que se mueve su pensamiento, más allá de la discursividad y de la evidencia intuitiva. Pues el término, el concepto, contenía en su opinión el germen del sistema, y no era en el fondo sino un sistema preformado. El pensamiento de Schlegel es un pensamiento absolutamente conceptual, esto es, lingüístico. La reflexión es el acto intencional de la absoluta comprensión del sistema, y la forma de expresión adecuada para este acto es el concepto.*⁵⁶

El sistema queda, con lo anterior, instituido como elemento fundamental de la mística. No hay intuiciones aisladas –estados de éxtasis, intuiciones del intelecto– que permitan concebir de golpe la realidad oculta, sino que el hombre se mueve desde un principio en la esfera de lo absoluto; ahí donde se mueve él se mueve su pensamiento “más allá de la discursividad y de la evidencia intuitiva”, entonces aparece el *concepto como germen apriorístico del sistema*. Cada sistema es similar a una constelación, donde cada astro cumple su función incluso antes de ser concebido por el hombre. Sólo el lenguaje puede hacer concebible la realidad, hacer concebible lo inconcebible, conceptualizar lo que carece de concepto. La tarea de la reflexión no es otra sino actualizar de manera intencional la comprensión, dar forma a la expresión en el concepto. Contrario al prejuicio común, Benjamin advierte que el pensamiento romántico no reniega en momento alguno de la

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 77. El énfasis es mío.

idea de sistema. La manera de intuirlo, sin embargo, es mediante un proceso que en lo esencial no es sistemático como lo es la crítica. En razón de ello, de la criticabilidad inherente al pensamiento filosófico, los románticos comprenden que *el sistema debe concebir en sí la falta de sistema*, esta es una de las conjeturas de Novalis después de asistir a los cursos de Fichte en la Universidad de Jena, o si se quiere, en términos más programáticos, hay un fragmento del *Athäneum* citado por Benjamin que dice: “Es fatal para el espíritu tener un sistema y también no tener ninguno. Tal vez habrá que decidirse, por consiguiente, a enlazar ambas cosas”.⁵⁷

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

La forma más general en que esta *terminología mística* desempeñó su papel en el Romanticismo temprano fue la del juego de palabras [Witz], junto a Friedrich Schlegel, también Novalis y Schleiermacher se han interesado por su correspondiente teoría, que ocupa un amplio espacio en los fragmentos del primero. En el fondo, no es otra que *la teoría de la terminología mística*. Se trata del *intento de llamar al sistema por su nombre*, es decir, de apresarlo en un concepto místico e individual, de tal

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 78.

modo que las conexiones sistemáticas queden comprendidas en él. Subyace aquí la presuposición de una permanente conexión mediática, de un medium de reflexión de los conceptos.⁵⁸

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

[...] el juego de palabras queda caracterizado como “socialidad lógica”, o bien como “espíritu... químico”, como “genialidad fragmentaria”, o como “facultad profética”, si es definido por Novalis como “juego mágico de colores”, todo esto se afirma a propósito del movimiento de los conceptos en su propio medium, *que actúa en el juego de palabras* y aparece designado en el término místico. “*El juego de palabras constituye la aparición, el relámpago externo de la fantasía. De ahí... la semejanza de la mística con el juego de palabras*”.⁵⁹

⁵⁸ Ibíd., p. 78s.

⁵⁹ Ibíd., p. 79.

Al hablar de Witz, o juego de palabras, estamos situados en un momento no-intencional como lo es la idea benjaminiana de lenguaje mágico. Esto queda constatado cuando el propio Benjamin se acerca al polémico artículo de Schlegel titulado *Über die Unverständlichkeit*, “Sobre la incomprensibilidad”, donde leemos: “a menudo *las palabras se comprenden mejor a sí mismas que por quienes hacen uso de ellas*; ...bajo los términos filosóficos... *deben existir secretos órdenes vinculantes*; ...la más pura e impenetrable incomprensibilidad se obtiene precisamente de la ciencia y del arte, los cuales apuntan con total propiedad, partiendo de la filosofía y de la filología, al comprender y al hacer comprensible”.⁶⁰ Esto, planteado en los términos con los que comenzamos este apartado, no es sino ejemplo del *estilo* del pensamiento romántico, pues el juego de palabras “confiere al estilo sólido su elasticidad y su electricidad”, en tanto está contrapuesto a lo que comúnmente es concebido bajo los dominios de la razón. Antes hemos mencionado las observaciones de Albert Béguin respecto a lo singular del *carácter* romántico y de su “audaz resignación” al emprender una investigación sin un *objeto dado*, prescindiendo de un *objeto apriorístico* que pudiese ser *fijado por adelantado*. Merced a esta indeterminación el *acto literario* cambió, pues a partir del romanticismo el autor trata de expresar ciertos *gestos*, ciertas combinaciones y juegos de palabras “según afinidades que sólo un oscuro poder efectivo puede percibir y elegir”. De esto el poeta sabe, tiene la *certeza irracional*, la certidumbre de algo inmenso pero indefinible: “*estos gestos de la creación estética intentan asir una realidad, que ningún otro acto del espíritu podría lograr*”.⁶¹

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 79s. El énfasis es mío.

⁶¹ A. Béguin, *Creación y destino. I Ensayos de crítica literaria*, Tr: M. Mansour; FCE, México, 1986, p. 72. El énfasis es mío.

Aquí vamos exponiendo la cuestión del *lenguaje del arte*. Este tema igualmente ha sido previamente mencionado en su texto de 1916. En aquel momento Benjamin concibe un lenguaje de la escultura, de la pintura o de la poesía, pues “así como el lenguaje de la poesía se basa en el lenguaje de nombres del ser humano (o al menos en parte), también es pensable que los lenguajes de la escultura o de la pintura se basen en ciertos tipos de lenguajes de cosas, que en ellos se dé la traducción de lenguajes de las cosas en otro infinitamente superior, pero tal vez de la misma esfera”.⁶² En este caso se trata de lenguas sin nombres, sin sonido, lenguas de la materia, pero traducibles a otros medios de expresión “hay que pensar por tanto en la *comunidad material de las cosas* en lo que es su comunicación”.⁶³ De esto se desprende una tarea, la tarea que en el contexto del romanticismo es propiamente una labor crítica. En 1916 Benjamin ya advierte de qué manera puede orientarse el tema consagrado al análisis de la obra: “para *conocer las formas artísticas* hay que intentar *entenderlas en tanto que lenguajes*, para así buscar la conexión que tienen con las lenguas naturales”.⁶⁴ El lenguaje del arte solamente se puede comprender desde su relación con “la ciencia propia de los signos”. Sin una ciencia de los signos, “la filosofía del lenguaje se queda meramente fragmentaria, porque la relación entre el lenguaje y el signo (de la cual además la relación entre lenguaje humano y escritura sólo es un ejemplo, aunque muy especial) es fundamental y originaria”.⁶⁵ La crítica de la obra de arte se convierte, entonces, a partir de este momento, en el centro del análisis. El lenguaje del arte supone referirse

⁶² II, I, 160. *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre*.

⁶³ II, I, 160.

⁶⁴ II, I, 160. El énfasis es mío.

⁶⁵ II, I, 161.

de manera inmediata a la función de la crítica, pues mediante ella es concebible el desarrollo de un contenido global para conocer lo que quizá es una de las nociones más complejas del romanticismo, como lo es su idea de obra, y con ello el sentido de sus expresiones “jeroglíficas”, de su concepto de poesía, de una “poesía trascendental”, del “idealismo mágico” e incluso de la ironía. Frente a lo cual dice Benjamin: “el propio *concepto romántico de crítica es un caso ejemplar de terminología mística*, y por este motivo el presente trabajo no es tampoco una restitución de la teoría romántica de la crítica de arte, sino el análisis de su concepto”.⁶⁶ El análisis de Benjamin más que al contenido de la crítica, está referido a sus relaciones terminológicas, lo cual no impide percibir la manera en que el concepto de crítica deviene el “concepto esotérico fundamental” de toda una generación:

A través de la obra de Kant, el concepto de crítica había adquirido un significado casi mágico para la joven generación; en cualquier caso, en absoluto se le atribuía preponderantemente el sentido de una actitud espiritual evaluadora, no productiva, sino que para los románticos y para la filosofía especulativa el término “crítico” significaba algo así como objetivamente productivo, creativo desde la prudencia. Ser crítico quería decir impulsar la elevación del pensamiento sobre todas las ataduras hasta el punto de que, como por encanto, a partir de la inteligencia de lo falso de esas ataduras vibre el conocimiento de la verdad. En virtud de este significado positivo adquiere el proceder crítico una afinidad estrechísima con el reflexivo, y ambos se superponen en expresiones como la siguiente: “En toda filosofía que empiece con la observación de su propio proceder, con la crítica, el comienzo tiene siempre algo de peculiar.” Lo mismo significa la presun-

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 81.

ción de Schlegel: “La abstracción, y en particular la práctica, no es al fin y al cabo sino crítica”.⁶⁷

El análisis de Benjamin desde cualquier perspectiva que se quiera percibir no carece de agudeza. El punto de inflexión está puesto por Kant al concebir la crítica en su sentido espiritual; la crítica es el signo de toda una época, pero no es algo necesariamente productivo. El caso es que para los románticos la crítica adquiere un significado positivo, esto es, productivo. La ejecución de la crítica hace “vibrar” la verdad. Cuando Kant rechaza tanto el dogmatismo como el escepticismo, no propone una tercera vía metafísica para culminar el sistema, sino la “crítica”, en virtud de lo cual queda el sistema abierto. Por lo tanto puede decirse que ya en Kant el concepto de crítica adquiere un doble significado, y esta duplicidad se potencia en los románticos, debido a que con la palabra crítica aluden también al conjunto de la influencia histórica de Kant, y no sólo a su concepto de crítica.⁶⁸ Los románticos

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 82. El énfasis es mío.

⁶⁸ Esto permite advertir una especial relación terminológica concerniente al concepto de crítica en su estricta significación para la teoría del arte. Así como Kant trató de poner distancia frente al dogmatismo y el escepticismo —lo cual ya suponía una serie de determinaciones tanto metodológicas como históricas—, los románticos lograron legitimar definitivamente la expresión *Kunstkritiker*, *crítico de arte*, frente a la más tradicional de *Kunstrichter*, juez de arte, pues con ello “se evitaba la representación del hecho de sentar en el banquillo a propósito de las obras de arte, de una sentencia dictada sobre leyes escritas o no escritas; se pensaba al respecto en Gottsched, cuando no incluso en Lessing y Winckelmann. Sin embargo, otro tanto podría aducirse en oposición a los teoremas del *Sturm und Drang*. Conducían, y por cierto que no a través de tendencias dudosas, sino por una fe ilimitada en los derechos de la genialidad, a la abolición de toda fundamentación sólida y cualquier criterio para el juicio. Aquella orientación cabría concebirla como dogmática; esta, como escéptica en cuanto a sus efectos; de tal modo, nada parecía más natural que llevar a cabo la superación de ambas en la teoría del arte bajo la misma enseña en cuyo nombre había limado Kant aquel contraste en la teoría del conocimiento”. *Ibíd.*, p. 83.

saben preservar y hacen uso del momento ineludiblemente negativo de este concepto, pero no podían dejar de percatarse de la discrepancia existente entre las pretensiones y los resultados de su filosofía teórica. Aquí se presenta de nuevo el momento oportuno a la crítica, pues el término implica que, por muy altamente que se estimase la validez de una obra crítica, esta no puede ser algo concluyente. En ese sentido, “bajo el nombre de crítica los románticos asumían a un tiempo la inevitable *insuficiencia de sus esfuerzos*, trataban de definirla como una insuficiencia necesaria y, a la postre, evocaban con este concepto lo que podríamos llamar *la necesaria imperfección de la infalibilidad*.⁶⁹ Algo denominado en otros términos *posibilidad infinita*, o posibilidad de ejercer con total libertad un estilo puro del pensamiento.

3. Criticabilidad e ironía

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

⁶⁹ *Ibidem*. El énfasis es mío.

reflexión presumiblemente la más fecunda que [el arte] ha recibido”.⁷⁰ Ante lo cual, “la *crítica de arte es conocimiento del objeto* en este medium. En la siguiente indagación se habrá de exponer, por consiguiente, cuál es el alcance de la concepción del arte como medium de la reflexión para el conocimiento de su idea y el de sus productos, así como para la teoría de este conocimiento”.⁷¹ La autoridad del medium radica, tal como lo hemos visto desde su constitución lingüística, en dar expresión a una identidad radical cuya perfección revela tanto al lenguaje mismo como a la obra de arte en términos de forma (es decir, también como un tipo de lenguaje). En virtud de ello, *la mística de la intuición*, la mística que Benjamin ha calificado de “esencialista” en su ensayo de 1916, es sustituida por una *mística de la forma*, cuya perfectibilidad y unidad está en el lenguaje. Este nuevo principio ha sido dilucidado por los románticos y, aunque no está exento de encubrimiento o confusión frente a otros misticismos, su descubrimiento ejerce una influencia patente en las estéticas literarias posteriores. Pensemos por ejemplo en la estética de Baudelaire o en la escuela simbolista donde convergen autores como Mallarmé o George.⁷² Si algo es preciso destacar de la herencia romántica, es lo asignado como tarea al artista, es decir, los románticos

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 97.

⁷¹ *Ibídem.* El énfasis es mío.

⁷² *La mística de la forma* da pie a algo que Benjamin, al final de su trabajo sobre los románticos, llama la “doctrina según la cual el arte y sus obras *no son esencialmente ni apariciones de la belleza ni manifestaciones de inmediata exaltación entusiasta, sino un medium de las formas que reposa sobre sí mismo*”. Esta particular manera de concebir el misticismo nos dice: “no ha caído en el olvido desde el Romanticismo, al menos en el espíritu del desarrollo artístico. Si se quisiera llevar hasta sus principios fundamentales la teoría artística de un maestro tan eminentemente consciente como Flaubert, de los Parnasianos o del círculo de George, encontraríamos sin duda los aquí expuestos. Si formulásemos esos principios fundamentales, se documentaría su origen en la filosofía del primer Romanticismo alemán”. *Ibíd.*, p. 151.

alcanzan una identificación total con el objeto, y esto, por así decirlo, es una tarea inexcusable para el genio, pues la obra de arte ha de ser expresión de esa tarea; su imagen y su símbolo serán también capaces de desvelar la experiencia mística y con ello adquirir esa cualidad específicamente artística designada en la palabra bello. En virtud de esto queda reservado también al artista el conocimiento de las dificultades casi insuperables que se oponen a la tarea de identificarse con el objeto, pues, ¿en qué consiste el no-yo, lo incondicionado, el mundo exterior, con el que se tiene que identificar el yo? Benjamin expresa esta interrogante en estos términos:

¿Cómo es posible el conocimiento más allá del autoconocimiento? Es decir: ¿cómo es posible el conocimiento del objeto? De hecho, según los principios del pensamiento romántico, no es posible. Donde no hay autoconocimiento, no hay conocimiento en absoluto; donde hay autoconciencia, la correlación sujeto-objeto ha quedado abolida o, si se quiere, se da un objeto sin correlato objetivo. Pese a ello, la realidad no constituye un agregado de mónadas cerradas en sí, incapaces de entrar en una relación real las unas con las otras. Muy al contrario, todas las unidades, aparte del absoluto, son sólo relativas en el ámbito de lo real. Tan poco encerradas en sí y carentes de relación están que más bien pueden, por medio del incremento de su reflexión (potenciar, roman-tizar), incorporar más y más esencias o centros de reflexión en su propia autoconciencia. Pero esta manera romántica de considerar las cosas no concierne únicamente a los centros de reflexión individuales y humanos. No solamente los hombres pueden ampliar su conocimiento a través de los grados superiores del autoconocimiento en la reflexión, sino también, y en la misma medida, los llamados objetos naturales.⁷³

⁷³ *Ibíd.*, p. 88s. El énfasis es mío.

Esta idea, con la cual es posible potenciar el conocimiento mediante la autoconciencia integrando en el proceso lo incondicionado y con ello a los objetos naturales, da lugar a un *saber simbólico*. Lo extraordinario de este proceso no reside tanto en que el mundo natural esté en constante movimiento, sino que pertenezcan a él todos los medios de expresión que le han sido otorgados al hombre para su descripción lingüística o de cualquier otra índole; después de cada acto de *identificación una parte del yo pasa al no-yo*, en el caso de Fichte, o a la identificación infinita con el yo, para los románticos; sin embargo, en ambos casos este procedimiento altera y enriquece al objeto, por lo que hay que repetir, hay que llevar a cabo inmediatamente el proceso incluyéndose a sí mismo. Esto significa que no estamos frente a un objeto estático, sino ante una entidad fluctuante; en razón de esto hay un acto de identificación único, que precisa toda una cadena de actos de identificación, un continuum de situaciones simbólicas, de simbolizaciones de símbolos que en sus primeros eslabones presentan cierta similitud estructural con la primera metáfora o analogía; después, gracias a una constante aproximación a la realidad proporcionada de acuerdo con la idea, surge un símbolo total del mundo respecto al ámbito de la realidad elegida por el artista.

Antes hemos mencionado el papel fundamental de la idea de arte para la visión romántica del mundo, la cual ha sido estudiada por Benjamin mediante la confrontación con el ideal estético de Goethe. En lo sucesivo la idea es el criterio tanto en la concepción del arte como en la concepción de obra en el análisis consagrado a la crítica del romanticismo. De la idea de arte y la reflexión sobre el objeto artístico es posible sustraer dos determinaciones generales. Por una parte, en concordancia con lo mencionado anteriormente, el arte es determinación del medium de la reflexión, quizá su determinación más fecunda, ante lo cual la crítica de arte es co-

nocimiento del objeto en este medium. Entonces el medium, en su determinación estética, da lugar a la crítica y con ello al conocimiento. En relación a esta posibilidad gnoseológica es que Benjamin orienta su indagación tratando de discernir el alcance del concepto del arte como medium de la reflexión para el conocimiento de la idea, así como de la teoría de tal conocimiento. Por otra parte, esta determinación supone la existencia de un género del pensamiento que produce algo en virtud de lo cual presenta gran afinidad formal con la capacidad creadora que atribuimos a la naturaleza y al mundo expresado como “el *poetizar*, que crea en cierto modo su propia materia”.⁷⁴ Con estas palabras de Schlegel, Benjamin reconoce en la reflexión una cualidad absolutamente creadora y llena de contenido. Recordemos que el *sentimiento poético* es el “punto de indiferencia de la reflexión” donde la reflexión nace de la nada. Tras lo cual, Benjamin define la tarea de la crítica en los siguientes términos: “el *conocimiento en el medium de reflexión del arte es la tarea de la crítica*. Rigen para ella todas las leyes que en el medium de la reflexión ordenan el conocimiento del objeto en general”.⁷⁵ La crítica es una actividad evidentemente productiva, pues si ella es conocimiento de la obra de arte, es también su autoconocimiento. Igualmente, merced al incremento de conciencia de la obra mediante la crítica, esta puede ser definida por primera vez en la modernidad como una actividad plenamente positiva: “así, un análisis del concepto romántico de crítica conduce a aquel rasgo que se manifestará en su proceder con una evidencia creciente y que se fundará en puntos de vista cada vez más variados: *la plena positividad de esta crítica*, por la que se distingue radicalmente de su concepto moderno, que no

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 98.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 100.

contempla en ella sino una instancia negativa”.⁷⁶ La *evidencia creciente*, mencionada por Benjamin, toma en cuenta que el conocimiento crítico de una obra o de “un producto formado” no es otra cosa que un grado más elevado de su conciencia. Y ese incremento de la conciencia tiene como principio su infinitud y por lo tanto es susceptible de *romantización*, es una especie de *potencialización de la obra*; la crítica es el medium cuya limitación es cada obra singular referida “metodológicamente” a la infinitud del arte, pues el arte en tanto medium de la reflexión es infinito. Ahora bien, si este proceso logra una *particular significación*, o como se ha dicho, un inédito significado positivo, esto se debe justamente al carácter metodológico observado por Benjamin:

[...] para los románticos *la crítica es mucho menos el juicio sobre una obra que el método de su consumación. En este sentido propugnaron una crítica poética, abolieron la diferencia entre crítica y poesía y afirmaron: “La poesía puede ser criticada sólo por la poesía. Un juicio artístico que no es él mismo una obra de arte... como exposición de la necesaria impresión en su devenir... no tiene ningún derecho de ciudadanía en el reino del arte.”* Aquella crítica poética... representará la exposición de nuevo desde un principio, querrá formar una vez más lo ya formado... completará la obra, la rejuvenecerá, la configurará nuevamente.⁷⁷

Este método consiste en incidir en lo denominado como crítica inmanente de la obra. Dada la perenne incompletud de la obra, esta no hace otra cosa sino “conducirnos más allá”. Tanto la naturaleza como el arte deben ser completados: “toda obra es por necesidad incompleta frente al absoluto

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 103.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 106. El énfasis es mío.

del arte o bien –lo que significa lo mismo– es incompleta frente a su propia idea absoluta”.⁷⁸ Este proceso de negación pasa por alto todo supuesto dogmático en el arte, pero sobre todo su resultado liberador asegura un “concepto fundamental que anteriormente no podía ser introducido con claridad: el de obra”.⁷⁹ Esto sucede principalmente en la concepción de crítica de Schlegel, pues para él la crítica no sólo consigue abolir todas las doctrinas estéticas heterónomas: “más bien las hacía posibles en virtud del hecho de que establecía otro criterio para la obra de arte en lugar de la regla: *el criterio de una precisa construcción inmanente de la obra misma*”.⁸⁰ Schlegel no consigue esto valiéndose de los conceptos generales de armonía y organización, propios del Sturm und Drang, sino mediante una *auténtica teoría del arte* donde el arte es un medium de la reflexión y la obra es el centro de reflexión. Con ello su aportación en el ámbito del arte asegu-

⁷⁸ En este momento Benjamin destaca la aportación del concepto de crítica de Friedrich Schlegel, pues fue el único pensador de su tiempo en lograr “la superación de los principios del dogmatismo en la estética”, así como la defensa de la crítica de arte frente a la tolerancia escéptica que brotaba con el culto ilimitado de la fuerza creadora como “mera fuerza expresiva del artista”. Con esto supera tanto las tendencias del racionalismo como los momentos de disgregación de las teorías de los escritores del Sturm und Drang. Finalmente llega a la siguiente valoración: “la crítica de los siglos XIX y XX ha ido radicalmente decayendo desde las posiciones schlegelianas. Él ha conjurado las leyes del espíritu en la obra de arte, en lugar de hacer de esta un mero producto accesorio de la subjetividad, como los autores modernos que, pese a seguir este rasgo de su propio pensamiento, con tanta frecuencia lo han malentendido. Hay que valorar cuánta vivacidad espiritual, pero también qué firmeza se precisaría para salvaguardar este punto de vista que se ha convertido parcialmente, en tanto que superación del dogmatismo, en la cómoda herencia de la crítica moderna; desde cuyo horizonte, que aún no está determinado por ninguna teoría, sino sólo por una praxis deteriorada, no puede ciertamente medirse la multitud de presuposiciones positivas que se encuentra engastada en la negación de los dogmas racionalistas”. *Ibíd.*, p. 107.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 108.

⁸⁰ *Ibíd.* El énfasis es mío.

ra –por el lado del objeto o del producto– aquella autonomía que Kant había conferido a la facultad del juicio en la Tercera crítica. Entonces el principio cardinal de la actividad crítica posterior al romanticismo, la valoración de las obras según criterios inmanentes, es obtenido en razón de las teorías románticas.

De las dos determinaciones que dan pie a la concepción de la crítica inmanente, esto es, el medium de la reflexión como conocimiento del objeto y el reconocimiento de un género de *pensamiento productivo* (la concepción de un poetizar que crea su propia materia), queda redefinido el campo de estudio del objeto estético y particularmente del objeto literario. Después del extraordinario análisis de la teoría romántica y de la concepción de la reflexión como medium de la idea de arte, Benjamin consagra todos sus esfuerzos a dilucidar la obra de arte mediante criterios como los de crítica inmanente, criticabilidad del objeto y el análisis de una especie de correlato propio de *la crítica a la subjetividad moderna* que en este caso describe la *pérdida de control subjetivo del objeto estético*. Tal descontrol puede percibirse de manera si no radical, sí al menos directa respecto a lo expuesto en este momento por Benjamin, cuando invertimos el procedimiento descrito en su disertación sobre el romanticismo. Habiendo identificado la importancia del medium del arte, la cuestión puede plantearse de manera similar a lo formulado por Hermann Broch cuando el autor de *Der Tod des Vergil* analiza la estética de Hugo von Hofmannsthal. Broch plantea una cuestión elemental respecto a la obra: “¿Cuál es el momento de proceder al corte?”⁸¹ Esto

⁸¹ Las notas de Hermann Broch no sólo están referidas al proceso reflexivo y la justificación de cierto neorromanticismo identificable en la obra de Hofmannsthal; también es posible percibir en ellas la valoración sobre la distancia que este logra poner respecto a la peligrosa visión “panesteticista”, lo cual es una opinión respecto

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

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

el contenido lírico que anida en toda obra de arte al que hay que agradecer esta posibilidad".⁸²

Sin embargo para Benjamin es más importante explicar, antes que el corte y el discontinuum, el grado de sistematicidad alcanzado por los románticos y el desconocimiento de su procedimiento metodológico. La idea de obra sólo puede ser valorada tras el análisis de la teoría del arte de Schlegel y Novalis pues, en todo caso, lo que no ha pasado inadvertido es el escándalo provocado por las producciones románticas en detrimento del grado de sistematicidad alcanzado en sus obras. Muy pocos han comprendido hasta qué punto su pensamiento es sistemático –y en virtud de ello místico–, así como hasta dónde trataron de llevar el pensamiento crítico. No hay pues desconexión entre el medio del arte y la crítica, entre el proceso y el detenimiento, entre lo finito y lo infinito, entre continuum y corte. Hay en cambio, una valoración de la obra de arte como nunca antes se había expuesto siguiendo los criterios del romanticismo. Entonces ¿dónde está el criterio de la perfección alcanzada, si la belleza –un concepto de belleza dado, un ideal– no puede ser su propia autoridad? Tal criterio habrá de buscarse en las ideas; la reconfiguración y la concepción de la obra encuentran una influencia directa en su concepción y esto es perceptible a través de tres elementos de la estética romántica como lo son: la ironía, la poesía trascendental y la prosa. Pero las ideas permiten una concepción que no está exenta de la paradoja y la contradicción, pues desde un principio Schlegel las define en estos términos: “Las ideas son pensamientos infinitos, autónomos, en constante movimiento interior, divinos”.⁸³ En otro momento dice: “Una idea es un concepto perfecto y acabado hasta la ironía,

⁸² *Ibíd.*, p. 271.

⁸³ F. Schlegel, *op. cit.*, *Fragmentos*, p. 194.

una síntesis absoluta de antítesis absolutas, la alternancia que se genera a sí misma constantemente de dos pensamientos en conflicto”.⁸⁴ Se trata pues de entidades complejas, conflictivas, irónicas. En razón de ello, Benjamin define la ironización de las formas y sus efectos merced a la inclinación de la *materialidad* de la obra de arte, pues ahí la ironía “representa el paradójico intento de seguir construyendo en lo formado utilizando la demolición, y así demostrar en la obra misma su relación con la idea”.⁸⁵

La ironía ha sido caracterizada por Benjamin, antes de reconocer su relación con la idea mediante la cuestión de la *criticabilidad* de la obra, o dicho de manera más exacta: “en el principio fundamental de la no criticabilidad de lo malo”, pues en efecto, la criticabilidad de una obra depende de su autenticidad: “si una obra es criticable, es una obra de arte; en otro caso no lo es”.⁸⁶ La ironía efectúa su propia actividad mediante la aniquilación, un “terminus technicus” romántico, pues el *aniquilar* es extensivo a todos los ámbitos de la vida espiritual, ya que “designa la refutación indirecta de lo nulo” mediante el silencio, de su glorificación irónica o mediante la magnificación de lo bueno. La mediatez de la ironía es, en la concepción de Schlegel, “el único modo a través del cual podría la crítica afrontar directamente lo nulo”.⁸⁷ Las consideraciones sobre la criticabilidad de la obra, y de la ironía como única vía para referirse a lo nulo, dan lugar a otra importante consideración sobre lo que hemos dado en llamar el *descontrol subjetivo* de la crítica:

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 84. Fragmento 121.

⁸⁵ *Ibíd.*

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 118.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 119.

La crítica, que para la concepción actual es lo más subjetivo, era para los románticos la instancia regulativa de toda subjetividad, de todo azar y arbitrariedad en el nacimiento de la obra. Mientras que, según el concepto actual, la crítica se compone a partir del conocimiento objetivo y la valoración de la obra, lo característico del concepto romántico es no reconocer una particular estimación subjetiva de la obra en el juicio del gusto. La valoración es inmanente a la investigación objetiva y al conocimiento de la obra. No es el crítico el que pronuncia un juicio sobre ésta, sino el arte mismo, en tanto que, o bien asume en sí la obra en el medium de la crítica, o bien la repudia y, justamente por ello, la evalúa por debajo de toda crítica. La crítica debería establecer, con aquello de lo que trata la selección entre las obras. Su intención objetiva no se ha expresado sólo en sus teorías. Cuando menos, si es que la perduración histórica de la validez de las valoraciones ofrece en los asuntos estéticos una referencia de aquello que sólo puede ser designado sensatamente como su objetividad, la validez de los juicios críticos del Romanticismo queda confirmada.⁸⁸

Las líneas anteriores permiten vislumbrar en toda su dimensión el *descontrol subjetivo*. Esto sucede en virtud de que el concepto romántico de crítica, lejos de captar un conocimiento objetivo en la valoración de la obra, posibilita su crítica inmanente. *En la valoración inmanente de la obra el crítico deja de ser el que aporta el juicio, siendo el arte lo que asume el control a través del medium de la crítica*. Esto ha quedado expuesto ya en el concepto de ironía. Benjamin encuentra en los *efectos de la crítica inmanente* un punto de discernimiento para analizar el concepto romántico de obra. En primer lugar, observa la imposibilidad de “reunir sin contradicciones”, en un sólo concepto, los elementos heterogéneos de la ironía de

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 119s. El énfasis es mío.

Friedrich Schlegel. Ya en el interior de la teoría del arte, el concepto de ironía tiene dos significados: por una parte, el interpretado como un “subjetivismo puro”, cuya expresión en términos jurídicos representa una “legalidad objetiva” donde queda sometida la obra de arte a su forma. En este caso el *arbitrio* del verdadero poeta consiste en tener “su campo de juego sólo y únicamente en la materia, y, en la medida en que actúa consciente y lúdicamente, se irá convirtiendo en ironía”.⁸⁹ Esta concepción “positiva” representa la oportunidad de poetizar la materia, de ennoblecerla bajo un modo de proceder que sólo tiene lugar en la confrontación con la materia de la cual surgen creaciones nuevas. Frente a ella existe un tipo de ironía “negativa”, la cual “no sólo ataca a la materia, sino que también pasa por encima de la unidad de la forma poética”.⁹⁰ Más que en la materia, como momento objetivo de la obra, esta ironización se regodea en el *comportamiento* del sujeto y produce esa actitud más bien favorable a la noción de un subjetivismo romántico. La ironía no permite con ello alcanzar un criterio claro de discernimiento y, en este sentido, Benjamin reconoce la fragilidad de su propia distinción: “Al igual que la mayoría de oscuridades que persisten en sus teorías, también a ésta contribuyen lo suyo los románticos, pues ellos mismos nunca dieron expresión a la escisión objetivamente clara como tal. *La ironización de la forma consiste en su destrucción deliberada*”.⁹¹

Interpretar con precisión el concepto de ironía supone un análisis laborioso. Por ello es necesario atender el momento en que esta se manifiesta como *ironización de la forma*. Entonces ¿qué es la forma para los románticos y cómo incide en

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 82s.

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 83.

⁹¹ *Ibíd.*

ella la ironía? Benjamin ha especificado, antes de llegar al tema de la ironía, la manera en que los románticos la conciben, no “a la manera de la Ilustración, como una regla de belleza del arte, ni su observancia como una previa condición necesaria para el efecto placentero o edificante de la obra. La *forma* no valía para ellos ni como regla ella misma ni como dependiente de reglas”.⁹² ¿En qué consiste entonces la forma romántica? Para responder tal cuestión Benjamin hace una extraña alusión al trabajo del traductor, esto es, alude a una experiencia de lo extranjero. La forma es algo desconocido aún. En ella, podemos decir, está el límite de la obra, el momento del corte: “toda forma, en calidad de tal, constituye una *modificación particular de la autolimitación de la reflexión* y, dado que no es medio para la exposición de un contenido, no requiere de ninguna otra justificación”.⁹³ Entonces el impulso de pureza y universalidad que caracteriza el uso romántico de las formas:

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

⁹² *Ibíd.*, p. 115.

⁹³ *Ibíd.*, p. 116. El énfasis es mío.

noble y originario sentido de la palabra, puesto que significa elaboración premeditada... de lo más íntimo... de la obra según el espíritu del todo, reflexión práctica del artista”.⁹⁴

La disertación sobre la ironía de Benjamin termina por destacar la *falta de intencionalidad* del autor cuando produce la ironía formal, con lo que el llamado “momento objetivo de la obra” adquiere relevancia sobre su correlato “subjetivo”, es decir, la obra permanece implantada como una carencia subjetiva de límites. Esta decidida inclinación por la *materialidad* de la obra de arte en la ironización se debe al antes citado intento de construir “*lo formado utilizando la demolición, y así demostrar en la obra misma su relación con la idea*”.⁹⁵ La conclusión de Benjamin no es una licencia retórica, tal como lo ha interpretado Paul de Man en su propia indagación sobre la ironía,⁹⁶ pues cuando leemos que “*la ironización de la forma de expresión es por así decir la tempestad que alza el velo ante el orden trascendental del arte, y descubre a éste y en su seno la sustancia inmediata de la obra en tanto que misterio*”,⁹⁷ hay que entender esto como una manera de referirse al límite último, al resultado de la *ironización* en su actividad positiva, a su momento formal. Lo cual es un modo de expresión del *misticismo de la forma* y de la consecuente materialización de la obra. Por lo tanto, al concentrar la atención en los aspectos “objetivos” de la poética (como ironización positiva), Benjamin está dando un paso muy importante en la valoración de la idea de obra de arte romántica.

⁹⁴ *Ibíd.*, I 15s. El énfasis es mío.

⁹⁵ *Ibíd.*em. El énfasis es mío.

⁹⁶ Cf. P. de Man, “El concepto de ironía” en *La ideología estética*, Tr: M. Asensi y M. Richard, Cátedra, Madrid, 1998, p. 258s.

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 86.

La ironía, como en general la filosofía (pues el espacio aportado por la filosofía es el hogar o *Heimat* de la ironía), no es ajena en ningún momento del cuestionamiento epistemológico; evidencia de ello es el medio que cada una de las formas adopta para constituirse y entrar en conflicto desde la propia obra. Respecto a la concepción romántica de forma, la ironía no es sino un momento inherente de la actividad performativa, es un momento de su continuum. Se necesita del concepto de forma como se necesita de la ironía para construir y para destruir, esta es la paradoja sin la cual no puede ser concebida la propia idea, pues como hemos observado, los románticos la han definido como un “constante movimiento interior”, o mediante expresiones paradójicas tales como “un concepto perfecto y *acabado hasta la ironía*”, una “síntesis absoluta de antítesis absolutas” o como “la alternancia que se genera a sí misma constantemente de dos pensamientos en conflicto”. Entonces la *ironización* de la forma habrá que entenderse como el momento de un corte, algo referido no sólo al procedimiento donde la forma es destruida, sino a una concepción donde la propia forma participa en la actividad irónica en virtud de lo cual incluso puede sobreponerse a lo nulo, dejando en evidencia su vacuidad. Por lo tanto, la idea romántica de forma es completamente consecuente con la definición de ironía aportada por Schlegel en sus *Ideas*. Ahí la conciencia parece asomarse directamente al abismo: “la ironía es la clara *conciencia* de la eterna agilidad, *de la infinita plenitud del caos*”.⁹⁸

⁹⁸ F. Schlegel, “Ideas” en *Fragmentos*, Tr: P. Pajeros, Marbot, Barcelona, 2009, p. 204. El énfasis es mío.

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

El otro momento de proceder al corte, y por lo tanto uno más de los modos expuestos por Benjamin de configuración y continuum de la obra, así como de relación con el medium de la reflexión, es definible a través de la poesía en una doble acepción como lo es la *poesía universal progresiva* y la *poesía trascendental*. Si la ironía es un tipo de conciencia del caos, de su agilidad plena e infinita, la poesía universal progresiva expuesta en el conocido “Fragmento 116” del *Athenäum* es uno de los modos de expresión del estilo romántico. Para tener una comprensión cabal del significado de la concepción de poesía, Benjamin examina la idea del arte, en cuya unidad anida la “idea de un continuum de las formas”.⁹⁹ En relación a esto el *Dichtart* o estilo poético romántico, más que un estilo en cuanto tal, es, en palabras de Schlegel “el arte poético mismo”.¹⁰⁰ Esta definición de estilo habrá de interpretarse a partir de la idea de arte o lo que en otro momento designamos, siguiendo a Lacoue-Labarthe y Nancy como *Absoluto literario*, en tanto que la “poesía romántica es la idea de la poesía misma, el continuum de las formas artísticas”.¹⁰¹ Entonces la poesía romántica supone el continuum de las ideas (en la filosofía y el arte),¹⁰² pero también puede verse como

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 129. En este contexto es pertinente indicar la diferencia entre el concepto kantiano de juicio y el romántico de reflexión: la reflexión no es, como el juicio, un procedimiento reflexivo subjetivo, sino que se halla encerrada en la forma de exposición de la obra y se despliega en la crítica para finalmente colmarse en el continuum de las formas.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 130.

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² Esto puede describirse como parte de un proceso orgánico común tal como lo concibe Novalis: “El filósofo que en su filosofía puede transformar todos los filosofe-

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

[...] el proceso visible y determinante para la unidad en devenir de la poesía como obra invisible. A fin de cuentas, *la mística tesis de que el arte mismo sería una obra* –que Schlegel puso en la cima de sus pensamientos, particularmente hacia 1800– se encuentra en una precisa conexión con aquella frase que afirma la indestructibilidad de las obras que se purifican en la ironía. Ambas proposiciones explican que idea y obra no son opuestos absolutos en el arte. La idea es obra, de igual modo que la obra es idea, si supera los límites de su forma de exposición.¹⁰³

Lo anterior está vinculado a la mística del lenguaje de Benjamin, lo cual es reconocido en una nota a pie, donde podemos leer: “sigue siendo digno de mención el hecho de que *con la palabra ‘obra’, el uso lingüístico designa una unidad ‘invisible’ que es análoga a la unidad del arte a la que se refiere Schlegel, a saber, el entero conjunto de las creaciones de un maestro, sobre todo de un artista plástico*”.¹⁰⁴ El uso lingüístico de la palabra obra alude a algo invisible, es decir, el lenguaje tiende

mas singulares en uno único, que puede hacer de todos los individuos de la misma un solo individuo, alcanza el culmen de su filosofía. Alcanza el máximo cuando reúne todas las filosofías en una única... El filósofo y el artista proceden orgánicamente, si puedo decirlo así... Su principio, su idea de unificación es un germen orgánico que toma forma, que se desarrolla libremente hacia una forma continente de individuos indeterminados, una figura infinitamente individual, universalmente conformadora –una idea rica en ideas”. *Ibíd.*, p. 131.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 133.

¹⁰⁴ *Ibíd.*em. El énfasis es mío.

a designar, o más exactamente, *lleva consigo* la cara oculta del lenguaje; pero al mismo tiempo la obra es algo así como un tipo de lenguaje evidente en cuanto susceptible de experiencia. Es cierto que la palabra obra es relativa a aquello que designa; sin embargo, el ser obra de la obra es siempre algo que permanece oculto en su materialidad objetual. De este misterio, de este saber oculto, surge nada menos que la dificultad de dar un juicio, de establecer un continuum respecto a la obra, pues esto no significa otra cosa que el reconocimiento de que hay una obra de arte, en tanto da continuidad a la actividad crítica. Esto confirma lo antes referido como *criticabilidad* de la obra, de lo cual se desprende una primera conclusión general: *si algo es criticable es obra*. Igualmente, antes se ha concedido en esta criticabilidad la posibilidad de conocimiento, pues es ahí donde radica el valor de la obra, en la posibilidad o imposibilidad de su crítica inmanente. Si esta es viable, si existe en la obra por tanto una reflexión que se pueda desplegar, absolutizar y resolver en el *medium* del arte, entonces se trata de una obra, lo cual sólo es posible al enfocar el estudio hacia las formas concretas, o lo que Benjamin define “formas de exposición”. Estas formas configuran el tema central de la idea del arte, pues el modo de exposición permite el conocimiento de la poesía universal progresiva, en cuanto esta impone en sí una tarea: “La poesía romántica es una poesía universal en progresión... El *estilo poético romántico está aún en devenir; en efecto, ésta es su propia esencia, a saber, el poder únicamente llegar a ser, nunca ser de una manera perfecta*”.¹⁰⁵

La idea romántica del arte puede verse como una serie infinita de proposiciones, algo imposible de aprehender en una sola proposición, tan inaprehensible como inconmensu-

¹⁰⁵ *Ibíd.*em. El énfasis es mío.

nable. Benjamin advierte sobre el peligro de malinterpretar el concepto de poesía universal progresiva bajo criterios “modernizantes”. Esto sucede al dejar de advertir “su nexa con el medium de la reflexión”. El método benjaminiano muestra en este momento su alcance, y esto queda en evidencia al tratar de ir más allá, al tratar de evitar este malentendido modernizante el cual concibe “la progresión infinita como una mera *función de la infinitud indeterminada de la tarea*, por un lado o por el otro, de la vacía infinitud del tiempo. Pero ya se ha señalado cuánto luchó Schlegel por la determinación, por la individualidad de la idea que asigna su cometido a la poesía universal progresiva”.¹⁰⁶ Así pues, la infinitud de la progresión no puede apartar su mirada, no se distrae de la *determinación de su tarea* y, si es que en esta determinación no existen propiamente límites, la formulación según la cual para “esta poesía en devenir... no hay límite alguno del progreso, del continuo desarrollo”¹⁰⁷ podría llevar a error, puesto que esta no pone el acento en lo esencial. ¿Qué es entonces esencial a la progresión? Esto lo responde Benjamin al definir “la tarea esencial de la poesía universal progresiva” vinculándola al concepto de belleza, no como instancia aportadora de criterios que han de ser concebidos y que han de seguirse para alcanzarla, sino como *factum transcendental* y como *orden del caos*:

Lo esencial es que *la tarea de la poesía universal progresiva se ofrece en un medium de las formas*, de la manera más determinada, como su más estricta dominación y ordenación.” ...*La belleza... no es meramente el vacío pensamiento de algo que ha de ser producido, ...sino también un factum, a saber, un factum*

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 133s. El énfasis es mío.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 134.

eterno y trascendental.” Lo es en tanto que continuum de las formas cuya materialización a través del caos, como escenario de la acción ordenadora, hemos encontrado ya en Novalis. Incluso en la siguiente observación de Schlegel, el caos no es otra cosa que la imagen simbólica del medium absoluto: “Pero la suprema belleza, la suprema ordenación no es pues, en efecto, sino la del caos, es decir, de algo tal que sólo espera el toque del amor para desplegarse hacia un mundo armónico...”¹⁰⁸

Por tanto, no se trata de la errónea pretensión modernizante de progreso, porque la poesía universal progresiva no implica un proceder en el vacío, un vago poetizar-cada-vez-mejor, sino el despliegue y *ascensión cada vez más comprensivos de las formas poéticas*. Esto significa que la infinitud temporal en la que se lleva a cabo este proceso, es igualmente una infinitud medial y cualitativa. Tras lo cual concluye Benjamin: “la progresividad no es en absoluto lo que se entiende bajo la moderna expresión de ‘progreso’; no es una cierta proporción, apenas relativa, de los estadios de la cultura entre sí. Al igual que la entera vida de la humanidad, constituye un proceso infinito de cumplimiento, no un mero proceso de devenir”¹⁰⁹. En otros términos, puede decirse que más que un infinito matemático, formal, cuantitativo, se trata de una infinitud cualitativa, de una expresión que en sí misma empuja los límites desde el interior. En razón de ello, el caos no es sino el reconocimiento de algo indeterminado sin lo cual no hay posibilidad de un tipo de progresión, que no hace sino motivar la exploración de algo más allá de los límites, algo desconocido. Y no puede ser sino una actividad progresiva, porque para Benjamin este proceso consiste en *levantar el velo del conocimiento* permitiendo

¹⁰⁸ Ibídem.

¹⁰⁹ Ibíd., p. 134s.

la *autocomprensión*, esto es, una comprensión-cada-vez-mayor y con ello la posibilidad de transitar hacia el conocimiento de la obra misma –y a partir de sí misma–, pues no se refieren a otra cosa las palabras de Novalis cuando define el poema, y con ello a la obra de arte en general en los términos con los que comenzamos este trabajo, es decir, como el caos resplandeciente “a través del velo regular del orden”.¹¹⁰

Por eso mismo es preciso seguir muy de cerca el papel de la autocomprensión (donde el velo aparece como una figura complementaria) y la función de estos elementos respecto al caos y la obra. En este momento Benjamin procede al análisis de las “formas de exposición”, las cuales deben ser interpretadas como parte de este proceso progresivo cuya tarea es llegar a la *autocomprensión* de la idea del arte. La poesía trascendental, no obstante todas las dificultades que supone su exposición, es para Benjamin un concepto que remite una vez más al centro sistemático del que surge la filosofía romántica del arte. Se trata pues, de un concepto que “expone la poesía romántica como la reflexión poética absoluta”. En este caso, la exposición insiste en un contraste que bien podría suponerse completamente coherente con el principio de autocomprensión. Si la poesía universal progresiva ha sido definida mediante lo denominado como *estilo poético romántico*, es porque ella alude más a una instancia generativa, a algo que “está aún en devenir”, a la generatividad de la poesía que no puede sino concebir su esencia en el “poder únicamente llegar a ser, nunca ser de una manera perfecta” como algo que está generándose continuamente.

En tanto la poesía trascendental está consagrada menos a dar concreción a un estilo que a definir una gradación

¹¹⁰ Novalis, *Himnos de la noche—Enrique de Ofterdingen*, Tr: E. Barjau, RBA, Barcelona, 1999, p. 142.

o, si se quiere, a mostrar tipos específicos de jerarquización. La gradación que supone este tipo de poesía no puede ser sino una *gradación trascendental*, lo cual es constatable en los diferentes fragmentos citados por Benjamin; en ellos es patente la función emancipadora de la poesía trascendental, pues supone una conciencia que induce tanto al desarrollo del pensamiento como a la autonomía. A eso se debe el contraste implícito entre el hombre y el niño, entre conciencia e inconciencia. La poesía trascendental produce “poemas que surgen de la actividad del yo superior [los cuales] son los miembros de la poesía trascendental, cuyo perfil se solapa con la idea del arte impresa en la obra absoluta”.¹¹¹ El poema cobra conciencia de sí mismo, de su unidad y su autonomía; en consecuencia: “Hay en nosotros ciertos poemas que parecen poseer un carácter del todo diferente a los demás, pues van acompañados del sentimiento de una necesidad y no ha existido en absoluto, sin embargo, ninguna motivación exterior para ellos”.¹¹² Estas palabras de Schlegel no hacen sino incidir en *una esencia espiritual desconocida*, ligada a los fenómenos. El hombre es visto como un ente espiritual al cual sólo se le puede exigir la más elevada autonomía: “*Este yo de clase superior se conduce para con el hombre como el hombre con la naturaleza o el sabio con el niño*”.¹¹³ La gradación supone entonces la experiencia tanto en la obra como en la formación espiritual desde la infancia. Schlegel dice en otro fragmento, en este caso no mencionado en el análisis de Benjamin: “Igual que *un niño* es en realidad algo que quiere llegar a ser una persona, *un poema* no es más que una cosa

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 136.

¹¹² *Ibídem.*

¹¹³ *Ibídem.* El énfasis es mío.

natural que quiere llegar a ser una obra de arte”.¹¹⁴ Tras esta toma de conciencia, la poesía no puede sino ser radicalmente reflexiva:

La “poesía de la poesía” es la expresión sumaria de la naturaleza reflexiva del absoluto. Es la *poesía consciente de sí misma*; y puesto que la conciencia, según la doctrina temprano-romántica, es sólo una forma espiritual intensificada de aquello de lo que es conciencia, así también la conciencia de la poesía es ella misma poesía. Es *poesía de la poesía*. La *poesía superior* “es ella misma naturaleza y vida...; pero es la naturaleza de la naturaleza, la vida de la vida, el hombre en el hombre; y yo pienso que esta diferencia es, en verdad, suficientemente clara y precisa para quienquiera que la perciba”. Estas fórmulas no son intensificaciones retóricas, sino definiciones de la naturaleza reflexiva de la *poesía trascendental*.¹¹⁵

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

¹¹⁴ Op. cit., *Fragmentos*, p. 29. El énfasis es mío.

¹¹⁵ *Ibíd.* p. 138s. El énfasis es mío.

como la define Schlegel, muestra “*lo esencial del espíritu del misticismo*” como algo que “designa la anunciación de los misterios del arte y de la ciencia, que sin esos misterios no merecerían su nombre; pero, ante todo, evoca la vigorosa defensa de las formas simbólicas y de su necesidad frente al sentido profano”.¹¹⁶ La necesidad de las formas simbólicas, y su consecuente significación mística, es una de las aportaciones del romanticismo consideradas por Benjamin como fundamentales. Mediante las formas simbólicas puede concebirse una especie de mística secular cuya necesidad cobra relevancia en su sentido profano. La forma simbólica puede tener dos significaciones: por una parte, remite a “la relación con los diferentes conceptos que cubren el absoluto poético”, y sobre todo con la mitología; por otra, es un tipo de expresión del “puro absoluto poético en la forma”.¹¹⁷ Gracias a la reflexión de la forma simbólica puede concebirse la conexión entre la idea del arte y las obras poético-trascendentales, mediante un procedimiento de purificación donde la forma de exposición queda depurada como expresión de la autolimitación de la reflexión, y diferenciada de las formas profanas de exposición. La forma simbólica guarda un vínculo con la ironía formal, pues mediante ella la reflexión se eleva hasta el absoluto. Hay entonces un doble movimiento de purificación y disolución, de constitución y de aniquilamiento, cuya evidencia es la precariedad de todo tipo de concepciones y la conciencia de la imposibilidad de alcanzar una claridad total. Una ambigüedad patente en la misma distinción entre *forma profana* y *forma simbólica*, pues esta alude a algo cuyo simbolismo está plasmado en la misma crítica de arte:

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 139. F. Schlegel citado por Benjamin.

¹¹⁷ *Ibíd.*

*La crítica de arte expone esta forma simbólica en toda su pureza; la libera de todos los momentos extraños a su naturaleza a los que pudiera estar ligada en la obra y culmina con la disolución de ésta. Se impone a la consideración el hecho de que, a pesar de todas las acuñaciones conceptuales, en el ámbito de las teorías románticas no se puede jamás alcanzar claridad plena en la distinción entre forma profana y simbólica, entre forma simbólica y crítica. Sólo al precio de tan borrosas delimitaciones pueden los conceptos de la teoría del arte ser incluidos, como a fin de cuentas ambicionaban los románticos, en el dominio del absoluto.*¹¹⁸

La crítica sigue el medio de exposición de la forma simbólica hasta llevar a la obra a su disolución. Por lo tanto, las teorías románticas carecen de claridad plena. Sin duda, esto no debe interpretarse como una renuncia a todo tipo de esclarecimiento, sino como la falta de una distinción permanente entre formas profanas y simbólicas. Esas ambigüedades propias de las *borrosas delimitaciones* de la teoría romántica, sin embargo, dan lugar y propician la actividad crítica. De las formas de exposición la *novela* es el género que ejemplifica con más nitidez la autolimitación y la autoexpansión reflexiva, pues ella representa para los románticos la “forma simbólica suprema”. Esto en virtud de la aparente libertad y de la carencia de reglas: “*La novela puede, en efecto, reflejarse a discreción en sí misma, reflejar especularmente desde una posición más elevada, en consideraciones siempre nuevas, cada nivel dado de conciencia. El hecho de que, por la naturaleza de su forma, la novela consiga lo que de otro modo es posible solamente por medio del acto violento de la ironía,*

¹¹⁸ Ibíd., p. 140s. El énfasis es mío.

neutraliza la ironía en ella".¹¹⁹ Entonces, ¿de qué manera la novela logra neutralizar la ironía sin perder su forma? Esto puede concebirse al ver en la novela algo que *nunca transgrede su forma*, cada una de sus reflexiones está limitada por sí misma, pues lo que la limita no es una forma de exposición con relación a reglas. Esto neutraliza la forma de exposición que en ella actúa sólo en su pureza, no en su rigor. En tanto que aquella aparente libertad, dada su inmediata evidencia, no requiere prueba alguna, los románticos acentuaron una y otra vez la regularidad y su nítida concentración en la forma de la novela. Si ella es la más alta de entre todas las formas simbólicas, lo es respecto a la idea de la poesía. De este modo Benjamin muestra, una vez más, la pervivencia del continuum de las formas en detrimento de su disolución. Es así como la novela, en el interior de la teoría romántica del arte, ejemplifica la "más extraordinaria confirmación trascendental", en tanto es puesta como una vasta e inmediata relación con su concepción fundamental de la idea del arte. Según esta concepción, el arte es el continuum de las formas y la novela es la aparición perceptible de este continuum merced a la prosa:

La idea de la poesía encuentra su individualidad buscada por Schlegel en la forma de la prosa; los primeros románticos no conocen otra determinación más profunda y apropiada para ella que la de prosa. En esta intuición aparentemente paradójica, pero en verdad muy profunda, encuentran un fundamento completamente nuevo para la filosofía del arte. En este fundamento descansa tanto la entera filosofía del arte del Romanticismo temprano, como también su concepto de crítica en particular, en razón del cual hemos conducido la investigación hasta aquí a través de

¹¹⁹ Ibíd., p. 141. El énfasis es mío.

aparentes desviaciones. –*La idea de la poesía es la prosa. Ésta es la determinación conclusiva de la idea del arte, y también el auténtico significado de la teoría de la novela, que sólo así es entendida en su profunda intención y desligada de la relación exclusivamente empírica con el Wilhelm Meister.*¹²⁰

El *Wilhelm Meister* de Goethe ha sido reconocido desde un principio como una de las tendencias determinantes de toda una época. Esto porque la novela logra aglutinar, mediante la prosa, las determinaciones más profundas de la poesía, y con esto de la idea de arte: “en la *prosa aparece el medium de reflexión de las formas poéticas, de tal modo que aquélla podría ser denominada idea de la poesía. Es el suelo creador de las formas poéticas: todas resultan mediadas en ella y disueltas como en el canónico fundamento creativo.* Ritmos conjuntamente ligados se entremezclan, se enlazan en una nueva unidad, la unidad prosaica, que en Novalis es el ‘ritmo romántico’”.¹²¹ Los efectos de la prosa pueden sintetizarse en esta fórmula que Benjamin adjudica a Novalis: “La poesía es la prosa entre las artes”.¹²² Desde esta perspectiva, la teoría de la novela adquiere su más profunda intención de la que el *Wilhelm Meister* es solo un ejemplo. Así, la unidad de la poesía en su calidad de obra única “representa un poema en prosa”, y la novela queda implantada en la “suprema forma poética”. Esta función unificadora es lo que Benjamin destaca de la idea de prosa, no sólo respecto a la concepción romántica de la novela como el género que comprende todos los géneros estilísticos en una secuencia diversamente enlazada por el espíritu común, como la define Novalis, sobre todo la unidad es per-

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 143s. El énfasis es mío.

¹²¹ *Ibíd.*, p. 145. El énfasis es mío.

¹²² *Ibíd.*em.

cibida por Benjamin como parte de la ambigüedad inherente a lo romántico: “No hay duda de que Schlegel tomó en cuenta, si es que no la buscó, la ambigüedad existente en el apelativo ‘romántico’. Como es notorio, en el uso lingüístico de aquel entonces, ‘romántico’ significa ‘caballeresco’, ‘medieval’; mas por detrás de este significado, como se complacía en hacer, Schlegel escondió su propia opinión, que ha de colegirse a partir de la etimología de la palabra”.¹²³ En esencia, el significado del término “romántico” se encuentra unido a lo designado bajo la expresión “romance”, cuya etimología abona en la ambigüedad propia de la “summa de todo lo poético”, y consecuentemente designa este ideal poético con el nombre de “poesía romántica”. En *la summa de todo lo poético*, la novela es una denominación del absoluto poético, del absoluto literario, de lo cual se desprende una posible filosofía de la novela que hipotéticamente tendría que formar parte de una filosofía de la poesía en general. Entonces la novela no es un género entre otros, ni el estilo poético romántico uno entre muchos, sino que ambos son ideas imposibles de evaluar plenamente mediante los conceptos de la poética tradicional.

Aquí lo importante es percibir de qué manera la novela nos introduce por completo a la ambigüedad y a la *indiferencia* característica de la falta de límites entre los géneros. Con esto es posible establecer un contraste con el procedimiento benjaminiano, para lo que es preciso plantear una vez más la cuestión sobre la obra, no desde el *continuum* de las formas sino desde el *corte*. ¿Cuál es, entonces, el momento de proceder al corte? ¿Cómo queda constituida la obra como obra? ¿Dónde están configurados sus propios límites frente a esta ambigüedad? En este momento Benjamin no trata de resolver la cuestión de la constitución de la obra to-

¹²³ Ibíd., p. 142.

mando el *Wilhelm Meister* como la obra paradigmática; no es esta la obra de Goethe que aporta la clave para descifrar los efectos más contradictorios y por lo tanto más profundos de la crítica de arte y de la obra misma, sino otra novela, una novela breve, aparentemente menos ambiciosa denominada *Die Wahlverwandtschaften*, “Las afinidades electivas”. Ahí el análisis benjaminiano, como ya lo hemos mencionado en otro momento, está centrado menos en el concepto de medium y en el continuum, que en el momento de *corte*, *parálisis* o *destrucción*, el cual cobra forma determinada en la obra. En este caso la obra misma encierra un misterio, el misterio de lo bello donde “la idea del *desvelamiento se convierte en la idea de la indesvelabilidad*, que es la idea de la crítica de arte”.¹²⁴ La *tarea de la crítica* no es “alzar el velo”; su tarea no es propiamente explicativa, “ya que sólo mediante su más preciso conocimiento como velo podrá por fin alzarse a la verdadera contemplación de lo que es bello”.¹²⁵ La contemplación de lo bello en tanto que misterio, se trata por lo tanto de un tipo de contemplación que no se revela en la empatía respecto al objeto, pues su percepción siempre será imperfecta: “nunca se ha comprendido todavía una verdadera obra de arte, sino cuando de modo ineluctable se la ha presentado como misterio. *Ya que no de otro modo cabe definir ese objeto al que, en última instancia, el velo es lo esencial, la divina razón de ser de la belleza reside en el misterio*”.¹²⁶ La obra es indefinible y por ello su apariencia es fundamental, pues en su necesidad radica “no el mero y superfluo *velamiento de las cosas en sí*, sino el necesario de las cosas respecto a nosotros”.¹²⁷ Entonces el mo-

¹²⁴ I. I. 209.

¹²⁵ I. I. 209.

¹²⁶ I. I. 209. El énfasis es mío.

¹²⁷ I. I. 209.

mento de proceder al corte es relativo, pues “el velamiento es *divinamente necesario* en el momento indicado”,¹²⁸ está divinamente condicionado, ya que si queda desvelado a destiempo aquello inaparente se volatiliza en nada, por cuyo efecto la revelación disuelve los misterios. Hay que salvaguardar el misterio. Para Benjamin en esto consiste el fundamento de la belleza, el cual representa un acierto del método kantiano, pues se trata de “una esfera mucho más elevada que la psicológica”. La belleza contiene el hecho en sí, del mismo modo que la revelación, sin negar algunos órdenes que pertenecen a la filosofía de la historia. Esto significa que la belleza “no hace visible la idea, sino que *hace visible su misterio*”.¹²⁹ Habrá por tanto de *contemplarse el lugar del misterio* para saber si la obra es obra, y si la crítica es tal sin proceder a la explicación, sin levantar el velo y sin dejar en evidencia el carácter *indesevelable* que la contiene, que paradójicamente es lo mismo que su corte o límite. Por eso al principio de su ensayo sobre *Die Wahlverwandtschaften*, Benjamin ha definido al crítico como un alquimista: “si, a modo de símil, se quiere ver *la obra* en crecimiento *como una hoguera en llamas*, el comentarista se halla ante ella como un químico, el crítico como un alquimista”.¹³⁰ La actividad del crítico no consiste en explicar como la del científico. El crítico al encontrarse frente a la hoguera “cuya llama viva sigue ardiendo”, se pregunta por el *contenido de verdad*, y sin dejar de percibir el estado evanescente del objeto hace visible el misterio.

El signo de la prosa es pues la ambigüedad, y tanto la novela como la crítica están impregnadas de ella. Llama poderosamente la atención el hecho de que Benjamin al

¹²⁸ I, I, 209.

¹²⁹ I, I, 209.

¹³⁰ I, I, 126. El énfasis es mío.

consagrar su estudio sobre los románticos al continuum de las formas, deje de mencionar de qué manera tal conexión de las formas está contrapuesta a la *indiferencia*. La indiferencia es otra de las vías para concebir el límite. Junto con la prosa, podría decirse, de modo consustancial a ella, uno de los aspectos que prevalece es la *indiferencia*. En cuanto tal la indiferencia no es una categoría empleada en el estudio benjaminiano para fundamentar el concepto romántico de crítica de la obra,¹³¹ pero este funciona frente a aquel de manera correlativa como puede observarse en el siguiente pasaje de Novalis:

Lo desconocido, misterioso, es el resultado y el comienzo de todo. (Nosotros sólo conocemos en realidad lo que se conoce a sí mismo.) Consecuencias de ello. Lo que no se deja concebir está en una situación imperfecta (Naturaleza) –debe hacerse poco a poco concebible. *El concepto o el conocimiento es la prosa –lo indiferente.* A ambos lados hay un más y un menos. *El conocimiento es un medio para alcanzar de nuevo el no-conocimiento.*¹³²

La idea del conocimiento como prosa remite prácticamente a todo el proceso descrito por Benjamin hasta este momento, esto es, el concepto de prosa aglutina “un fundamento completamente nuevo de la filosofía del arte”¹³³ el cual incluye el concepto de crítica. Pero también la prosa es vista por los

¹³¹ En efecto, la indiferencia no es un concepto empleado en este momento con relación a la crítica; sin embargo, en la primera parte de su investigación doctoral, Benjamin ha detectado el “sentimiento poético” como punto de indiferencia de toda reflexión: “el *punto de indiferencia* [der Indifferenzpunkt] de la reflexión, en el que ésta nace de la nada es precisamente el sentimiento poético [das poetische Gefühl]”. I. I. 65.

¹³² Novalis, *La Cristiandad o Europa-Fragmentos*, Tr. M. Truyol Wintrich, IEP, Madrid, 1977, p. 123s. El énfasis es mío.

¹³³ I. I. 99.

románticos como “expansión de la poesía”, y ello significa el problema más grande del *escritor poético*, en este caso el filósofo o el poeta, en la medida que sólo puede ser resuelto por aproximación, pues el autor se descubre en un territorio infinito e inconmensurable. La crítica abre una dimensión gnoseológica para los románticos, pues se ha reconocido en ella no una actividad determinada a fungir como acción meramente evaluadora, sino una actividad “objetivamente productiva”. Tal es el principio del fundamento completamente inédito en el que descansa toda posibilidad y plausibilidad de la filosofía del arte. Se trata de un tipo de crítica cuyo significado es positivo, no implica solamente enjuiciamiento o negatividad, debido a ello “*la tarea de la crítica es la consumación de la obra*”.¹³⁴ Y lo más importante, la crítica, escribe Benjamin: “es en último término sustentada por la evaluación plenamente positiva de sus medios, a saber, de la prosa. La legitimación de la crítica, que afronta a esta en tanto instancia objetiva de toda producción poética, consiste justamente en su naturaleza prosaica. *La crítica es la exposición del núcleo prosaico que hay en toda obra*”.¹³⁵ La consumación de la obra mediante la crítica cobra total relevancia en el pensamiento moderno al darle legitimidad a un criterio inmanente. El concepto de crítica queda emancipado respecto de doctrinas estéticas heterónomas, lo cual es posible “al establecer para la obra de arte un criterio diferente de la regla, el criterio de una determinada construcción inmanente a la obra”.¹³⁶ Siguiendo el mismo argumento, la concepción de la crítica como elemento positivo, esto es, como *elemento puramente prosaico aportador de conocimiento*, adquiere validez y coherencia en

¹³⁴ I, I, 106.

¹³⁵ I, I, 107.

¹³⁶ I, I, 72.

la medida que hace inteligible cierta organicidad propia de un *saber simbólico*. Para darnos una idea del papel de la actividad del símbolo no hace falta sino remitirnos a una audaz sentencia de Schlegel, que dice: “la ciencia *debe de necesitar al símbolo, la verdad sólo puede ser producida* (el pensamiento es productivo), *yace en el centro de la indiferencia*. Todo saber es simbólico”.¹³⁷ Tanto la forma como el saber simbólico, en los términos antes expuestos, representan frente a la crítica una especie de estamento negativo: muestran la finitud del conocimiento humano y evidencian la imposibilidad e imperdurabilidad del fundamento, su cesura. El referente de toda forma y de todo saber simbólico, como el de la crítica, es un referente lingüístico, pero en el caso del símbolo se trata también de algo que logra implantar una “lógica orgánica”. En términos generales, el primer romanticismo se opone a las teorías lingüísticas de la *Aufklärung* a partir de la fundamentación de este ideal orgánico, cuyo procedimiento está unido a la *lógica del pensamiento vivo*;¹³⁸ es decir, a una concepción cuya característica esencial consiste en desmarcarse de las leyes del pensamiento analítico. Schlegel insiste –más que ningún otro autor romántico– en este *método* lingüístico articulado a través de una filosofía de la vida, frente a las categorías y conceptos del intelecto analítico. La filosofía orgánica urde su presencia como *ciencia experimental del espíritu* y su método redundante en una *lógica* lingüística diferente a la lógica del cálculo aplicada en la *ciencia del pensamiento*. Esta concepción del

¹³⁷ Citado por E. Behler, *Studien zur Romantik und zur idealischen Philosophie*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1992, p. 211.

¹³⁸ El distanciamiento de la lingüística romántica respecto a la lingüística de la Ilustración es parcial, en tanto persiste una continuidad en la temática y la terminología empleada. El ejemplo más evidente es el común interés por el estudio del naturalismo lingüístico. Cf. L. Formigari, *La lógica del pensamiento vivo. El lenguaje en la filosofía del Romanticismo alemán*, Tr: A. Pano, Ediciones del Serbal, Barcelona 2007, p. 21s.

lenguaje muestra el significado de un *procedimiento lógico intrínseco*, donde el lenguaje se da a sí mismo sus propias normas gramaticales: “la lógica lingüística debe reconstruir las modalidades con que el espíritu percibe todo dato real en su pureza y lo lleva al estadio del lenguaje, expresándolo claramente y de manera comprensible mediante la construcción gramaticalmente correcta del discurso. Esta lógica superior es *norma lingüística intrínseca*, auténtica gramática del pensamiento vivo”.¹³⁹ Entonces, la ciencia experimental del espíritu comprende una lógica lingüística, una teoría de la percepción de lo real, y por último, una gramática que garantiza la organicidad del pensamiento mediante la vitalidad aportada por el lenguaje. Evidentemente se trata de un procedimiento que participa del ideal denominado por Friedrich Schlegel *ciencia del símbolo*, en tanto su finalidad es la consecución de una *verdad indigente, esto es, prosaica*, en tanto la indigencia del pensamiento se enfrenta a su propia negatividad.

Tanto Novalis como Friedrich Schlegel hacen hincapié en el concepto de Indiferencia (en el primer caso *Indifferenz es el concepto del conocimiento como prosa –lo indiferente*; en tanto para Schlegel *el conocimiento es un medio para alcanzar de nuevo el no-conocimiento pues la verdad es producida: yace en el centro de la indiferencia*). Uno relaciona el conocimiento con la prosa, el otro trata de situar la verdad en el centro de la indiferencia merced a que toda verdad es producida. Sin duda, el conocimiento adopta a la prosa como modo de expresión en tanto esta deja patente la experiencia de aquello que el sujeto logra extraer de lo radicalmente diferente por desconocido y misterioso. La prosa alude a lo explícito (exotérico), superando en lo posible la ambigüedad de lo misterioso (esotérico), de manera que para Novalis “la filosofía es la prosa [...] lo útil

139 Ibíd. p. 26.

es prosaico per se”;¹⁴⁰ la prosa representa un orden del discurso propicio para fomentar la claridad y el entendimiento: “la prosa en general es el lenguaje del que el entendimiento ha tomado posesión y ha formado según sus fines”.¹⁴¹ Entonces el conocimiento no puede ser sino *indiferencia*, entiéndase esta *Indifferenz* –al menos en una de sus acepciones más evidentes– como lo no-diferente, ya que sólo podemos conocer aquello que se conoce a sí mismo. En todos los casos lo que se conoce a sí mismo no es lo diferente: conocer lo diferente, lo que impone su alteridad radical, supondría dejar de ser uno mismo. Sin embargo, lo desconocido debe concebirse en la medida de lo posible, debe concretarse en conocimientos. Al conocer, el sujeto aporta forma a lo informe, enfrentándose al caos de las *diferencias*; así como el escritor al escribir, se describe a sí mismo y escribe la prosa del mundo.

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

¹⁴⁰ Op. cit., *La Cristiandad o Europa-Fragmentos*, p. 123s.

¹⁴¹ F. Schelling, *Filosofía del arte*, Tr: V. López-Domínguez, Tecnos, Madrid, p. 368.

punto gravitacional, en su *centro*, puede percibirse la fuerza espiritual de Hölderlin:

Este espíritu es Hölderlin, y la tesis que funda su relación filosófica con los románticos es su aserto acerca de la sobriedad del arte. Esta proposición es el pensamiento fundamental, en lo esencial enteramente nuevo y todavía invisiblemente activo, de la filosofía del arte en el Romanticismo, que tal vez define la época más grande de la filosofía occidental del arte. Es evidente la manera en que ese pensamiento se conecta con el procedimiento metodológico de aquella filosofía, es decir, con la reflexión. Lo prosaico, donde la reflexión alcanza suprema expresión como principio del arte, es directamente, incluso en el lenguaje ordinario, una designación metafórica de lo sobrio. En tanto que procedimiento pensante y esclarecedor, la reflexión es el opuesto del éxtasis, de la manía de Platón. Así entre los primeros románticos la luz se presenta ocasionalmente como símbolo del medium de la reflexión, del sentido infinito, así también dice Hölderlin: ‘...wo bist du, Nachdenkliches! das immer muß / Zur Seite gehn, zu Zeiten, wo bist du, Licht?’.¹⁴²

Hay entonces una tesis común entre los románticos y Hölderlin cuyo vínculo queda ligado mediante el argumento de la sobriedad. Lo prosaico es una designación de lo sobrio; lo es en tanto pensamiento esclarecedor, lo es en tanto reflexión contrapuesta al éxtasis y como impulso que propicia un tipo de misticismo que se muestra incluso en el lenguaje ordinario. Aquí podemos ver uno de los elementos claves de la obra de Benjamin, esto es: *haber empleado en todo momento el método hölderliniano*. Ello es reconocido por el propio autor en la última parte de su trabajo sobre la crítica romántica, pues no

¹⁴² Ibíd., p. 147. El énfasis es mío.

son los románticos, el círculo ceñido más fervientemente a las enseñanzas de Jena los que aportan la concepción metodológica más importante y esclarecedora, sino el pensamiento de Hölderlin. Si el análisis de Benjamin sobre el concepto romántico de reflexión y sobre la poesía es plausible, lo es porque logra articular una tesis y llega, mediante ella, al centro del fundamento al descubrir un pensamiento completamente afín al romántico, cuya característica esencial es la sobriedad. Un concepto, el de *sagrada sobriedad*, que Hölderlin elucida en sus escritos tardíos:

[...] lo que especialmente le falta a la poesía moderna es escuela y maestría artesanal; le falta, en efecto, que su procedimiento sea calculado y enseñado, y que, una vez aprendido, pueda siempre ser reiterado confiadamente en el ejercicio. *En todas las cosas los hombres deben mirar sobre todo que se trate de un algo, esto es, que sea cognoscible en el medio (moyen) de su aparición, que la manera en que está condicionada pueda determinarse y enseñarse. Por ello, y por otras razones superiores, la poesía tiene una especial necesidad de principios y de límites seguros y característicos. –Uno de ellos es justamente aquel cálculo regulado.*¹⁴³

Hölderlin es pues el primero en reconocer el medio, *Medium* o *moyen* como algo cuyo objetivo es propiciar conocimiento como parte de una labor artesanal didáctica. Esta es la determinación del medio en los principios y límites de la obra, y por tanto del poema, con lo cual la idea del arte como medium da pie a “un formalismo adogmático o libre”, un “formalismo liberal” en términos románticos. Por eso la teoría fundamenta la validez de las formas independientemente del ideal de los productos. La sobriedad como elemento recon-

¹⁴³ Ibíd., p. 148. Hölderlin citado por Benjamin. El énfasis es mío.

figurador del poema, es algo que Benjamin concibe ya en su escrito de 1914, dedicado al estudio de dos poemas de Hölderlin, pero en este momento la sobriedad no sólo define la actividad del autor como un oficio artesanal pues unida a ello, el espíritu prosaico posibilita la tesis romántica de la “*indestructibilidad de la obra* de arte auténtica”. Lo único que queda disuelto en el “rayo de la ironía” es la ilusión, pero el núcleo de la obra permanece como algo indestructible. La obra ya no depende, no es consecuencia del éxtasis sino de la sobria e intangible forma prosaica: “por medio de la razón artesanal se constituye sobriamente la obra, aun cuando apunte al infinito en el valor límite de las formas delimitadas”.¹⁴⁴

El fundamento de la sobriedad, esto es, su *formalismo adogmático*, ve en el carácter prosaico de la novela “el *prototipo de esta mística constitución de la obra* más allá de las formas delimitadas y bellas en la apariencia.”¹⁴⁵ Esto se traduce en una ruptura respecto a la teoría de las *formas bellas* pues, según el liberalismo adogmático de los románticos, la *forma ha dejado de ser expresión de la belleza*, la forma ha quedado liberada de sus antiguas ataduras; no hay poética normativa que la contenga pues la obra solo obedece a la idea de arte. Entonces el concepto de belleza debe ser apartado de la filosofía romántica del arte “ante todo porque *la belleza como objeto de «diversión», del agrado, del gusto, no parecía concordar con la rigurosa sobriedad que, según la nueva concepción, determinaría la esencia del arte*”.¹⁴⁶ O dicho en otros términos: hay algo cuya esencia escapa a una forma previa, que permanece indeterminado; algo que es, también, una voz a la cual no ha sido posible asignar nombre alguno.

¹⁴⁴ *Ibíd.*, p. 150.

¹⁴⁵ *Ibídem.*

¹⁴⁶ *Ibídem.*

CONSIDERACIÓN FINAL
UN MÉTODO SIN FIN

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

W. Benjamin

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

J. Derrida

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

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

[...] el *carácter destructivo* no percibe nada duradero. Justamente *por esto va encontrando caminos por doquier. Allí donde otros chocan con enormes murallas o montañas, él descubre un camino. [...] No puede saber un sólo instante qué le podrá traer el que le sigue. Él convierte en ruinas lo existente, pero no lo hace a causa de las propias ruinas, sino sólo a causa del camino que se extiende por ellas.*¹⁴⁷

147 IV. I. 347. *Imágenes que piensan.*

En sintonía con este procedimiento, el prólogo del *Trauerspielbuch* puede concebirse como el pórtico donde nos detendremos para desde ahí tratar de contemplar el conglomerado temático (una especie de entramado urbano), materializado en una serie de contenidos referidos al método, como lo es el *carácter destructivo* que converge en la operación alegórica y, en el mismo contexto, a la particular *posición* del filósofo frente al investigador y el artista:

[...] el filósofo ocupa en consecuencia la *posición intermedia* entre el *investigador* y el *artista*. El *artista* traza una *pequeña imagen del mundo de las ideas* y, como la traza como *simil*, ésta debe ser *definitiva en cada momento presente*. El *investigador*, por su parte, *dispone el mundo para la dispersión en el ámbito de las ideas al dividirlo desde dentro en el concepto*. A él vincula con el filósofo el interés en la *extinción de lo que es mera empiria*; al artista, en cambio, la *tarea de la exposición*.¹⁴⁸

En este caso no se trata simplemente del retorno a la división tradicional de mundo empírico y mundo de las ideas ya que, como puede notarse, el filósofo ocupa una *posición intermedia*. El filósofo tiene que implementar su método *entre* las ideas y los conceptos: “*las ideas son constelaciones eternas, y al captarse los elementos como puntos de tales constelaciones los fenómenos son al tiempo divididos y salvados*”.¹⁴⁹ Esto queda materializado en una actividad continua, una “*recolección de los fenómenos [que] es cosa de los conceptos, y el fraccionamiento que en ellos se consume en virtud del entendimiento diferenciador es tanto más significativo por cuanto cumple dos cosas mediante una y la misma operación: la salvación*

¹⁴⁸ l. l. 229.

¹⁴⁹ l. l. 230.

de los fenómenos y la exposición de las ideas.¹⁵⁰ Es así como Benjamin muestra, en principio, la continuidad de un procedimiento ante la idea que no deja de ser el aportado por los románticos. Pero se trata de un procedimiento que también muestra los límites del método romántico. Este límite es perceptible en la tensión emanada de un par de conceptos como lo son *experiencia* e *historia*, conceptos que no dejan de estar asociados de manera conflictiva: la *salvación* de los fenómenos es un quehacer definido históricamente por la *exposición* de las ideas. Si el *corte* o *fraccionamiento diferenciador* es cosa del entendimiento, ello es algo relativo a cada momento.

En la investigación precedente ha quedado mostrado de distintas maneras cómo, el de los románticos, es un procedimiento precario e insuficiente, lo cual es evidenciado mediante la *historia de los problemas*, e incluso, de manera particular, a través del contraste de visiones de mundo, tal como lo trata de exponer el propio Benjamin con una cita de Paul Valéry, un autor que no duda en expresar el lugar del límite; esto es, el límite mismo del romanticismo está justamente en la precariedad de sus experiencias: “los románticos se alzaron contra el siglo XVIII en su conjunto, [...] y acusaron así frívolamente de una supuesta superficialidad a unos hombres que estaban muchísimo mejor instruidos que ellos, que sentían mucha más curiosidad por los hechos y las ideas que sentían ellos, y que buscaban la precisión y el pensamiento a gran escala mucho más que ellos”.¹⁵¹ Esto deja a los románticos –y podría decirse de manera extensiva, al resto de los hombres modernos– ante la *tarea* fragmentaria de *salvar* los fenómenos. La sentencia de Valéry hace hincapié indirectamente en ello, es decir, en la imposibilidad del hombre moderno de

¹⁵⁰ I, 1. 231. El énfasis es mío.

¹⁵¹ II, 2. 193. *Los retrocesos de la poesía*. El énfasis es mío.

captar la unidad o el *ideal*. Sin embargo, con todas sus limitaciones y contradicciones, el procedimiento adoptado por Benjamin no deja de ser el de un *recolector de fenómenos y su trabajo cosa de conceptos*. De esa recolección de fenómenos depende la exactitud de cada exposición y el esclarecimiento de las concepciones propias del siglo XVIII tales como *Gedichtete, Gehalt, Urbild, Urphänomen*, etc. Pero como lo hemos comentado, Benjamin no abandona la peculiar estructura del pensamiento surgida de la reflexión y la crítica, con lo cual el procedimiento romántico no deja de ser un punto de referencia fundamental, una tarea, como puede leerse en la disertación previa a su tesis doctoral: “para la crítica *se da como tarea el rescate y representación de la reflexión de la obra como tal en ella misma*. A saber, bajo la premisa de que *la obra de arte es un centro vivo de la reflexión*, aparece como posible el potenciar esa determinada *reflexión que los románticos conciben al mismo tiempo como autoconocimiento incrementado de lo que reflexiona*”.¹⁵² Esta nota muestra la continuidad del método expuesto en el desarrollo de este trabajo, en cuya aplicación encuentra fundamento la *crítica inmanente* de la obra.

2. En lo concerniente al análisis de la obra de arte ha sido –y no dejará de serlo en relación con la teoría– particularmente importante la depuración y aplicación de la crítica inmanente. En ella está concentrada la influencia que los románticos ejercen en el pensamiento de Benjamin, para quien el concepto de crítica es visto menos como un procedimiento puramente subjetivo que como “la *instancia regulativa de toda subjetividad, de todo azar y arbitrariedad en el nacimiento de la obra*”.¹⁵³ Por lo tanto, en lo tocante a la obra, *deja de ser el*

¹⁵² I, 2. 322. *Autoanuncio de la disertación*. El énfasis es mío.

¹⁵³ Op. cit., *El concepto de crítica de arte en el romanticismo*, p. 119s. El énfasis es mío.

crítico quien aporta un juicio, más bien es *el arte mismo* la entidad que la asume en sí en el medium de la crítica, o la rechaza “*evaluándola por debajo de toda crítica*”.¹⁵⁴ Esto significa la conquista de un *formalismo nuevo*; particularmente estamos ante la apropiación de las formas artísticas romances y su perfeccionamiento purificador. Los primeros románticos al cristalizar esta operación, terminan distanciándose de la idea de obra tal como había sido concebida en la *Aufklärung*. Y ciertamente, el punto de inflexión puede hallarse en el concepto de forma, pues los románticos dejan de evaluarla según una regla de belleza del arte. Su atención ya no se dirige a algo previo ni sus indagaciones pretenden implantar o describir las condiciones necesarias para alcanzar efectos placenteros o edificantes en la obra. La forma es regla en sí misma, no dependiente de prescripciones exógenas: “*toda forma, en calidad de tal, constituye una modificación particular de la autolimitación de la reflexión* y, dado que no es medio para la exposición de un contenido, no requiere de ninguna otra justificación”.¹⁵⁵

Lo anterior tendrá implicaciones muy importantes en la purificación y universalidad del uso de las formas. Tras la convicción que lleva a concebirlas reunidas en su conexión como *momentos de un medium* (en la disolución crítica de su pregnancia y multiplicidad), es posible justificar la absolutización de la reflexión ligada a las propias formas. Es así que la idea de medium del arte propicia algo inédito: *la posibilidad de un formalismo libre*, desprovisto de cualquier tipo de dogmatismo; incluso da pie a un formalismo material, no-intencional, como ha quedado expuesto a través del concepto de ironía formal, donde el autor es liberado de todo elemento intencional respecto a la producción de la obra. Este tipo de ironía ha sido

¹⁵⁴ *Ibidem*. El énfasis es mío.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 115s.

comúnmente interpretada de manera equívoca, es decir, ha sido valorada menos como momento objetivo de la obra que como carencia subjetiva de límites. La abolición del dogmatismo formal es algo cuyos efectos se muestran claramente en el protagonismo que la idea de prosa adquiere en la teoría de Benjamin. La idea de prosa no sólo es la materialización del *formalismo libre*, también fortalece el augurio de un tipo peculiar de *escritura liberada*. Benjamin pretende con esto dar continuidad a una idea, la idea de prosa, la cual ganará influencia en el desarrollo de su teoría tal como lo expone en las notas y agregados de sus *Tesis sobre el concepto de historia* donde su función es reformulada en los siguientes términos: “el mundo mesiánico es un mundo de actualidad omnilateral e integral” en el cual es posible fundamentar una historia universal. Pero ella no se expresa de manera escrita, sino como una especie de historia invisible y, por tanto, una historia “celebrada festivamente”. Se trata de un festejo depurado de toda solemnidad, exento de toda liturgia, pues “no conoce *cantos festivos*” y ello porque “su lengua es *prosa integral*, que *ha hecho saltar los grilletes de la escritura y es entendida por todos los hombres [...]*. La *idea de la prosa coincide con la idea mesiánica de una historia universal*”.¹⁵⁶ Es así como Benjamin identifica en una acción, la de *leer lo nunca escrito*, la tarea a la que el historiador ha de consagrarse; una tarea *sin fin* en tanto pervive en ella su propio abismo.

El “formalismo libre”, definido en estos términos, es otra manera de referirse al *Medium* (de la mística, del lenguaje, de la reflexión, de la crítica, de la prosa) y, consecuentemente de esta voluntad de forma, depende el *continuum* de toda afirmación filosófica; lo que no deja de ser extraordinario es que también ahí radica lo que antes hemos llamado *descontrol*

¹⁵⁶ W. Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Tr. B. Echeverría, Contrahistorias, México, 2005, p. 46. El énfasis es mío.

subjetivo, algo que en el *Trauerspeilbuch* es concebido como una *verdad carente de intención*. En este punto no es pernicioso enfatizar aquella expresión que ha servido de guía a lo largo de este trabajo y que Benjamin emplea recurrentemente para plantear su método; esto mismo es algo que permite ver el método como experiencia: *escarbar, destruir, encontrar caminos, salvar* fenómenos, *exponer* ideas. Nos referimos al reconocimiento de *necesidad* de la obra de *ser lo que es*, algo que también queda contrastado en el momento de aplicar la crítica al *Trauerspiel*: “el falso término ornamental de ‘necesidad’, con que a menudo se ha adornado el *Trauerspiel* barroco, *brilla en muchos colores*. No sólo se refiere a una *necesidad histórica*, en ocioso contraste con el mero azar, sino también a la *subjetiva* de una *bona fides* en contraste con la pieza virtuosa y lograda”.¹⁵⁷ De este modo Benjamin deja patente, desde otra perspectiva, que no se trata de seguir un modelo previo y, por ende, que “resulta evidente que *con constatar que la obra surge necesariamente de una disposición subjetiva nada se nos dice de su autor*”.¹⁵⁸ Esto justifica que el único concepto de necesidad relevante no deje de ser el aportado por los románticos, es decir: “aquel en que Novalis piensa cuando habla del *apriorismo de las obras de arte como la necesidad de ser ahí que ellas comportan*. Pero salta a la vista que *esta únicamente se revela a un análisis que la penetre hasta el contenido metafísico*. Por el contrario, el ‘homenaje’ timorato se le sustrae decididamente”.¹⁵⁹ Y ello implica la exigencia de un cambio en lo relativo a la interpretación del drama barroco: “a finales

¹⁵⁷ I. I. 252.

¹⁵⁸ I. I. 252. El énfasis es mío.

¹⁵⁹ I. I. 252. Igualmente Benjamin considera que el expresionismo alemán concibe el problema de una auténtica comprensión reveladora de nuevas conexiones no entre el crítico y su objeto, sino en el interior del objeto mismo. El énfasis es mío.

de siglo, la investigación se había alejado sin remedio de una exploración crítica de la forma del *Trauerspiel*.¹⁶⁰ Esto debido al sincretismo auspiciado por la historia (cultural, literaria y del arte) con la que se trató de sustituir la reflexión.

Es preciso concluir mencionando que de los conceptos rescatados por Benjamin quizá es el de crítica, aportado por los románticos, uno de los más relevantes. Y ello puede determinarse porque han sido ellos, con su concepción singular, quienes trataron de salvaguardar un criterio respecto a la selección de las obras buscando persistentemente una *intención objetiva*. Esto fue concebido por Hölderlin bajo otro criterio como lo es el de “sobriedad”. Lo que no deja de ser paradójico es que *ni esta intención ni sus consecuencias históricas pueden expresarse completamente en sus teorías*.¹⁶¹ Persiste pues un elemento oculto, una cara imperceptible, y la actividad crítica no está exenta de ello sino, por el contrario, parece formar parte de su propio proceder. En todo caso lo que la crítica

¹⁶⁰ I. I. 253.

¹⁶¹ La persistente posibilidad de paradojas respecto al carácter de inmanencia de la obra (y su crítica) queda abolida mediante el concepto de reflexión. Para Benjamin, la paradoja adjudicable a la inmanencia del objeto artístico puede plantearse en un *doble sentido*, pues “no se alcanza a ver cómo una obra podría ser criticada en sus propias tendencias, ya que, en la medida en que éstas son incuestionablemente constatables, están cumplidas; y en la medida en que no están cumplidas, no son incuestionablemente constatables”. Esta última posibilidad, en casos extremos, debería manifestarse en el hecho de que las tendencias internas faltasen por completo, de tal modo que la crítica inmanente no pudiera consumarse. Sin embargo, el “concepto romántico de crítica de arte facilita la solución de ambas paradojas. La tendencia inmanente de la obra y, en correspondencia con ella, el patrón de su crítica inmanente, es la reflexión que se encuentra en la base de aquélla e impresa en su forma”. Puede decirse entonces que la reflexión no es tanto el patrón del juicio sino, ante todo, “el fundamento de una clase de crítica totalmente diferente que no se erige en instancia evaluadora y cuyo peso no reside en la estimación de la obra singular, sino en la exposición de sus relaciones con todas las demás obras y, en fin, con la idea del arte”. Op. cit., *El concepto de crítica de arte en el romanticismo*, p. 117. El énfasis es mío.

logra contener es el límite último y lo hace sin olvidar esa *intención objetiva* que para Benjamin sigue vigente bajo diferentes denominaciones tales como: *corte de la obra*, ironía formal, idea de *alegoría*, idea de sobriedad o de *prosa*. Todo esto es, en efecto, *como un juego de niños* cuyo proceso atañe al esclarecimiento de sus propias reglas.

El carácter intencional de cada una de estas instancias es concebible igualmente como momento de destrucción, en tanto estamos frente a actividades cuya meta es *destruir aportando una forma*. La objetividad de estos procesos –y particularmente de los juicios críticos emitidos por los románticos– no deja de expresarse paradójicamente. Sin embargo, la objetividad, cuya tendencia se presenta de manera irreversible es, en palabras de Benjamin, “cuando menos” identificable en “la perduración histórica de la validez de las valoraciones”. En cuestiones estéticas constituye la referencia específica de aquello que sólo puede ser designado sensatamente como la objetividad donde “la validez de los juicios críticos del romanticismo queda confirmada”.¹⁶² Es decir, se trata de algo que puede ser concebido al confrontar el concepto de crítica romántica con el “concepto actual”, en el que la crítica se compone a partir de una particular estimación subjetiva de la obra en el juicio del gusto. Por el contrario, tal como lo hemos tratado de mostrar en esta investigación, no es la instancia del sujeto la preponderante, sino el objeto, la obra de arte, frente a la cual el sujeto pierde definitivamente el control. Ha de considerarse, entonces, en lo tocante al *conocimiento de la obra de arte o de las formas* artísticas, lo poco fructífero que resulta partir del punto de vista del receptor. Está claro que ya no es una *instancia* subjetiva la que otorga existencia a un objeto que se expone en *cada momento* indetermi-

¹⁶² Ibíd., p. 120. El énfasis es mío.

nadamente. Por eso mismo, el artista trata de plasmar en la obra *una pequeña imagen del mundo de las ideas y al trazarla (como símil), esta debe ser definitiva en cada momento presente*. De este modo queda expuesto el vínculo entre la actividad del artista y la del filósofo, un vínculo relativo a la resolución de su particular tarea: mientras la tarea del *arte es la exposición*, la filosofía tiene como única certidumbre la *lucha* constante en tanto “la filosofía, en cambio, *tiene que luchar para exponer una y otra vez las mismas palabras (ideas), y en ello radica la pretensión de remitirse a los objetos mismos*”.¹⁶³ Sólo mediante este laborioso ejercicio (que antes fue calificado de “artesanal”), puede darse la renovación y es posible restaurar tanto las palabras como la *percepción originaria*: “lo mismo que las ideas se dan *desprovistas de intención en el nombrar, en la contemplación han de renovarse. Y a través de tal renovación se restaura la percepción originaria propia de las palabras. De este modo, en el curso de su historia la filosofía es sin duda con razón, una lucha por la exposición de unas pocas, siempre las mismas palabras: a saber, las ideas*”.¹⁶⁴ Así es como puede constatararse la dificultad de introducir nuevas terminologías, principalmente si estas han de atenerse menos al ámbito conceptual que a los *objetos últimos de consideración*, esto es: a las ideas. Estas terminologías son, en su “nombrar fallido” (puesto que en ellas la contemplación tiene más participación que el lenguaje), concepciones que carecen de objetividad frente a las *plasmaciones* dadas de manera histórica, es decir, aquellas que en su devenir temporal conforman la tradición de las consideraciones filosóficas. Después de concebir este intrincado procedimiento, puede observarse con más precisión en qué sentido la actividad filosófica, el *filosofar*, es algo que

¹⁶³ I, I, 229. El énfasis es mío.

¹⁶⁴ I, I, 233.

ha de permanecer expuesto mediante un método sin fin; y quizá ello mismo esclarece el significado de una *estrategia sin finalidad* en la que cada *instante ignora que le trae el que sigue*, una actividad cuya certeza radica en participar de algo muy antiguo y astuto, algo que también acaba de nacer.

BIBLIOGRAFÍA

C. I. Obras completas de
Walter Benjamin en alemán:

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

C. 2. Obras completas en español
y otras obras editadas por separado:

- BENJAMIN, W., Obras. Libro I. Vol. 1, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*; “Las afinidades electivas” de Goethe; *El origen del “Trauerspiel” alemán*; ed., Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser; Tr. A. Brotons Muñoz, Abada, Madrid, 2007.
- BENJAMIN, W., Obras. Libro I. Vol. 2, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*; *Charles Baudelaire, un lírico en la época del altocapitalismo*; *Sobre el concepto de historia*; ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser; Tr. A. Brotons Muñoz, Abada, Madrid, 2008.
- BENJAMIN, W., Obras. Libro II. Vol. 1, *Primeros trabajos de crítica de la educación y de la cultura*; *Estudios metafísicos y de filosofía de la historia*; *Ensayos estéticos y literarios*; ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser; Tr. J. Navarro Pérez, Abada, Madrid, 2007.
- BENJAMIN, W., Obras. Libro II. Vol. 2, *Ensayos estéticos y literarios*; *Fragmentos estéticos*; *Conferencias y discursos*; *Artículos de enciclopedia*; *Artículos de política cultural*; ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser; Tr., J. Navarro Pérez, Abada, Madrid, 2009.
- BENJAMIN, W., Obras. Libro IV. Vol. 1, “*Charles Baudelaire*”, “*Tableaux parisiens*”; *Calle de dirección única*; *Alemanes*; *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*; *Imágenes que piensan*; *Sátiras, polémicas, glosas*; ed. Tillman Rexroth; Tr. J. Navarro Pérez, Abada, Madrid, 2010.
- BENJAMIN, W., Obras. Libro IV. Vol. 2, *Artículos ilustrados*; *Modelos de audición*; *Historias y relatos*; *Miscelánea*, ed. Tillman Rexroth; Tr. J. Navarro Pérez, Abada, Madrid, Editores, 2010.

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

- BENJAMIN, W., *Cartas de la época de Ibiza*, Tr. G. Cano y M. Arranz, Pre-textos, Valencia, 2008.
- BENJAMIN, W., *Libro de los pasajes*, Tr. L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero, Akal, Madrid, 2007.
- BENJAMIN, W., *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Tr. B. Echeverría, Contrahistorias, México, 2005.
- BENJAMIN, W., *Dos ensayos sobre Goethe*, Tr. G. Calderón y G. Mársico, Gedisa, Barcelona, 1996.
- BENJAMIN, W., *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Tr. J. F. Ycars y V. Jarque, Ediciones Península, Barcelona, 1995.
- BENJAMIN, W., *The correspondence of Walter Benjamin*, University of Chicago Press, Chicago, 1994.
- BENJAMIN, W., *La metafísica de la juventud*, Tr. L. Martínez de Velazco, Paidós, Barcelona, 1993.
- BENJAMIN, W., *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia*, Tr. R. Blatt, Taurus, Madrid, 1991.
- BENJAMIN, W., *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, Tr. J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1990.
- BENJAMIN, W., *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*, Tr. J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1980.
- BENJAMIN, W., *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*, Tr. J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1972.

C. 3. Bibliografía sobre Walter Benjamin:

- ADORNO, Th. W., *Sobre Walter Benjamin: recensiones, artículos, cartas*, Cátedra, Madrid, 1995.
- ADORNO, Th. W., *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*, Tr. A. Brotons, Akal, Madrid, 2003.

- AGAMBEN, G., *Signatura rerum*, Tr. F. Costa y M. Ruvituso, Anagrama, 2010.
- AGAMBEN, G., *La potencia del pensamiento*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2007.
- ARENDT, H., *Hombres en tiempos de oscuridad*, Tr. A. Serrano y C. Ferrari, Gedisa, Barcelona, 2001.
- ARENDT, H., *Walter Benjamin; Bertolt Brecht; Hermann Broch; Rosa Luxemburgo*, Tr. L. Izquierdo, Anagrama, Barcelona, 1971.
- BENJAMIN, A. (ed), *Walter Benjamin and art*, Continuum, New York, 2005.
- BADIOU, A., *Manifiesto por la filosofía*, Cátedra, Madrid, 2002.
- BUCK-MORSS, S., *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Tr. N. Rabotnikof, Visor, Madrid, 1995.
- BUCK-MORSS, S., *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Tr. N. Rabotnikof, Siglo XXI, México, 1981.
- EAGLETON, T., *La estética como ideología*, Tr. G. Cano, Trotta, Madrid, 2006.
- EACHEVERRÍA, B., (comp.), *La mirada del ángel: en torno a las Tesis sobre la historia, de Walter Benjamin*, UNAM-Era, México, 2005.
- FERRIS, D., *The Cambridge introduction to Walter Benjamin*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.
- FERNÁNDEZ MARTORELL, C., *Walter Benjamin: crónica de un pensador*, Montesinos, Barcelona, 1992.
- GILLY, A., *Historia a contrapelo: una constelación: Walter Benjamin, Karl Polanyi, Antonio Gramsci, Edward P. Thompson, Ranajit Guha, Guillermo Bonfil Batalla*, Ediciones Era, México, 2006.
- GILLOCH, G., *Walter Benjamin: critical constellations*, Polity, Cambridge, 2002.
- GOGÀ, U., *Port Bou: ¿Alemán? Paul Celan lee a Walter Benjamin*, Tr. J. L. Arántegui, Antonio Machado Libros, Madrid, 2012.

- LACOUÉ-LABARTHE, Ph., *Heidegger. La política del poema*, Tr. J. F. Megías, Trotta, Madrid, 2007.
- LÖWY, M., *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*, Tr. H. Pons, FCE, México, 2012.
- MC-COLE, J., *Walter Benjamin and the antinomies of tradition*, Ithaca, Cornell University Press, London, 1993.
- MENNINGHAUS, W., *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1995.
- MENNINGHAUS, W., *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1986.
- MISSAC, P., *Walter Benjamin, de un siglo al otro: sus reflexiones sobre el tiempo y la historia, el cine, la arquitectura*, Tr. B. E. Anastasi de Lonné, Gedisa, Barcelona, 1988.
- MOSÈS, S., *El ángel de la historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Tr. A. Martorell, Cátedra, Valencia, 1997.
- ROMERO, J. M., *Hacia una hermenéutica dialéctica, W. Benjamin, Th. Adorno, F. Jameson*, Síntesis, Madrid, 2005.
- SCHOLEM, G., *Walter Benjamin: historia de una amistad*, Tr. F. Yvars y V. Jarque, Debolsillo, Barcelona, 2007.
- SCHOLEM, G., *Lenguaje y cábala*, Tr. J. L. Barbero, Siruela, Madrid, 2006.
- SCHOLEM G., *Walter Benjamin y su ángel: catorce ensayos*, Tr. R. Ibarlucía y L. Carugati, FCE, México, 2003.
- STEINER, U., *Walter Benjamin, an introduction to His Works and Thought*, Tr. Michael Winkler, The University of Chicago Press, Chicago, 2010.
- STEINER, G., *Los logócratas*, Tr. M. Cándor, FCE-Siruela, 2007.
- TACKELS, B., *Walter Benjamin: una vida en los textos*, Tr. J. Aguado, Universidad de Valencia, Valencia, 2012.
- TACKELS, B., *Walter Benjamin: une introduction*, Strasbourg Presses Universitaires de Strasbourg, 1992.

- TIEDEMANN, R., *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, Éditions Actes Sud, París, 1987.
- VV. AA., *Mundo escrito. 13 derivas desde Walter Benjamin*, CBA, Madrid, 2012.
- VV. AA., *Walter Benjamin. Dirección múltiple*, UNAM, México, 2011.
- VV. AA., *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, Trotta, Madrid, 2008.
- VV. AA., *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, UNAM, México, 2007.
- VV. AA., *La mirada del ángel: en torno a las Tesis sobre la historia, de Walter Benjamin*, UNAM-Era, México, 2005.
- VV. AA., *Schrift, Bilder, Denken. Walter Benjamin und die Künste*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2004.
- VV. AA., *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, London, 2002.
- WEBER, S., *Benjamin's – abilities*, Harvard University Press, Massachusetts, 2009.
- WITTE, B., *Walter Benjamin. Una biografía*, Tr. A. Bixio, Gedisa, Barcelona, 2002.
- WITTE, B., *Walter Benjamin. Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk*, Stuttgart, Metzler, 1976.
- WITTE, B., PONZI, M. (eds.), *Theologie und Politik. Walter Benjamin und ein Paradigma der Moderne*, Berlín, Erich Schmidt, 2005.
- WOHLFARTH, I. *Hombres del extranjero: Walter Benjamin y el Parnaso judeoalemán*, Tr. E. Cohen, Taurus, México, 1999.
- WOLIN, R., *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, University of California Press, Los Angeles, 1994.

C. 4. Artículos en revistas especializadas:

- ARRIBAS, S., “El mundo en miniatura de Goethe y Walter Benjamin: promesa de felicidad y ruina en *La nueva Melusina*”, en *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, No. 2, España, 2010.
- COHEN, E., “Walter Benjamin y la crítica literaria”, en *Acta poética*, UNAM, No. 32-2, 2009.
- COHEN, E., “Walter Benjamin y Franz Kafka: dos pensadores en busca del mesianismo profano”, *Acta poética*, UNAM, No. 28 (1-2), 2007.
- DERRIDA, J., “Los ojos de la lengua”, Tr. J. Acosta, *Nombres*, año XIX, No. 24, Córdoba, 2010.
- FRANK, M., “Hölderlin y el primer romanticismo filosófico”, *Sileno*, No. 4, Madrid, 1998.
- HERDER, J. G., “Fragmentos acerca de la literatura alemana más reciente”, Tr. L. F. Segura, *Signos filosóficos*, UAM, No. 14, México, 2005.
- MENNINGHAUS, W., “Walter Benjamins romantische Idee des Kunstwerks und seiner Kritik”, *Poetica*, No. 11, 1980.
- MUSTER, W., “Hölderlin y sus versiones de Píndaro”, *Estudios clásicos*, Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid, 1956.
- PORTALES, G., “Crisis, abismo y creación”, *Revista filosófica*, No. 25, Instituto de Filosofía-PUCV, Valparaíso, 2003.
- RUIZ ZAMORA, M., “Walter Benjamin/Martin Heidegger: un antagonismo ideológico a partir de la obra de arte”, *Thémata. Revista de filosofía*, No. 36, 2006.
- SANTANA, S., “Walter Benjamin y Karl Kraus en la época de la reproducción técnica del texto escrito”, *Astrolabio*. Revista internacional de filosofía, No. 4, 2007.
- SCHWEPPEHÄUSER, H., “¿De camino al museo? Discurso de apertura de una exposición”, *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, No. 2, 2010.

- VILLACAÑAS, J. L., GARCÍA, R., “Walter Benjamin y Carl Schmitt. Soberanía y Estado de Excepción”, *Daimon. Revista de Filosofía*, No. 13, 1996.
- WEIGEL, S., “La obra de arte como fractura. En torno a la dialéctica del orden divino y humano”, en ‘Las afinidades electivas’ de Goethe de Walter Benjamin”, Tr. A. Ilg, *Acta poética*, UNAM, en *Acta poética*, UNAM, No. 28 (1-2), 2007.
- WITTE, B., “Benjamin and Lukács. Historical Notes on their Political and Aesthetic Theories”, *New German Critique*, No. 5, 1975.
- WOHLFARTH, I., “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin”, Tr. E. Cohen, *Cábala y deconstrucción*, UNAM, 2009.
- WOHLFARTH, I., “Las políticas de la juventud: la lectura de Walter Benjamin de *El idiota*”, Tr. E. Linding, *Acta poética*, UNAM, No. 22, 2002.
- WOLIN, R., “Benjamin’s materialist theory of experience”, en *Theory and Society*, vol. 11, No. 1, 1982.
- ZAMORA, J. A., “El concepto de fantasmagoría. Sobre una controversia entre W. Benjamin y Th. W. Adorno”, *Taula, quaderns de pensament*, No. 31-32, 1999.

C. 5. Bibliografía de apoyo:

- AGAMBEN, G., *Signatura rerum: sobre el método*, Tr. F. Costa y M. Ruvituro, Barcelona, 2010.
- AGAMBEN, G., *Profanaciones*, Tr. F. Costa y E. Castro, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005.
- AGAMBEN, G., *Infancia e historia*, Tr. S. Mattoni, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004.
- ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, Tr. M. Araujo y J. Marías, CEC, Madrid, 1949.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Tr. J. D. García Bacca, UNAM, México, 2000.

- ARISTÓTELES, *Poética*, Tr. V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1974.
- BAUMGARTEN, A. G., *Esthétique*, Tr. J.-Y. Pranchère, L'Herne, París, 1988.
- BÉGUIN, A., *Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria*, Tr. M. Mansour, FCE, México, 1986.
- BÉGUIN, A., *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, Tr. M. Monteforte, FCE, México, 1954.
- BEHLER, E., *Frühromantik*, de Gruyter, Berlin, New York, 1992.
- BEHLER, E., *Studien zur Romantik und zur idealischen Philosophie*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1992.
- BERLIN, I., *Las raíces del romanticismo*, Tr. Silvina Marí, Taurus, Madrid, 2000.
- BERLIN, I., *El Mago del Norte. J. G. Hamann y el origen del irracionalismo moderno*, Tr. J. B. Díaz-Urmeneta, Tecnos, Madrid, 1997.
- BLANCHOT, M., *El libro porvenir*, Tr. C. de Peretti y E. Velasco, Trotta, Madrid, 2005.
- BURKE, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Tr. M. Gras, Alianza, Madrid, 2005.
- CASSIRER, E., *Rousseau, Kant, Goethe. Filosofía y cultura en la Europa del siglo de las luces*, Tr. R. Aramayo, FCE, Madrid, 2008.
- CASSIRER, E., *La filosofía de la Ilustración*, Tr. E. Ímaz, FCE, México, 2002.
- D'ANGELO, P., *La estética del romanticismo*, Tr. J. Díaz de Atauri, Visor, Madrid, 1999.
- DE MAN, P., *La ideología estética*, Tr. M. Asensi y M. Richart, Cátedra, Madrid, 1998.
- DE MAN, P., *La ideología estética*, Tr. M. Asensi y M. Richart, Cátedra, Madrid, 1998.
- DE MAN, P., *La resistencia a la teoría*, Tr. E. Elorriaga y O. Francés, Visor, Madrid, 1990.

- DE PAZ, A., *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Tr. M. García, Tecnos, Madrid, 1992.
- DUQUE, F., *Historia de la filosofía moderna. La era de la crítica*, Akal, Madrid, 1998.
- ECHEVERRÍA, B., *La modernidad de lo barroco*, Era, México, 2000.
- FICHTE, J. G., *Reseña de "Enesidemo"*, Tr. V. López-Domínguez y J. Rivera de Rosales, Hiperión, Madrid, 1982.
- FICHTE, J. G., *Primera y segunda introducción a la doctrina de la ciencia; Ensayo de una nueva exposición de la doctrina de la ciencia*, Tr. J. M. Quintana, Tecnos, Madrid, 1997.
- FICHTE, J. G., "Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre", *Sämtliche Werke*, vol. 1, Berlín, Gruyter, 1971.
- FLETCHER, A., *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2002.
- FORMIGARI, L., *La lógica del pensamiento vivo. El lenguaje en la filosofía del Romanticismo alemán*, Tr. A. Pano, Ediciones del Serval, Barcelona, 2007.
- FOSTER, R. *La travesía del abismo. Mal y modernidad en Walter Benjamin*, FCE, Buenos Aires, 2014.
- FRANK, M., *The philosophical foundations of early German romanticism*, Tr. E. Millán, State University of New York Press, 2012.
- FRANK, M., *Dios en el exilio. Lecciones sobre la nueva mitología*, Tr. A. González, Akal, Madrid, 2004.
- GADAMER, H.-G., *Poema y diálogo*, Tr. D. Najmías y J. Navarro, Gedisa, Barcelona, 1999.
- GADAMER, H.-G., *Arte y verdad de la palabra*, Tr. J. F. Zúñiga, Paidós, Barcelona, 1998.
- GADAMER, H.-G., *El inicio de la filosofía occidental*, Tr. R. Alonso Díez M. C. Blanco, Paidós, Barcelona, 1995.
- GADAMER, H.-G., *El problema de la conciencia histórica*, Tr. A. D. Moratalla, Tecnos, Madrid, 1993.

- GADAMER, H-G., *Verdad y método I*, Tr. A. Agud y R. de Agapito, Sígueme, Salamanca, 1991.
- GEORGE, S., *Nada hay donde la palabra quiebra. Antología de poesía y prosa*, Tr. C. Gómez García, Trotta, Madrid, 2011.
- GODE-VON AESCH, A., *El romanticismo alemán y las ciencias naturales*, Tr. I. T. Brugger, Espasa-Calpe, Argentina, 1947.
- GOETHE, J. W., *Las afinidades electivas*, Tr. J. M. Valverde, De bolsillo, Barcelona, 2008.
- GOETHE, J. W., *Las afinidades electivas*, Tr. M. J. González y M. Barreno, Cátedra, Madrid, 2000.
- GOETHE, J. W., *Poesía y verdad*, Tr. R. Sala, Alba, Barcelona, 1999.
- GOETHE, J. W., *Teoría de la naturaleza*, Tr. D. Sánchez Meca, Tecnos, Madrid, 1997.
- GOETHE, J. W., *Máximas y Reflexiones*, Tr. J. Del Solar, Edhasa, Barcelona 1993.
- GOETHE, J. W., *Obras completas*, T. 2, Tr. R. Cansinos Asséns, Aguilar, México, 1991.
- GOETHE, J. W., *Obras completas*, T. 1, Tr. R. Cansinos, Aguilar, México, 1991.
- GOETHE, J. W., *Naturwissenschaftliche Schrifien*, edición a cargo de Ernst Beutler, I-II, en *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, XVI-XVII, Artemis-Verlag, Zurich, 1952.
- HABERMAS, J., *Teoría y Praxis*, Tr. Vogelmann, Tecnos, Madrid, 2002.
- HABERMAS, J., *Teoría de la acción comunicativa, I: Racionalidad de la acción y racionalización social*, Tr. M. Jiménez Redondo, Taurus, Madrid, 2001.
- HABERMAS, J., *Perfiles filosófico-políticos*, Tr. M. Jiménez Redondo, Taurus, Madrid, 2000.
- HABERMAS, J., *Ensayos políticos*, Tr. R. García, Península, Barcelona, 1997.
- HABERMAS, J., *El discurso filosófico de la modernidad*, Tr. M. Jiménez Redondo, Taurus, Madrid, 1989.

- HABERMAS, J., *Observations on the "spiritual situation on the edge"*, Cambridge, Mass. Mitpress, 1984.
- HAMANN, J. G., *Writings on Philosophy and Language*, Cambridge University Press, New York, 2007.
- HEGEL G. W. F., *Fenomenología del Espíritu*, Tr. W. Roces, FCE, México, 2000.
- HEGEL, G. W. F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Tr. R. Valls Plana, Alianza, Madrid, 1999.
- HEGEL, G. W. F., *Escritos de juventud*, Tr. J. M. Ripalda, FCE, México, 1998.
- HEGEL, G. W. F., *Diferencia entre los sistemas de Filosofía de Fichte y Schelling*, Tr. M. C. Paredes Martín, Tecnos, Madrid, 1990.
- HEGEL, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, Tr. A. Brotóns, Akal, Madrid, España, 1989.
- HEGEL, G. W. F., *Estética*, Vol. 8, "La poesía", Tr. A. Llanos, Siglo XX, Buenos Aires, 1985.
- HEIDEGGER, M., *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Tr. T. Cortés, Alianza, Madrid, 2010.
- HÖLDERLIN, F., *Antología poética*, Tr. F. Bermúdez-Cañete, Cátedra, Madrid, 2006.
- HÖLDERLIN, F., *Ensayos*, Tr. F. Martínez Marzoa, Hiperión, Madrid, 1990.
- HUMBOLDT, W. von, *Escritos sobre el lenguaje*, Tr. A. Sánchez Pascual, Península, Barcelona, 1991.
- HUMBOLDT, W. von, *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*, Tr. A. Agud, Anthropos, Barcelona, 1990.
- KANT, I., *Primera introducción de la Crítica del Juicio*, Tr. N. Sánchez, Escolar y Mayo, Madrid, 2011.
- KANT, I. *Crítica del juicio*, Tr. M. García Morente, Espasa Calpe, Madrid, 2004.

- KANT, I., *Fundamentos para una metafísica de las costumbres*, Tr. R. Aramayo, Alianza, Madrid, 2002.
- KANT, I., *Crítica de la razón pura*, Tr. M. Ribas, Alfaguara, Madrid, 1998.
- KANT, I., *Sobre el saber filosófico*, Tr. J. Marías, Facultad de filosofía, Universidad Complutense, Madrid, 1998.
- LACOUÉ-LABARTHE, Ph., *La imitación de los modernos (Tipografías 2)*, Tr. C. Durán, La Cebra, Buenos Aires, 2010.
- LACOUÉ-LABARTHE, Ph., *Heidegger, la política del poema*, Tr. J. F. Megías, Trotta, Madrid, 2007.
- LACOUÉ-LABARTHE, Ph., et NANCY, J.-L., *L'absolu littéraire*, Ed. du Seuil, Paris, 1989.
- LÖWIT, K., *De Hegel a Nietzsche: La quiebra revolucionaria del pensamiento del siglo XIX*, Tr. E. Estiú, Katz, Buenos Aires, 2008.
- MARÍN NAVARRO, A., *Novalis. Nostalgia del pensar*, Plaza y Valdés, Madrid, 2010.
- MARTÍNEZ MARZOA, F., *Hölderlin y la lógica hegeliana*, Visor, Madrid, 1995.
- MARTÍNEZ MARZOA, F., *Desconocida raíz común (Estudio sobre la teoría kantiana de lo bello)*, Antonio Machado Libros, Madrid, 1987.
- NOVALIS, *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, Tr. R. Caner-Liese, Akal, Madrid, 2007.
- NOVALIS, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tr. J. Arnaldo, Tecnos, Madrid, 1987.
- NOVALIS, *Fragmentos*, Tr. A. Selke y A. Sánchez Barbudo, Cvltvra, México, 1943.
- PAZ, O., *Obras completas I. La casa de la presencia*, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, Barcelona, 1999.
- RIEGEL, A., *El culto moderno a los monumentos*, Tr. F. Saller, Antonio Machado Libros, Madrid, 2008.
- SAFRANSKI, R., *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Tr. R. Gabás, Tusquets, México, 2009.

- SCHELLING, F. W. J., *Panorama general de la literatura filosófica más reciente*, Tr. V. Serrano, Abada, Madrid, 2006.
- SCHELLING, F., *Filosofía del arte*, Tr. V. López-Domínguez, Tecnos, Madrid, 2009.
- SCHELLING, F., *Sistema del idealismo trascendental*, Tr. J. Rivera y V. López-Domínguez, Anthropos, Barcelona, 1988.
- SCHELLING, F. *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, Tr. E. Tabernig, Losada, Buenos Aires, 1965.
- SCHILLER, F., *Kallias; Cartas sobre la Educación Estética del Hombre*, Tr. y notas de J. Feijóo y J. Seca, Anthropos, Barcelona, 2005.
- SCHILLER, F., *Escritos breves sobre estética*, Tr. V. M. Borrero y J. P. Larreta Zulategui, Doble J, Sevilla, 2004.
- SCHILLER, F., *Poesía Filosófica*, Tr. D. Innerarity, Hiperión, Madrid, 1994
- SCHILLER, F., *Escritos de Filosofía de la Historia*, Tr. F. Oncina, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1991.
- SCHILLER, F., *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental. Y una polémica Kant, Schiller, Goethe y Hegel*, Icaria, Barcelona, 1985.
- SCHILLER, F., *Teatro Completo*, Tr. R. Cansinos Assens y M. Tamayo, Aguilar, Madrid, 1973.
- SCHLEGEL, F., *Fragmentos*, Tr. P. Pajeros, Marbot, Barcelona, 2009.
- SCHLEGEL, F., *Sobre el estudio de la filosofía griega*, Tr. B. Raposo, Akal, Madrid, 1996.
- SCHLEGEL, F., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Erste Abteilung, Kritische Neuauflage, Band 2*, München, Paderborn, Wien, Zürich, 1967.
- SCHOLEM, G., *Lenguaje y cábala*, Tr. J. L. Barbero, iruela, Madrid, 2006.
- SCHOLEM, G., *Las grandes tendencias de la mística judía*, Tr. B. Oberländer, FCE, México, 1996.

- SCHMITT, C., *Romanticismo político*, Tr. L. A. Rossi, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2001.
- SCHMITT, C., *Hamlet o Hécuba*, Tr. R. García, Pre-textos, Valencia, 1993.
- STEINER, R., *Goethe y su visión del mundo*, Ed. Rudolf Steiner, 1989.
- SZONDI, P., *Introducción a la hermenéutica literaria*, Tr. J. Chamorro, Abada, 2006.
- SZONDI, P., *Poética y filosofía de la historia II*, Tr. J. L. Arantegui, Visor, Madrid, 2005.
- SZONDI, P., *Poética y filosofía de la historia I*, Tr. F. L. Lisi, Visor, Madrid, 1992.
- TODOROV, T., *Teorías del símbolo*, Tr. F. Rivera, Monte Ávila, Caracas, 1991.
- VILLACAÑAS, J. L., *Narcisismo y objetividad. Un ensayo sobre Hölderlin*, Verbum, Madrid, 1997.
- VILLACAÑAS, J. L., *La quiebra de la razón ilustrada: idealismo y romanticismo*, Ediciones pedagógicas, Madrid, 1994.
- VON HOFMANNSTHAL, *Poesía lírica, seguida de Carta de Lord Chandos*, Tr. O. Giménez, Igitur, Tarragona, 2002.
- VON HOFMANNSTHAL, H., *Instantes griegos y otros sueños*, Tr. M. Villanueva, Cuatro ediciones, Valladolid, 1998.
- VON HOFMANNSTHAL, H., *Carta de Lord Chandos*, Tr. J. Quetglas, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Madrid, 1982.
- VV. AA., *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008.
- VV. AA., *¿Qué es la ilustración?*, Tecnos, Tr. Maestre J. Romagosa, Madrid, 2002.
- VV. AA., *Encuentros con Goethe*, Trotta, Madrid, 2001.
- VV. AA., *Theorie der Romantik*, Reclam, Stuttgart, 2000.
- ZWEIG, S., *La lucha contra el demonio. Hölderlin, Kleist, Nietzsche*, Tr. J. Verdaguer, El Acantilado, Barcelona, 1999.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. FRAGMENTOS DE UNA VOZ SIN NOMBRE

1. <i>Crítica inmanente</i>	9
2. <i>Captación romántica</i>	12
3. <i>Método entre ruinas</i>	15
4. <i>Carácter filosófico</i>	18
5. <i>Precariedad del fundamento</i>	23
6. <i>Medium y descontrol subjetivo</i>	27

PRIMERA PARTE. TEORÍA

1. Arché	35
2. <i>El lenguaje abismal</i>	44
3. <i>Un juego de niños (magia y origen del lenguaje)</i>	57
4. <i>Hamann y Maller Müller: de la experiencia a la señal muda.</i>	68
5. <i>De un abismo a otro (teoría de la traducción)</i>	79

SEGUNDA PARTE. CRÍTICA

1. <i>Ideal de Goethe, idea romántica (lo criticable y lo histórico)</i>	93
2. <i>El medium de la reflexión como estilo del pensamiento</i>	112

3. <i>Criticabilidad e ironía</i>	135
4. <i>El método hölderliniano</i> <i>(forma simbólica, prosa y sobriedad)</i>	151
CONSIDERACIÓN FINAL. UN MÉTODO SIN FIN	
1. <i>Saber del método</i>	177
2. <i>Leer lo nunca escrito</i>	181
BIBLIOGRAFÍA	189

Walter Benjamin.

Fragmentos de una voz sin nombre, de
Emiliano Mendoza Solís, fue editado por la
Unidad de Investigación sobre Representaciones
Culturales y Sociales, inscrita a la Coordinación de
Humanidades de la Universidad Nacional
Autónoma de México, y el Colegio
de San Luis, septiembre
de 2023.

El proyecto intelectual de Walter Benjamin (1892-1940), más allá del espejismo que ha provocado su difusión masiva en los últimos años, lleva la impronta singular de un pensamiento nacido en los márgenes. Nos encontramos ante una visión del mundo asistemática y fragmentaria, en la cual no existe una clara división entre las diferentes disciplinas del saber filosófico. Las ideas del pensador berlinés aportan, sin embargo, un referente teórico extraordinario para la formulación de la crítica a la cultura, perceptible ya en su temprana concepción del arte. Siguiendo al primer romanticismo (*Frühromantik*), la experiencia estética tendrá que descifrarse más allá de todo acuerdo previo (entre sujeto y objeto), es decir, la experiencia estética muestra la imposibilidad de subordinar a la obra de arte a una intención previa, comunicable en sí misma, exenta de confusiones y cuyo destino es un lector o un espectador; la obra de arte no explica, no comunica, más bien apela problemáticamente. La apuesta principal de este libro radica en identificar las consecuencias de esta particular concepción. Así, mediante el análisis de la teoría del lenguaje y el concepto de crítica, propone transitar entre pasajes de una voz que no tiene nombre.

tanta

