



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Casanovas, Agustín Eduardo

El derrotero del arte : crítica y aura en Walter Benjamin



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Casanovas, A. E. (2021). *El derrotero del arte: crítica y aura en Walter Benjamin. (Tesis de maestría).* Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes
<http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2995>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

El derrotero del arte: crítica y aura en Walter Benjamin

TESIS DE MAESTRÍA

Agustin Eduardo Casanovas

agustin.casanovas@gmail.com

Resumen

El vínculo entre la crítica de arte y el aura en Walter Benjamin ha sido sólo tangencialmente abordado cuando la última fue indicada como la unicidad que servía como la fuente del valor cognitivo de la obra de arte. Esta tesis apunta a elucidar las concepciones benjaminianas de *obra de arte* y de *crítica de arte* atendiendo al diagnóstico de la decadencia del aura. Específicamente, investiga si ambos conceptos sufrieron modificaciones desde la filosofía temprana de Benjamin hasta el principio de la década de 1930. En este contexto, la tarea de la historia-crítica del arte es definida como la manifestación de la *formulabilidad* del *Gehalt* de verdad, que incluye tanto contenido [*Inhalt*] como forma artística. Este procedimiento es descrito como la configuración de ese *Gehalt* como un microcosmos en el cual el presente que quiere conocerlo pueda ser puesto en relación con el pasado del cual emergió la obra de arte. Precisamente, esta presentación es indicada como el trasplante a una esfera más cercana a la perfección mesiánica y la sucesiva redención del pasado. Se dice que el concepto del aura contiene el *Gehalt*, la caída de la primera significa que la crítica de arte pierde su principal tarea y, como resultado, debe encontrar una nueva. La crítica de arte pos-aurática es mostrada jugando un rol decisivo en la lucha de clases, peleando contra las figuras artísticas, las críticas de arte y el arte mismo cuando son decadentes. Esto es resumido declarando que la crítica de arte debe promover la tendencia de la *politización del arte* contra la de la *estetización de la política*. Sobre esta base, se propone que esto podría ser alcanzado tomando a la *imagen dialéctica* como la figura artística predominante y dando con una nueva forma de narración.

Abstract

The link between art criticism and aura in Walter Benjamin has been only tangentially addressed as the latter was indicated as the uniqueness that served as the source of the work of art's cognitive value. This thesis aims to elucidate the Benjaminian conceptions of *work of art* and *art criticism* attending to the diagnosis of the decay of the *aura*. Specifically, it investigates whether both of the concepts suffered modifications from Benjamin's early philosophy until the beginning of the 1930s. In this context, the task of art history-criticism is defined as the manifestation of the *formulability* of the truth-*Gehalt*, that includes both content [*Inhalt*] and art form. This procedure is described as the configuration of that *Gehalt* as a microcosmos in which the present that wants to know it could be put in relation with the past from which the artwork emerged. Precisely, this presentation is indicated as the transplant into a sphere that is closer to the Messianic Era and the successive redemption of the past. The concept of the aura is said to be including the *Gehalt*, the fall of the former means that the art criticism loses its primary task and, as a result, it must find a new one. The post-auratic art criticism is shown to be playing a decisive role in the class struggle, fighting against decadent art figures, art criticism, and art itself. This is summarized by stating that art criticism must promote the tendency of *politicization of art* against the *aestheticization of politics*. On this basis, it is proposed that this could be achieved by taking the *dialectical image* as the predominant artistic figure and by approaching a new way of storytelling.

Universidad Nacional de Quilmes

Maestría en Filosofía

Tesis de Maestría

El derrotero del arte:
crítica y aura en Walter Benjamin

Directora: Dr.^a Anabella Di Pego

Agustin E. Casanovas

Rosario, 13 de julio de 2020

acasanovas@uvq.edu.ar

ÍNDICE

Abreviaturas	5
CAPÍTULO INTRODUCTORIO – WALTER BENJAMIN COMO MODERNISTA Y SUS ROSTROS DE IANUS.....	6
1. Planteo y descripción del problema	6
2. Estado de la cuestión	10
3. Los primeros años de vida, el modernismo y Ianus	13
3.a. Familia y primeros años	13
3.b. Walter Benjamin como modernista	18
3.c. Los rostros de Ianus.....	20
CAPÍTULO I – EL AURA COMO FUENTE DEL VALOR COGNITIVO DEL ARTE Y LA DOCTRINA DE LA CAÍDA DEL LENGUAJE VERDADERO	24
I.1. Los conceptos en Walter Benjamin. La definición de lo indefinible.	24
I.2. El aura como la fuente del valor cognitivo del arte	27
I.3. La doctrina de la caída del lenguaje verdadero.....	30
CAPÍTULO II – EL CONCEPTO DE CRÍTICA DE ARTE EN LOS TRES GRANDES TRATADOS FILOSÓFICO-ESTÉTICOS DE LA OBRA TEMPRANA DE WALTER BENJAMIN	39
II.1. La crítica de arte en la filosofía original de Walter Benjamin.....	39
II.2. La crítica de arte en el cuerpo de “Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik”	41
II.3. La crítica de arte en el epílogo a “Der Begriff...”, “Goethes Wahlverwandtschaften” y “Ursprung des deutschen Trauerspiels”	46
II.4. Breve especulación en torno a la muerte de la obra de arte	56
CAPÍTULO III – EL CONCEPTO DE CRÍTICA DE ARTE EN WALTER BENJAMIN PREVIO A “DAS KUNSTWERK IM ZEITALTER SEINER TECHNISCHEN REPRODUZIERBARKEIT”: “EINBAHNSTRASSE”	59
III.1. En busca del vínculo entre crítica y política.	59

III.2. La alegoría, las imágenes de pensamiento y la representación filosófica	65
III.3. La unicidad en la obra tardía previa a “Das Kunstwerk...”: “Einbahnstraße”	68
CAPÍTULO IV – EL CONCEPTO DE CRÍTICA DE ARTE EN WALTER BENJAMIN PREVIO A “DAS KUNSTWERK IM ZEITALTER SEINER TECHNISCHEN REPRODUZIERBARKEIT”: FRAGMENTOS Y “LITERATURGESCHICHTE UND LITERATURWISSENSCHAFT”	76
IV.1. La unicidad en la obra tardía previa a “Das Kunstwerk...”: fragmentos	76
IV.2. La unicidad en la obra tardía previa a “Das Kunstwerk...”: “Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft”	83
IV.3. A modo de síntesis	85
CAPÍTULO V – EL AURA Y SU DECADENCIA EN “DAS KUNSTWERK IM ZEITALTER SEINER TECHNISCHEN REPRODUZIERBARKEIT”	92
V.1. Unicidad, autenticidad e inmersión en la tradición	92
V.1.a. El aura como autenticidad	94
V.1.b. El aura como unicidad	95
V.1.c. El aura como inmersión en la tradición	97
V.2. La decadencia de la autenticidad y de la unicidad en “Das Kunstwerk...”	99
CAPÍTULO VI – EL ARTE POLITIZADO Y LA TAREA DE LA CRÍTICA EN EL SIGLO XX.....	106
VI.1. La violenta sacudida de la tradición y el retroceso del valor de culto en “Das Kunstwerk...”	106
VI.2. La política como fundamento de la función social del arte.....	109
VI.3. El concepto de crítica de arte y su tarea con “Das Kunstwerk...”.....	116
CONSIDERACIONES FINALES	121
1. La obra de arte y la tarea de la crítica hasta “Das Kunstwerk...”	121
2. La reformulación conceptual de la obra de arte, la decadencia del aura y la tarea de la crítica frente a la función política del arte.	125
3. Deudas.....	134

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	137
----------------------------------	-----

Abreviaturas

Las abreviaturas de los escritos de Walter Benjamin corresponden a las primeras palabras del título en alemán seguidas por puntos suspensivos. Sólo se usan para los títulos de aquellos textos a los que se hace referencia asiduamente y que fueron previamente presentados mediante su título completo.

En las citas, la abreviatura *GS* corresponde a *Gesammelte Schriften* (Benjamin, 1991) y se indica a continuación el tomo y el volumen correspondiente con números romanos y arábigos en cada caso; la *Br* corresponde a *Briefe* (Benjamin, 1978) y se señala a continuación el tomo y el número de carta.

Los escritos cuyos títulos aparecen abreviados son los siguientes:

“El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán”: “Der Begriff...” (“Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik”, Benjamin, *GS* I/1, pp. 7-122)

“‘Las afinidades electivas’ de Goethe”: “Goethes...” (“Goethes Wahlverwandtschaften”, Benjamin, *GS* I/1, pp. 123-202)

“El origen del *Trauerspiel* alemán”: “Ursprung...” (“Ursprung des deutschen Trauerspiels”, Benjamin, *GS* I/1, pp. 203-430)

“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”: “Das Kunstwerk...” (“Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, Benjamin, *GS* I/2, pp. 431-508, 709-739 y *GS* VII/1, pp. 350-384)

“Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”: “Über Sprache...” (“Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen”, Benjamin, *GS* II/1, pp. 140-157)

“Franz Kafka: en el décimo aniversario de su muerte”: “Franz Kafka...” (“Franz Kafka: Zur Zehnten Wiederkehr seines Todestages”, Benjamin, *GS* II/2, pp. 409-438)

CAPÍTULO INTRODUCTORIO – WALTER BENJAMIN COMO MODERNISTA Y SUS ROSTROS DE IANUS

1. Planteo y descripción del problema

Walter Benjamin encuentra en la figura kafkiana de Odiseo a un antepasado del mismo Franz Kafka: así como aquél introducía ardides en el mito para vencerlo, éste colocaba en sus cuentos maravillosos pequeños trucos que, aunque insuficientes e infantiles, son obra de la astucia y útiles para la salvación. Esta lectura de Odiseo puede ponerse en diálogo con la interpretación del arte de la que Benjamin da cuenta a partir del concepto de *aura*, que le permite analizar la modificación que tuvo lugar entre las obras de arte tradicionales y aquellas con origen en las técnicas de reproducción. La hipótesis de lectura original era que la figura de Odiseo constituye una vía para comprender lo que ha sucedido con el arte: así como Odiseo habría intervenido con su astucia en los mitos para que estos dejen de ser ineludibles, para Benjamin las masas, desde fines del siglo XVIII, propiciaron modificaciones en las obras de arte que eliminaron su aura. Sin embargo, ante la extensión que tomó el análisis del aura y su relación con la crítica por sí mismo, decidimos, conjuntamente con la directora, la Dr.^a Anabella Di Pego, recortar lo que en un principio se presentó como Plan de Tesis para el presente proyecto, entre cuyas pretensiones originales se encontraba establecer las relaciones mencionadas. De esta manera, quedará para una investigación ulterior el abordaje de la figura de Odiseo y, en esta ocasión, nos abocaremos a elucidar la concepción benjaminiana de la obra de arte y de la crítica de arte atendiendo a su diagnóstico de la decadencia del aura.

En una carta a Gershom Scholem, fechada el 20 de enero de 1930, Benjamin (*Br* 2, 193) le revela sus intenciones de convertirse en el crítico primario de literatura alemana. La crítica es uno de los cuatro ámbitos de conocimiento que, de acuerdo con Florencia Abadi (2014, p. 29), pueden delimitarse en Benjamin. Que sea en su objeto, es decir, en la obra de arte, donde se encuentra la *criticabilidad*, la exigencia de redención mediante el conocimiento, justifica que en dicho ámbito se use la noción de verdad (Abadi,

2014, pp. 30 y 135). Por otro lado, el *aura* es uno de los conceptos protagonistas de “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (Benjamin, GS I/2, pp. 431-508, 709-739 y GS VII/1, pp. 350-384). Susan Buck-Morss (1977, p. 147) indica que dicha *aura* que, según ese tratado, las obras de arte pierden con la irrupción de los medios de reproducción técnica puede identificarse con la *unicidad* que hacía de fuente del valor cognitivo del arte en la *filosofía original* de Benjamin. Esto dispara tres preguntas inmediatas: ¿a qué se refiere Buck-Morss con la expresión *filosofía original*?, ¿qué es esa unicidad que era la fuente del valor cognitivo de la obra de arte? y ¿qué sucede con la crítica de arte en el siglo XX si su objeto ha perdido la fuente del valor cognitivo? Esas son las cuestiones que articulan el presente trabajo.

De acuerdo con Abadi (2014, p. 29), pueden delimitarse cuatro ámbitos de conocimiento sobre los que teoriza Benjamin: la *traducción*, que se ocupa del lenguaje; la *filosofía*, que se ocupa de los fenómenos; la *historia*, cuyo objeto es el pasado y la *crítica*, que se refiere a la obra de arte. Los objetos de cada una de estas disciplinas aseguran que, en cada una de ellas, sea posible hacer uso de la noción de *verdad*, ya que ésta sólo puede estar en aquéllos y reside sólo en la objetividad (Benjamin, GS I/1, p. 172). La forma en que los objetos aseguran dicho uso es mediante la presencia, en cada uno de ellos, de una exigencia, que hacen a la humanidad, de ser redimidos mediante el trasplante a una esfera superior. Veremos, al analizar la descripción que Uwe Steiner (2014, pp. 241-304) hace de la *doctrina de la caída del lenguaje verdadero*, que el origen de esta concepción epistémica está dado por la *traducción* y que, luego, la misma es transportada a los otros tres ámbitos de conocimiento. En la *traducción*, el lenguaje contiene la exigencia objetiva que Benjamin (GS II/1, p. 151) denomina *traducibilidad*, mediante la cual reclama a los seres humanos ser trasplantada a una esfera más cercana al lenguaje puro. Esto se realiza mediante la traducción concreta y es irreversible. En la *filosofía*, la exigencia del fenómeno de ser trasplantado a una esfera más cercana a la verdad se denomina *solucionabilidad*; el pasado exige, mediante la *historia*, trasplantarse a una esfera más cercana al estado de perfección mesiánica mediante el *ahora de la cognoscibilidad* y, finalmente, la obra de arte exige a la

crítica de arte ser redimida en una esfera cercana al ideal del problema mediante su *críticabilidad*.

La nota al pie del fragmento mediante el cual Buck-Morss (1977, p. 147) nos remite al concepto de *unicidad* de la filosofía original de Benjamin, que hacía de fuente del valor cognitivo de la obra de arte, indica confrontar con la página 127 del apartado “Surrealism as Model: The Experience of Hashish” del capítulo 8 del mismo libro. En la misma, señala la importancia de las experiencias con drogas para el proceso de secularización del concepto de *aura*, es decir, de la apropiación de un término cargado simbólicamente, a principios del siglo XX, de referencias cósmicas, ocultistas y demás formas de mística contemporánea. En este sentido, las drogas podían hacer visible las auras de los objetos, las cuales luego podrían ser reproducidas pictóricamente. El objetivo de los escritos posteriores, basados en imágenes dialécticas, señala la autora, sería captar esa aura mediante palabras. Esto no aclara cuál era la unicidad de la obra temprana cuyo lugar toma el concepto de aura, sin embargo, sobre el principio del apartado, refiere puntualmente a dos obras que nos dan un primer lugar en donde buscarla: “Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik” (Benjamin, GS I/1, pp. 7-122) y “Ursprung des deutschen Trauerspiels” (Benjamin, GS I/1, pp. 203-430).

Como sucede con cualquier periodización que se intente, Buck-Morss no puede identificar una fecha en la que ella propone como *filosofía original* de Benjamin finalice y comience el *segundo* Benjamin. Sin embargo, considera que puede delimitarse un proceso de transformación intelectual entre 1924 y 1929. Antes de esas fechas, este autor no tenía compromisos marxistas que se opusieran al proyecto original de dar cuenta de experiencias filosóficas y místico-religiosas a través de una teoría cognitiva de características kantianas. Además, entre estas fechas toma contacto con producciones del Surrealismo francés y se da la experimentación con drogas a la que ya nos referimos. Son estos dos sucesos los que confluyen cuando logra conceptualizar y dar forma a la *iluminación profana* y a la secularización del *aura* que permiten vislumbrar la transformación del método filosófico delineado en el “Ursprung...” en uno marxista o materialista. Poner esta periodización en diálogo con otra más minuciosa, llevada a cabo por Abadi (2014, p. 31), nos permitirá delimitar más

precisamente nuestro objeto de estudio. A juicio de esta autora, pueden diferenciarse tres etapas en el pensamiento de Benjamin: la primera, originada en lecturas de Kant atravesadas por el Neokantismo de Marburgo, o más bien en prejuicios sobre ellas;¹ la segunda, basada en desarrollos kantianos del Romanticismo de Jena; y, por último, una caracterizada por desarrollos propios, entre los que se cuentan la *imagen dialéctica*, la *rememoración* y la reformulación del mesianismo, productos de la influencia surrealista mencionada. Los textos de donde provendría la unicidad que posteriormente se transforma en el aura, entonces, pertenecerían a la que para Abadi (2014, p. 31) es la segunda etapa. De esta manera, comenzando en esa, indagaremos en los mencionados “Der Begriff...” y “Ursprung...”, a los que agregaremos “Goethes Wahlverwandschaften” (Benjamin, GS I/1, pp. 123-202), que se ubica cronológicamente entre ambos; “Einbahnstraße” (Benjamin, GS IV, pp. 83-148), que marca un quiebre tanto respecto a la metodología utilizada en los períodos anteriores como a la forma de concebir la tarea de la crítica; “Programm der literarischen Kritik” (Benjamin, GS VI, pp. 159-167), “Die Aufgabe des Kritikers” (Benjamin, GS VI, pp. 171-172), “Falsche Kritik” (Benjamin, GS VI, pp. 175-179), junto con los fragmentos que se les relacionan, y “Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft” (Benjamin, GS III, pp. 283-289),² todos estos señalados por Abadi (2014, p. 143) como relevantes ya que sería en aquellos en donde se comenzaría a vincular más enérgicamente el concepto de crítica con la política. En realidad, a partir de textos como “Zur Kritik der Gewalt” (Benjamin, GS II/1, pp. 179-203), escrito entre 1920 y 1921, es posible sostener que el vínculo entre una y otra siempre estuvo presente pero que, desde mediados de esa misma década, intenta tomar una formulación cada vez más materialista histórica. Podríamos suponer, de esta forma, que es en “Das Kunstwerk...” en donde la versión marxista más acabada

¹ Abadi (2014, p. 67) señala en su libro que, por ejemplo, al redactar “Über das Programm der kommenden Philosophie” (GS II/1, pp. 157-171), Benjamin no había leído *Kants Theorie der Erfahrung* (1871) de Hermann Cohen. La autora explica que esto era posible porque las ideas básicas de Cohen eran de circulación común.

² Naturalmente, las críticas contenidas en el tomo III de las *Gesammelte Schriften* representan una fuente fundamental a la hora de abordar la cuestión de la crítica. Sin embargo, por una cuestión de espacio, en esta ocasión no se abordarán. Aunque este tomo no se encuentra traducido, hay una selección de escritos publicada en castellano bajo el nombre *La tarea del crítico* (Benjamin, 2017).

de la vinculación toma forma. A analizar esto se dedican los últimos dos capítulos previos a la conclusión del trabajo.

2. Estado de la cuestión

El vínculo entre crítica de arte y aura en Walter Benjamin ha sido abordado principalmente de forma tangencial. En este sentido, no podemos soslayar el aporte de Susan Buck-Morss (1977, p. 147), ya que es ella la que señala que, para alcanzar una mejor comprensión del aura, hay que rastrear la unicidad que era la fuente del valor cognitivo del arte en la filosofía original de Benjamin. Sin embargo, no profundiza en esa dirección. Asimismo, su volumen *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute* es relevante a la hora de trazar los intereses y dilemas más importantes en la biografía intelectual de dicho autor, que permiten tener un panorama más general de sus escritos. Por otro lado, Uwe Steiner sólo se refiere a “Das Kunstwerk...” en el último párrafo de su entrada “Crítica” (2014, pp. 301-302), en el que muestra a la liquidación del arte como consecuencia ulterior de la crítica construida como mortificación de las obras. A pesar de esto, este autor resulta valioso en tanto presenta una de las descripciones más explícitas del punto de vista de la doctrina de la caída del lenguaje verdadero, que puede servir como clave de acceso a la obra benjaminiana. En la entrada “Aura”, Josef Fürnkäs no traza explícitamente ningún vínculo con la crítica de arte, pero resultan valiosas sus advertencias en torno a las dificultades para acceder a la comprensión del aura como concepto, que él atribuye a su carácter de *nombre*. En el mismo sentido encontramos otra advertencia de Michael Opitz y Erdmut Wizisla (2014, pp. 7-14) en el prólogo a *Conceptos de Walter Benjamin*, para quienes los problemas que se encuentran al abordar los conceptos benjaminianos deben ser referidos, por un lado, a las preferencias de este autor por las metáforas y las alegorías y, por otro, a la estructura dialógica que caracterizaría su pensamiento.

Respecto al análisis de la crítica de arte en tanto ámbito de conocimiento, Florencia Abadi (2014, pp. 109-144) le dedica un capítulo en *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin*. El mismo se centra en los tres

tratados filosófico-estéticos de juventud. Su investigación puede ser leída, por un lado, a la luz de la doctrina de la caída del lenguaje verdadero que ya mencionamos y, por otro, en diálogo con la entrada “Alegoría” (2014, pp. 17-82) de Burkhardt Lindner, ya que, en el “Goethes...” y en “Ursprung...”, la alegoría se presenta como figura artística predominante. La investigación de Abadi (2014, p. 143) finaliza advirtiéndolo de la existencia de escritos del trienio 1929-1931 que su investigación no abarcó y que, a su juicio, vincularían el concepto de crítica y el de política más enérgicamente. A estos escritos, en conjunto con la dirección de este trabajo, decidimos agregar “Einbahnstraße”, al que consideramos un volumen en el cual la crítica, vinculada expresamente con la política, desempeña un papel fundamental. Usualmente el mismo es subestimado, especialmente desde los ámbitos filosóficos, principalmente a partir del formato inusual y el carácter fragmentario y discontinuo que presenta.

El análisis de la interpretación de Judith Butler de “Zur Kritik der Gewalt” y “Theologisch-politisches Fragment”, llevado a cabo por Astrid Deuber-Mankowsky (2016, pp. 253-271) resulta útil en tanto provee de claves que permitirían identificar más fácilmente los vínculos de la crítica de arte con la política, especialmente en la obra anterior al compromiso marxista de Benjamin. Theodor W. Adorno (GS 11, pp. 680-685),³ interpreta que “Einbahnstraße” está compuesto por *imágenes de pensamiento*. Ante esta lectura resulta provechoso volver al artículo “Alegoría” (2014, pp. 63-76) de Lindner, en donde el autor no sólo pone el concepto de imagen de pensamiento en estrecha relación con el de alegoría sino que también muestra el vínculo con el problema de la representación filosófica. Hillach (2014, pp. 649-650) también se ocupa de las imágenes de pensamiento cuando, en su entrada de *Conceptos de Walter Benjamin*, las distingue de las imágenes dialécticas.

En relación a “Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft”, Luis Ignacio García (2019, pp. 20-40) realiza un análisis de este texto en su comentario “La vida de las obras. Apostillas sobre ‘Historia de la literatura y ciencia literaria’”. Según su perspectiva, el materialismo cultural es el punto de

³ La abreviatura GS corresponde a *Gesammelte Schriften* (Adorno, 2019) y se indica a continuación el tomo y el volumen correspondiente con números arábigos y romanos en cada caso.

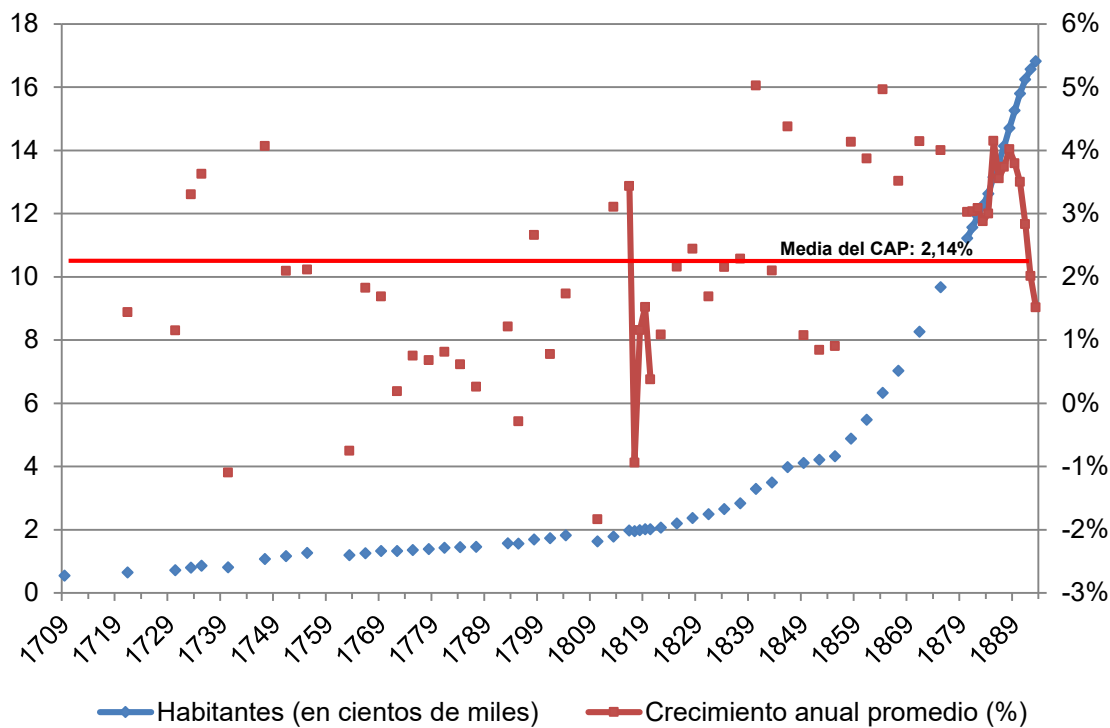
vista definitivo y la cuestión de la historia es el problema principal en Benjamin. A partir de esto, podría concebirse este texto como un tratado de historia, en el cual convivirían la teoría de la vida y la supervivencia de las obras mediante las traducciones y las críticas, con el ataque al historicismo encarnado en el neokantismo y la socialdemocracia.

John Berger, Sven Blomberg, Chris Fox, Michel Dibb y Richard Hollis teorizaron a partir de su interpretación de “Das Kunstwerk...” en un ensayo televisivo emitido en 1972, el cual fue registrado en el volumen *Ways of seeing* (1972, pp. 7-34) de ese mismo año. El mismo puede ser visto como punto de partida tanto para una mejor comprensión de las transformaciones experimentadas por el arte desde el siglo XIX como para identificar las que podrían ser concepciones equivocadas de la descripción benjaminiana del arte aurático. También sobre “Das Kunstwerk...”, Anabella Di Pego proporciona una lúcida distinción entre las tendencias en que el arte reproducido técnicamente puede ser elaborado, es decir, entre la estetización de la política y la politización del arte, en “Reproductibilidad técnica, arte y política en la filosofía de Walter Benjamin” (2016, p. 13). Asimismo, en el capítulo “La ambivalencia de la narración en Walter Benjamin” (2015, pp. 137-163), la misma autora pone en diálogo el tratado de 1936 con los escritos de Benjamin “Was ist das epische Theater?”. Leyendo al teatro épico como paradigma de una nueva forma de narración, Di Pego esclarece qué tipo de relaciones la narración debería poder establecer con el público y qué efectos debería intentar tener en él.

3. Los primeros años de vida, el modernismo y lanus

3.a. Familia y primeros años⁴

Gráfico N.º 1: Estadística demográfica de Berlín, 1709-1893.



Fuente: elaboración propia sobre "Statistik und Sehenswürdigkeiten von Berlin", en *Berliner Adreßbuch*.⁵

Como puede apreciarse en el Gráfico N.º 1, en los años que se encuentran entre 1858 y 1891, el crecimiento poblacional de la ciudad de Berlín es siempre mayor al promedio del período, con un pico de 4,97% anual entre 1861 y 1864. La cantidad de habitantes, pasa de 432.685, en 1855, a 1.624.313 en 1891. Claramente, semejante expansión no puede explicarse a partir del mero crecimiento vegetativo y es fruto de una corriente inmigratoria que no se limitó a personas provenientes de zonas agrícolas, sino que incluyó, como veremos en el caso particular de la familia de Benjamin, a miembros de la burguesía de otras ciudades que encontraban en Berlín un mercado atractivo

⁴ Para la presente reconstrucción hemos seguido la biografía escrita por H. Eiland y M. W. Jennings (2014), *Walter Benjamin. A Critical Life*, Cambridge: Belknap, la cual hemos ampliado mediante el árbol genealógico construido por Ana Valentina Benjamin, Simon Goodman, Janet Isenberg, Jehudith Kellner, Arie Kellner Ben Ari, Hillel Litoff, Ingrid Meissner y Randy Schoenberg, entre otras, (consultada el 16 de marzo de 2020 de <https://www.geni.com/family-tree/canvas/60000000002765671833>) y demás fuentes que referenciamos a pie de página.

⁵ *Berliner Adreßbuch*. Consultada el 16 de marzo de 2020 de <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:109-1-719229> y <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:109-1-483147>

para invertir su capital y multiplicarlo rápidamente. Muy significativa para el crecimiento demográfico berlinés fue la creación, mediante la combinación de los capitales de importantes bancos prusianos, de la *Berliner Handelsgesellschaft* en 1856. En un principio, ésta financió importantes emprendimientos como, por ejemplo, la construcción de ferrocarriles en la Confederación Germánica, Austria-Hungría y el Imperio ruso. En 1861, el área de la ciudad se amplía con la incorporación de las zonas de Wedding, Gessundbrunnen y Moabit. Especialmente las dos últimas se relacionan con el proceso de alta industrialización alemana, que suele ubicarse entre 1870 y 1914, ya que Gessundbrunnen se convirtió en un barrio obrero mientras que Moabit recibió las industrias. Asimismo, en 1871, Berlín es nombrada capital del recientemente formado Imperio alemán. En esta ciudad, que venía duplicando su población cada veinte años desde hacía al menos cuarenta años, nace Walter Bendix Schönflies Benjamin el 15 de julio de 1892. Las familias de sus padres habían sido parte del movimiento migratorio que describimos y Walter crece viendo con sus propios ojos el arribo de la primera era de comercialización urbana moderna, un proceso similar al que París había vivido cincuenta años antes: el centro de Berlín se pobló de tiendas departamentales y publicidad callejera masiva y las mercancías producidas industrialmente se hicieron cada vez más comunes. En su infancia, Benjamin presenció no sólo la aparición de los símbolos del recientemente creado Imperio alemán, sino también de estructuras neogóticas y neorrománicas que se erigían a continuación de los edificios neoclásicos y neorrenacentistas que caracterizaban a la Prusia de 1800 (Eiland y Jennings, 2014, pp. 12-13).

Pauline Schönflies⁶ es la madre de Walter. Su apellido se remonta a su bisabuelo Isaac Abraham, comerciante de Schwerin an der Warthe, que cuando se vio obligado a abandonar los nombres patronímicos y elegir un apellido, adoptó una variación del nombre de su ciudad natal, Schönfließ. Isaac había contraído matrimonio con Ester Moses Levin. Hedwig y Georg, madre y padre de Pauline, eran prima y primo hermanos; Rösel Boas y Samuel Hirschfeld eran abuela y abuelo de ambos. La familia Hirschfeld puede ser

⁶ Creemos que logramos mayor claridad, en nuestro contexto cultural, si omitimos el uso del nombre de familia [*Ehename*].

rastreada en Landsberg an der Warthe hasta 1697, año en que el abuelo de Samuel, Simon Marcus, figura como *Schutzjude*, es decir, un judío al que se le otorgaba el derecho de residir en un lugar del que los judíos habían sido expulsados, lo que en Landsberg había sucedido en el siglo XVI.⁷ Es en esta ciudad en donde se asientan las familias Schönflies y Hirschfeld⁸ antes de mudarse a Berlín, lo que sucede antes del nacimiento de Pauline que, siendo la hija mayor, ya nace, en 1869, en la que era capital de la Confederación Alemana del Norte. Georg era hijo de Johanna Nache Hirschfeld y Moritz (Moses) Isaak, cuya fábrica de cigarrillos se ubicaba en Landsberg. Posiblemente no ser el hijo mayor es lo que le permitió a Georg, al no tener que hacerse cargo de la empresa paterna, estar viviendo con su esposa en Berlín hacia la fecha en que nace su primera hija. Hedwig era hija de Henriette Stargardt y Hermann Hirschfeld, hermano de Johanna.

El padre de Walter, Emil, había nacido en Colonia en 1856. Su madre, Brunella Mayer, había sido nombrada como su abuela, bisnieta de Joseph “Juspa” van Geldern, al que se lo reconoce por haber sido un banquero, *Hoffaktor*, *Hof-Kammer-Agent* del *Kurfürst* Johann Wilhelm “Jan Wellem” von der Pfalz y tatarabuelo de Heinrich Heine.⁹ Además, quedó registro de él por haber recibido permiso del *Kurfürst* para construir la primera sala de oración judía de Düsseldorf, en 1712.¹⁰ La familia del padre de Emil, Bendix, había desarrollado sus actividades mercantiles en la misma zona de influencia. Su padre, Elias Emil Halevi, había nacido en Essen en 1769, desde donde se mudó a Schermbeck, donde, junto a Rösigen Mathias, tuvo a Bendix en 1818. Este último se trasladó posteriormente a Colonia, donde tuvo sus hijos con Brunella Mayer y donde falleció en 1885, a los 67 años.

Después de la muerte de su marido, Brunella se muda a Berlín, en donde había estado viviendo su hija mayor, Friederike, con su esposo, Julius

⁷ “Landsberg an der Warthe (Brandenburg Neumark) - today in Poland” en *Destroyed German Synagogues and Communities*. Consultada el 14 de abril de 2020 de <http://germansynagogues.com/index.php/synagogues-and-communities?pid=61&sid=786:landsberg-an-der-warthe-brandenburg-neumark-today-in-poland>

⁸ Ambas familias no sólo habían mantenido sus lazos originales con el casamiento de Georg y Hedwig: Martin Samuel y Rosalie, el hermano de Georg y la hermana de Hedwig, respectivamente, también habían contraído matrimonio.

⁹ Brunella van Geldern sería la tía del poeta, ya que es la hermana de Betty Zippora.

¹⁰ Neusser Str. 25, Düsseldorf (40219), Alemania.

Joseephy, y sus hijas e hijos. Sin embargo, en 1887, Julius muere. Antes de esta fecha, Emil residía en París. Ante el nuevo estado de situación, decide trasladarse también a Berlín, en donde se asentará como subastador y accionista y conocerá a Pauline, su futura esposa. Subastador de profesión, la vida económica de Emil en Berlín comienza en *Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus*, de la que además era accionista. En 1891, Emil y Pauline contraen matrimonio y se establecen en un departamento en Magdeburger Platz, vecino a las familias de ambos y en donde nacerá Walter al año siguiente. Durante los años sucesivos se mudarán varias veces, cada vez más hacia el oeste de Berlín, hasta terminar, en 1912, comprando una imponente *villa* en Delbrückstraße, en el distrito de Grunewald, con una estructura de cuatro niveles: la familia vivía en la planta baja y los tres restantes eran alquilados. Mucho antes de esto, Emil vendió su participación en el negocio de subastas de arte y antigüedades y distribuyó dicho capital invirtiéndolo en múltiples negocios: el zoológico, una firma de insumos médicos, una distribuidora de vinos y, hacia 1910, un consorcio que construiría una pista de patinaje sobre hielo que de noche funcionaría como club nocturno (Eiland y Jennings, 2014, pp. 14-16).

Walter crece en un ambiente tan privilegiado que, de niño, intentaba llamar a su madre mediante la expresión *gnädige Frau*, es decir, del modo en que escuchaba que la trataba el servicio doméstico. La alta burguesía berlinesa, hacia esta época, parecía cada vez más apoderada por un resentimiento que la hacía encerrarse en sí misma. En concordancia, Walter no concurrió a una escuela primaria sino que fue instruido por tutores privados, inicialmente, en un pequeño grupo con otras niñas y niños de hogares adinerados. Recién en 1901 comenzó a asistir a la *Kaiser-Friedrich-Schule* ubicada en Charlottenburg que, al mismo tiempo que se trataba de una de las mejores de Berlín, su población se componía de un tercio de alumnos provenientes de familias judías. Aunque los recuerdos que le quedaron de los años que estuvo en esa institución no fueron los mejores, allí forjó dos amistades que lo acompañarían, al menos epistolarmente, el resto de su vida: Alfred Cohn y Ernst Schoen. Buscándole alguna solución a las recurrentes fiebres que lo obligaban a ausentarse de clases durante meses, la madre y el padre deciden enviarlo al *Hermann-Lietz-*

Schule Haubinda, un internado para niños de su edad cuyo currículum incluía labores manuales. Aunque la población más cercana en realidad era Schlechtsart, el colegio se ubicaba administrativamente en la zona rural de Westhausen, en Turingia. Haubinda fue clave para la formación intelectual de Walter, principalmente debido al haber sido fundada, en 1901, con el objetivo de promover un modelo diferente de escolarización. Se promovía el intercambio de ideas en las tardes de discusiones en torno a la música y la literatura y un mayor grado de independencia en los intereses de los estudiantes. Además, allí Walter conoció a Gustav Wyneken, que fue su profesor de literatura alemana entre 1905 y 1906 y cuya influencia es difícil de sobreestimar: desde un primer momento, profundizó su interés por la literatura y le permitió adquirir normas crítico-estéticas que le otorgaron una dirección definida; y, como si fuera poco, además despertó su interés por la filosofía (Eiland y Jennings, 2014, pp. 17-27).

En 1907, Walter volvería a Berlín a terminar los últimos años de Gymnasium. Al año siguiente, demostrando la influencia que Haubinda había tenido sobre él, crea, junto a Herbert Belmore y otros compañeros, un círculo de lectura y discusión que imitaba las veladas del *Landerziehungsheime* turingio y que logró continuidad hasta el estallido de la Gran Guerra. En 1910, Wyneken, que en 1906 había sido expulsado de Haubinda y se había ido a trabajar a una *Freie Schulgemeinde* en Wickersdorf, vuelve a perder su trabajo. Esto lo impulsa a recorrer Alemania leyendo sus escritos sobre la reforma escolar, al tiempo que supervisaba la edición de varias revistas que promovían su proyecto y estaban dirigidas a estudiantes de nivel secundario. Es en este momento en que el contacto entre Walter y Wyneken se intensifica, especialmente entre 1912 y 1913. Desde 1910, Walter, bajo el pseudónimo de Ardor, publica poesía y prosa en *Der Anfang*, editada en Berlín entre 1908 y 1914. Es desde 1913 que las contribuciones de Walter, que adquieren un cariz político y militante a favor de la reforma escolar, lo convierten en la voz principal de la *Jugendbewegung* (Eiland y Jennings, 2014, pp. 27-28).

Emil pretendía que su hijo se decidiera por una profesión con una buena perspectiva económica, es por eso que se resistía a la idea de que consiguiera el *Abitur* para ser admitido en la universidad. Friederike habría sido quien

convenció a su hermano para que cambiara de idea. De esa forma, Walter obtuvo el *Abitur* en marzo de 1912 y comenzó la universidad al mes siguiente. Comenzó en la *Albert-Ludwigs-Universität Freiburg* donde se matriculó en el departamento de filología (Eiland y Jennings, 2014, pp. 29, 32-33). Allí tomaría contacto con el Neokantismo a través de una serie de seminarios con Heinrich Rickert, por quien se sentiría influido hasta el final de su vida (Benjamin, *Br* 2, 328). A pesar de esto, Walter parece sufrir Friburgo, se queja de lo aburridas que son sus clases y de lo incultos que son sus estudiantes, por lo que a mediados de 1913 decide volver a Berlín. Pero entre el primer y segundo semestre que estuvo en esa universidad, tuvo un encuentro importante con Kurt Tuchler. Fue en las vacaciones que pasó con Franz Sachs, otro amigo de la *Kaiser-Friedrich-Schule*, en Stolpmünde. Hasta ese momento, podría decirse que el judaísmo de Walter se limitaba a la elección de los círculos que frecuentaba: a lo largo de su vida, sus amigas y amigos pertenecen al mismo tipo de judías y judíos de clase alta y profundamente asimilados que su familia. Mientras la familia de su madre era más cercana al judaísmo reformista de Berlín, la de su padre se inclinaba más hacia el rito ortodoxo. Por encima de este tipo de discusiones, la celebración de la Navidad y la búsqueda de huevos [*Eiersuche*] para Pascua eran parte de la vida de la familia Schönflies-Benjamin. Walter no guardaba sentimientos especiales por las tradiciones judías y no quería saber nada con la religión organizada y sus ritos. Las discusiones con Tuchler, cofundador del grupo sionista *Blau-Weiß*, fueron las que lo interesaron por el Judaísmo en tanto problema vital e históricamente complejo (Eiland y Jennings, 2014, pp. 45-46).

3.b. Walter Benjamin como modernista

Hay tres conceptos que se ponen en juego en el volumen de Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity* (1988, pp. 15-16): *modernización*, *modernidad* y *modernismo*. El libro se plantea como estudio de la dialéctica entre la primera y el último. Con el término *modernización*, Berman (1988, p. 16) se refiere al conjunto de procesos que dio origen y mantiene en funcionamiento al remolino en que se ha transformado la vida moderna. Entre

los mismos se podrían señalar a las modificaciones que experimentaron las ciencias, las tecnologías, los ambientes, las demografías, las comunicaciones, las economías y los actores políticos, los cuales, a su vez, continúan afectándose mutuamente en una especie de espiral. El contacto con la modernización provoca un modo específico de experiencia vital, es decir, de percepción de nuestra individualidad y de la de los demás, del espacio y del tiempo, de los peligros y las posibilidades de nuestras vidas. En el caso concreto de la *modernidad*, que es cómo Berman (1988, p. 15) llama a este modo de experiencia, es encontrarse en un mundo que al mismo tiempo que promete aventura, poder, alegría, crecimiento y transformación, amenaza con destruirlo todo. Traspasando todo tipo de límites, la modernidad parece unificar a la humanidad bajo el mismo modo de experiencia, pero constituye una unidad mediada por el sentimiento de desintegración y renovación permanente, por la lucha y la contradicción, mediante la ambigüedad y la angustia. Finalmente, el concepto de *modernismo* intenta agrupar aquellas visiones e ideas que, partiendo de la modernidad como forma de experiencia, intentan empoderar a quienes hasta ahora fueron objetos pasivos de la modernización, convirtiéndolos en sujetas y sujetos de la misma, propiciando su apropiación para hacer el mundo a su voluntad.

Durante el siglo XIX, quienes encajan bajo la categoría de modernistas eran, a juicio de Berman (1988, p. 24), entusiastas pero a la vez enemigas de la vida moderna, enfrentaban sus ambigüedades y contradicciones pero, simultáneamente, eran esas mismas tensiones las que hacían de fuentes de su poder creativo. Ser modernista era percibir de forma plena el remolino en que se han convertido nuestras vidas personales y sociales, era captar la desintegración y renovación constante en que se encuentra el mundo, era tener en frente sus conflictos y sus angustias y ser conscientes de sus ambigüedades y contradicciones. Y, pese a saber todo esto, era sentirse cómoda, entender sus ritmos, aprender a navegar sus corrientes y, quizá, comenzar a trazar la carta náutica que permitiera encontrar las formas en que la belleza, la justicia, la libertad y la verdad se hacían posibles a cada instante del vórtice (Berman, 1988, p. 345). Esto no continuaría de la misma manera hacia el siglo XX; Berman (1988, p. 24) registra un estrechamiento de las

perspectivas y un debilitamiento del poder imaginativo. Este siglo se caracteriza por una polarización rígida y totalizaciones chatas: de un lado, las entusiastas incondicionales de la modernidad; del otro, quienes la condenan con el mismo tipo de ceguera que les impide verse como partes de la misma. A pesar de sus diferencias valorativas, ambos extremos comparten una visión de la modernidad como monolito ciego frente al cual la humanidad se muestra impotente.

Frente a este panorama, la obra de Benjamin representaría una de las pocas excepciones que pudo evitar la polarización que caracteriza al siglo XX.¹¹ Las figuras de, Goethe, Baudelaire y Proust, por ejemplo, no sólo son recuperadas explícitamente en los ensayos sino también en la rehabilitación de la actitud modernista. Al mismo tiempo que los conceptos que recupera del siglo XIX lo habilitan a delinear lúcidamente los puntos más oscuros y las contradicciones más conflictivas de su presente, le permiten vislumbrar una línea de acción mediante la cual apropiarse del mismo.

3.c. Los rostros de Iánu

Luego de publicar “Weimar” (GS IV/1, pp. 353-355) en la *Neuen Schweizer Rundschau*, Benjamin (*Br* 2, 271) le comenta a Scholem, en una carta fechada el 14 de febrero de 1929, que en ese escrito hacía hablar al rostro más alejado del Estado soviético, de los dos que poseía su cabeza de Iánu. Desde 1924, cuando conoce en Capri a Asja Lācis, Benjamin comienza a identificarse cada vez más con la izquierda marxista. Como indica Buck-Morss (1977, p. 22), esto implica un dilema intelectual entre, por un lado, dicho compromiso marxista y, por otro, su esfuerzo original, en el que intentaba diseñar una teoría cognitiva basada en Kant que permita dar cuenta tanto de la experiencia filosófica como de la místico-religiosa, mostrándola como una y la misma.

¹¹ Tal como nos ha advertido Anabella Di Pego, Benjamin puede ser considerado un modernista del siglo XX o un crítico moderno de la modernidad. La sutileza de sus análisis le permitió, sustrayéndose de los antagonismos que Berman (1988, p. 24) registra en este siglo, captar tanto las oscuridades y barbaries de la época como los intersticios que permitían pensar un futuro diferente.

En lugar de optar por uno de los recorridos intelectuales, Benjamin, comprometió ambos y, en su avance hacia Marx, no se desligó de la que consideraba que era la estructura cognitiva que compartían la filosofía kantiana y el misticismo cabalista, confiando en poder refuncionalizarla (Buck-Morss, 1977, p. 22). A nuestro juicio, lo que revela la metáfora de Ianus es, en primer lugar, que hacia 1928 Benjamin no había dado con un método adecuado para unificar ambos rostros o hacerlos hablar al unísono y, en segundo lugar, la faceta resolutiva de este autor, que ni se podía permitir dejar de escribir por el mero hecho de no haber encontrado la metodología adecuada, por un lado, ni, luego de haberlo hecho, de dejar de publicar porque las revistas existentes fuesen incapaces de comprender el potencial y el valor de la forma de proceder que intentaba inaugurar. Tal es así que no hay nada que Benjamin haya publicado en vida que se parezca a las *Geshichtsphilosophie Thesen* o al *Passagenarbeit*, que hoy solemos tomar como paradigmas más acabados de su novedoso método, siendo *Einbahnstraße* y el *Kafka* los únicos que podrían postularse como excepciones.

En 1934, Benjamin completó el ensayo “Franz Kafka: Zur Zehnten Wiederkehr seines Todestages” (GS II/2, pp. 409-438), el cual fue publicado parcialmente en la *Jüdische Rundschau* entre el 21, cuando se publicó el apartado “Potemkin”, y el 28 de diciembre de 1934, cuando se hizo lo mismo con el “Das bucklichte Männlein” (Tiedemann y Schweppenhäuser, 1991b, p. 1265). “Franz Kafka...” era considerado por Benjamin extremadamente importante en virtud de la metodología que allí empleaba. Simultáneamente, señala a Scholem en una carta del 17 de octubre de 1934, se proponía dos objetivos, uno político, que asociamos al compromiso marxista de Benjamin, y otro místico, relacionado con sus intereses filosófico-religiosos (Benjamin, *Br* 2, 244). Con la metáfora del arco, la flecha y el blanco, Benjamin (*Br* 2, 244 y GS II/2, p. 425) da a entender que, a su juicio, por un lado, sólo es posible atinar a los fines que se propuso si se acierta a ambos al mismo tiempo y, por otro, que sólo esto significa dar con aquello que constituye lo esencial de los escritos de Kafka. Para hacerlo, es necesario escapar a los dos extremos en que suelen interpretarse sus textos, es decir, de la lectura naturalista o empírica tanto como de la lectura sobrenatural o teológica. Asimismo, Benjamin está dando

por cierto que estas son las dos lecturas principales que se configuran como extremos inevitables, por lo tanto, la única forma de esquivar a ambas a la vez es, como si se tratara de una suma de Cesàro, moverse dialécticamente entre ambas. La idea era, tal como la resume Buck-Morss (1977, pp. 141-142), yuxtaponer elementos arcaicos y modernos en imágenes dialécticas que, o emplearían elementos sobrenaturales, ya sean místicos, míticos o teológicos, para interpretar los niveles empíricos del texto o, inversamente, harían uso de elementos naturales, es decir sociales o materiales, para comprender los niveles sobrenaturales del texto kafkiano. Se tendía, en última instancia, a crear una única imagen que, en lugar de eludir los extremos en que solían caer la teología positiva y el materialismo vulgar, cada uno por su lado, los concentraba (Buck-Morss, 1977, pp. 141-142).

La *imagen dialéctica* como concepto, analiza Ansgar Hillach (2014, p. 645) en su entrada de *Conceptos de Walter Benjamin*, data recién de 1935. La misma constituye una categoría gnoseológica programática, de acuerdo con Hillach (2014, p. 645), porque a partir de ella Benjamin intentaba superar tanto las formas adialécticas de conocimiento, basadas en la oposición entre sujeto y objeto, como aquellas que postulaban a la verdad como una obtención hecha a partir de una realidad procesual. La imagen dialéctica, en cambio, podría unir teoría y praxis desde su articulación en el acto mismo por el cual se toma conciencia. Así, el tiempo que es negado en la imagen se convierte en el impulso dialéctico que logra integrar la vida en la percepción de la actualidad política. La toma de conciencia, explica Hillach (2014, p. 646), es el tiempo-ahora desde el cual una praxis constitutiva de la realidad humana, libre de cosificaciones capitalistas, puede iniciar. Las imágenes se relacionan con el vínculo entre dicha praxis y el conocimiento porque, como indica Benjamin en “Antiquitäten” (GS IV/1, pp. 116-117), de “Einbahnstraße”, la voluntad sólo puede ser mantenida viva por la imagen representada e, inversamente, sin esta representación aquélla no puede ser completada. Hillach (2014, pp. 646-647) rastrea esta puesta en valor de la imagen para el pensamiento filosófico hasta tres fuentes principales: por un lado, siguiendo a Hans Heinz Holz (1992, p. 79), remarca ya la presencia de un componente gráfico en el pensamiento dialéctico de Karl Marx y Friedrich Engels que modeló un movimiento de época en el que,

además de Benjamin, también se podrían ubicar a Ernst Bloch y a Lenin. En segundo lugar, un origen no marxista en Georg Simmel y Siegfried Kracauer, quienes fueron importantes para Benjamin por haber postulado las constelaciones de imágenes como punto de partida. Finalmente, los últimos impulsos explicitados por Hillach (2014, p. 647) hacia el análisis del modo de ser y de la facultad cognoscitiva de las imágenes son ubicados en las teorías platonizantes del conocimiento y una recepción de Henri Bergson.

Hillach (2014, p. 648) intenta mostrar que aunque Benjamin hace uso del potencial cognitivo de las imágenes muy tempranamente en su obra, sólo tardíamente encara una explicación conceptual de la imagen en tanto categoría del conocimiento y una fundamentación epistemológica. Sin embargo, dicha fundamentación se encontraría esparcida y, muchas veces, velada bajo la forma de reflexiones en torno a la imagen y la percepción.

CAPÍTULO I – EL AURA COMO FUENTE DEL VALOR COGNITIVO DEL ARTE Y LA DOCTRINA DE LA CAÍDA DEL LENGUAJE VERDADERO

Dialektiker sein heißt den Wind der Geschichte in den Segeln haben. Die Segel sind die Begriffe (Benjamin, GS V/1, p. 592).

I.1. Los conceptos en Walter Benjamin. La definición de lo indefinible.

Estamos advertidos, Walter Benjamin no es un filósofo convencional: hace uso de conceptos, pero de una manera tan peculiar que Theodor W. Adorno (GS 20/I, p. 177) incluso llega a indicar que su pensamiento no se despliega en un campo conceptual. Michael Opitz y Erdmut Wizisla (2014, p. 9) señalan que la afinidad de Benjamin con las metáforas y las alegorías se refleja en la expresión figurada a la que tienden sus conceptos. Cuando esperamos que nos brinde una definición, Benjamin nos asesta con una paráfrasis. De cualquier manera, indican estos autores, la riqueza de significados que, mediante este proceder, adquieren los conceptos es la razón por la cual sus textos nos resultan tan estimulantes como arduos. El pensamiento benjaminiano estaría caracterizado por una estructura dialógica que invita, por un lado, a rechazar por erróneo cualquier intento de unilateralidad y, por otro, a descifrar las imágenes que nos ha ofrecido (Opitz y Wizisla, 2014, p. 9). En la entrada “Aura” (2014, p. 89) de *Conceptos de Walter Benjamin*, Josef Fűrnkäs coincide con esta visión, señalando que, cuando se vincula esta cuestión con modelos benjaminianos como el de *idea y nombre* y el de *imagen y dialéctica en suspenso*, resulta que los conceptos no podrían nunca ser tomados como si fueran herramientas acabadas previamente a su uso. En principio, el *aura* como concepto que aquí nos compete, no escaparía a esta caracterización.

Fűrnkäs (2014, pp. 84-86) parte de las reacciones que tuvieron tanto Adorno como Bertolt Brecht ante “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (Benjamin, GS I/2, pp. 431-508, 709-739 y GS

VII/1, pp. 350-384) para afirmar que, en el aura, constatamos una paradoja fundamental: “la definición de lo indefinible”, citando a Marleen Stoessel (1983, p. 43). Tanto Adorno (GS 10/1, p. 252) cuando afirma, sobre la producción de Benjamin, que es en donde se produce el último encuentro entre mística e Ilustración, como Brecht cuando, respecto de la teorización en torno al aura, la señala como una construcción mística en contra de la mística, estarían, a pesar de las valoraciones opuestas, coincidiendo en un diagnóstico que, para Fürnkäs (2014, pp. 86-87), habilita una nueva puerta de acceso a la paradoja: el concepto de aura parecería ser más una pregunta que resulta adecuada para un fenómeno místico que una respuesta en sí. Es por eso que, a su juicio, cuando uno se pregunta por lo que hay de auténtico en el aura, debe escapar especialmente a cualquier sentido ontológico-existencial y entenderlo en el contexto, tanto teórico como histórico, de la “*Urgeschichte* del siglo XIX” (Benjamin, *Br* 2, 260). De acuerdo con Fürnkäs (2014, p. 89), ésta está organizada mediante aquel modelo ulterior de *imagen* y *dialéctica en suspenso*, que ya nombramos en conjunto con el de *idea* y *nombre*, que fundamentan, en Benjamin, la teoría y la praxis del lenguaje. Volveremos con mayor precisión más adelante, pero esta última implica, como bien apunta Fürnkäs (2014, pp. 89-90), la necesidad de una revisión crítica de las exclusiones llevadas a cabo por la racionalidad moderna, por ejemplo, del mito, la teología, la magia y la mística. La obra de Benjamin, es vista por Fürnkäs (2014, p. 90) como la realización de esta revisión crítica, primero, apuntando a una filosofía futura, luego, a una historiografía materialista. Corregir la concepción que tenemos del lenguaje, debería permitir que el conocimiento conceptual deje de excluir las imágenes y las revelaciones lingüísticas. Dicho de otra forma, el conocimiento conceptual debe ser liberado de las condiciones que le impone la racionalidad científica (Fürnkäs, 2014, pp. 90-91). Aparece en este punto la refuncionalización filológica de la idea de *legibilidad del mundo*, propia de la Edad Media y el Humanismo. Esta *lectura*, indica Fürnkäs (2014, p. 91), permitiría a la *Urgeschichte* mantener una apertura receptiva de los fenómenos miméticos, es decir, estar abierta, en el aquí y ahora de la percepción, al abismo temporal entre lo efímero y lo eterno. Fürnkäs (2014, pp. 91-92), compara esta actitud con el tipo de atención que, en “Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages”, Benjamin llama “das natürliche Gebet der

Seele" (GS II/2, p. 432), en donde *todo* lo profano es observado como si se tratara de algo sagrado. De acuerdo con Fürnkäs, en "Der Surrealismus. Die Letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz" (Benjamin, GS II/1, pp. 295-310) se encuentra, en los experimentos oníricos con el inconsciente colectivo que llevaron adelante los surrealistas, el modelo más propio del *materialismo antropológico*. En esos ejercicios colectivos se alcanzaba una *iluminación profana*, superación materialista y antropológica de la iluminación religiosa, en la cual imagen y lenguaje adquirirían primacía frente al sentido y al yo.

Desde este punto de vista, lo auténtico del aura se remontaría a ambigüedades, ya sea semánticas, pragmáticas e incluso sígnicas, que, a dicho concepto, le resultan propias. Las consecuencias de esto están en que incluso las que, en la recepción de Benjamin, se consolidaron como las *definiciones* del aura, estén necesitadas de esclarecimiento. A juicio de Fürnkäs (2014, p. 93), sin embargo, sólo en ámbito del materialismo antropológico es posible el mayor grado de nitidez. Este autor concluye que las dificultades para captar el concepto de aura se deben a que su esencia se sustrae a la claridad filosófica. Ante la falta de claridad, hay que buscarla y cuando no se la encuentra, como en este caso, es menester explicar por qué no es posible hacerlo. Fürnkäs (2014, pp. 95-96) indica que esto se debe a que, en realidad, en Benjamin no se encuentra tal concepto, en todo caso se trata de diferentes perspectivas, sobre un problema de percepción que es difícil de objetivar, que no se pueden conciliar. Buscar un concepto unitario, al tiempo que para hacerlo se construyen múltiples constelaciones y niveles de sentido, constituye una contradicción performativa que, entiende Fürnkäs (2014, p. 96), confirma su diagnóstico. El aura sería una construcción de la *Nachgeschichte* a partir de, por un lado, una cita salvadora de la tradición mística y, por otro, un fenómeno de percepción especial, difícil de captar. No habría concepto de aura en Benjamin porque para Fürnkäs (2014, p. 96) el aura es un nombre, una cifra de la paradoja constituida por la experiencia posible de lo imposible. El aura funcionaría como una figura de lenguaje dialéctica, cuya retórica performativa apunta al reino mesiánico desde el aquí y ahora de la percepción. Reclamaría

un modelo materialista, antropológico que le permita una rememoración impensable e histórica.

De esta manera, comienza a planteársenos la cuestión. Fürnkäs, presenta al *aura* como “*nombre* para el todo de la perceptibilidad de mundo e historia” (2014, p. 96, las bastardillas son nuestras). Podemos, en primer lugar, preguntarnos si realmente es necesario este tipo de planteo cuando las dificultades que podemos encontrar al asumir una tarea de clarificación conceptual parecerían poder rastrearse satisfactoriamente hasta el uso conceptual característico de Benjamin, como vimos que postulaban Opitz y Wizisla (2014, p. 9). En “I.3. La doctrina de la caída del lenguaje verdadero”, analizaremos el concepto de *nombre* para intentar responder si el uso del mismo, por parte de Fürnkäs (2014, pp. 96), puede ser considerado auténtico o no.

Lo que sí estaríamos en condiciones de afirmar, es que ya no habría razones para continuar buscando, como denuncia Fürnkäs (2014, p. 96), un sentido unitario. Estamos tratando con un autor que ha dado muestras de poder reflexionar sobre el mismo objeto desde puntos de vistas muy diferentes, como cuando se muestra sorpresivamente en sintonía con el ensayo de Adorno “Über Jazz” (GS 17, pp. 74-108), con el que este último autor creía que iba a poder ilustrar sus desacuerdos con Benjamin en torno a la obra de arte (Buck-Morss, 1977, p. 149). Es por esto que, abandonando cualquier pretensión totalizante, comenzaremos una clarificación más, entre tantas, que se contentaría con iluminar, de alguna manera novedosa, usos conceptuales y puntos de vista ya visitados: en este caso, uno señalado por Susan Buck-Morss (1977, p. 147).

I.2. El aura como la fuente del valor cognitivo del arte

Para alcanzar una correcta comprensión del rol que el concepto de *aura* va a adquirir en la filosofía de Benjamin con “Das Kunstwerk...”, Buck-Morss (1977, p. 147) nos remite a la filosofía original de este autor. La *unicidad* [*Einzigkeit*;

unicité; uniqueness]¹² que allí era la fuente del valor cognitivo del arte se identifica, de acuerdo con esta autora, con el aura misma. Para intentar entender a qué se refiere Buck-Morss (1977, p. 147) con la expresión *filosofía original de Benjamin*, debemos poner de relieve que esta autora señala la existencia de un proceso de transformación intelectual que iniciaría en algún momento de 1924, luego de conocer en Capri a la actriz y directora de teatro Asja Lācis, y habría estado finalizado alrededor de cinco años después, entre el 30 de enero de 1928, fecha en que le escribe a Gershom Scholem sobre el proyecto *Pariser Passagen. Eine dialektische Feerie* (Benjamin, Br 1, 126), y la escritura de los extractos del *Passagenarbeit* que lee a Adorno en otoño de 1929 (Buck-Morss, 1977, p. 22). Buck-Morss (1977, pp. 21-22) sostiene que lo que sucede es que, al interés original de Benjamin de dar cuenta de las experiencias filosóficas y místico-religiosas mediante una teoría cognitiva de características kantianas, se acopla un creciente compromiso marxista que a primera vista se muestra irreconciliable con aquél. Simultáneamente, señala Buck-Morss (1977, pp. 124-127), se da un contacto con el Surrealismo francés (a partir de la lectura de *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon) y una experimentación con drogas (particularmente el hachís) que convergen, por un lado, en la conceptualización o modelización de la *iluminación profana* y, por otro, la posibilidad de secularizar el *aura*.¹³ Siguiendo a esta autora, el proyecto de Benjamin se habría terminado de delinear hacia el momento en que escribe los fragmentos del *Passagenarbeit*, en donde se vislumbraría una cognitividad materialista, en lugar de la idealista kantiana, y una iluminación profana, en lugar de la religiosa, fruto de la aplicación de “una versión marxista, materialista, del método filosófico que había delineado en su libro sobre el *Trauerspiel*” (Buck-Morss, 1977, p. 22).¹⁴

¹² *Einzigkeit* y *unicité* en Benjamin (GS I/2, pp. 480 y 713), *uniqueness* en Buck-Morss (1977, p. 147).

¹³ De acuerdo con Werner Fuld (1979, p. 359) y Josef Fürnkäs (2014, p. 97), Benjamin no hace uso del término aura en sus escritos de las primeras décadas del siglo XX debido a la carga simbólica con la que había sido dotado a manos de los grupos de cósmicos, científicos ocultos y demás formas de lo que considera mística contemporánea. De acuerdo con Fürnkäs (2014, p. 98), las condiciones para que Benjamin pueda hacer uso del término, en consonancia con lo que postula Buck-Morss (1977, p. 124-127) sólo se dan a partir del desarrollo del concepto de *iluminación profana*.

¹⁴ Para las citas de este texto hemos utilizado en todos los casos la traducción de Nora Rabotnikof Maskivker: S. Buck-Morss (2011), *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.

De esta manera, la periodización propuesta por Buck-Morss indicaría, por un lado, una filosofía original, que estaría finalizada hacia el otoño de 1929, y, por otro, una nueva etapa que comienza a delinearse desde 1924. Esto dejaría al quinquenio 1924-1929 como uno de transición.¹⁵

A nivel local y desde su punto de vista particular, Florencia Abadi (2014, p. 31), distingue tres momentos del recorrido intelectual de Benjamin: [a] el primero se origina en ciertas lecturas de Kant atravesadas por el neokantismo de Marburgo; [b] el segundo se basa en los desarrollos que el Romanticismo de Jena hizo a partir de su recepción de Kant; y, finalmente, [c] el tercero se caracteriza por desarrollos propios llevados a cabo a partir de categorías como *imagen dialéctica* y *rememoración*, en el cual puede destacarse la influencia del Surrealismo y una reformulación de la concepción del mesianismo. Esta distinción entre el primer y el segundo momento no se observa en Buck-Morss. Sin embargo, podría resultar útil para delimitar aún más nuestro objeto de estudio: los textos a los que se refiere Buck-Morss (1977, pp. 124-127) no pertenecen a la que para Abadi (2014, p. 31) es la primera etapa sino a la segunda.

Por lo dicho, en nuestra investigación interpretaremos que la *filosofía original*, a la que remite Buck-Morss (1977, p. 147) y en la que a continuación intentaremos rastrear la fuente del valor cognitivo del arte, refiere a escritos que van desde el tratamiento del primer Romanticismo alemán hasta la redacción de “Einbahnstraße”. Esto no sólo incluiría a “Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik” (Benjamin, GS I/1, pp. 7-122) y a “Ursprung des deutschen Trauerspiels” (Benjamin, GS I/1, pp. 203-430), textos a los que explícitamente remite Buck Morss en “Chapter 8. Theory and Art: In Search of a

¹⁵ Coincidentemente con lo hipotetizado, Anabella Di Pego nos ha señalado que, efectivamente, la finalización del primer período y el comienzo del otro está marcado por los escritos “Ursprung des deutschen Trauerspiels” (Benjamin, GS I/1, pp. 203-430) y “Einbahnstraße” (Benjamin, GS IV, pp. 83-148). El primero, que intentó convertirse en la *Habilitationsschrift* de Benjamin, fue escrito entre 1916 y 1925 y publicado, luego de ser rechazado por la universidad de Frankfurt, en 1928. Di Pego advierte que aunque no llegó a cumplir suficientemente con los criterios académicos de la época, Benjamin intentó seguirlos. En cambio, el Benjamin de “Einbahnstraße”, que aunque toma forma entre 1924 y 1926 se publica el mismo año que “Ursprung...” (Raulet, 2011, p. 359), se presenta ya despojado de estos compromisos y comienza a dar muestras de una metodología propia que, como observa Di Pego, incorpora elementos del Surrealismo, del arte entendido como provocación y del montaje, cuyo paradigma está dado por el cine.

Model” (Buck-Morss, 1977, pp. 122-135), sino también a “Goethes Wahlverwandtschaften” (Benjamin, GS I/1, pp. 123-202). Esto, sin embargo, nos dejaría con un bache temporal de diez años, desde 1926 hasta la publicación de “Das Kunstwerk...”, cuyos aportes podrían iluminar desde otro ángulo al concepto de *aura* que nos incumbe. Por lo tanto, indagaremos también, de esta década, además de “Einbahnstraße”, “Programm der literarischen Kritik” (Benjamin, GS VI, pp. 159-167), “Die Aufgabe des Kritikers” (Benjamin, GS VI, pp. 171-172), “Falsche Kritik” (Benjamin, GS VI, pp. 175-179) y “Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft” (Benjamin, GS III, pp. 283-289). De acuerdo con Abadi, estos últimos cuatro escritos vincularían el concepto de crítica “con la política de manera mucho más enérgica, instalando la pregunta por el papel de la intelectualidad y su relación con el proletariado en el marco de la adhesión al materialismo histórico” (2014, p. 143). Sin embargo, esta forma de plantear la deriva de dicho concepto parece partir de una restricción de la crítica como concepto a la crítica de arte, ya que, de otra forma, el vínculo enérgico entre ésta y la política se encuentra presente desde tan temprano como en “Zur Kritik der Gewalt” (Benjamin, GS II/1, pp. 179-203), escrito entre 1920 y 1921. En este sentido, lo que sucedería no es que la relación entre crítica y política se fortalece sino que, desde mediados de la década de 1920, se formula cada vez más en términos marxistas, de los que los textos arriba señalados serían una muestra de dicho proceso.

I.3. La doctrina de la caída del lenguaje verdadero

El punto de vista que vamos a privilegiar para exponer los postulados de Benjamin presentes en los escritos que analizaremos es aquel del que parte Uwe Steiner en la entrada “Crítica” (2014, pp. 241-304) de *Conceptos de Walter Benjamin*. Tomamos éste porque en gran parte coincide con la interpretación de la figura de Odiseo que examinaremos en una próxima investigación que intenta complementar la actual. Allí analizaremos que las fuerzas míticas sólo son vencidas por el sujeto, particularmente encarnado en Odiseo, porque éste ha corrompido su propio lenguaje, su discurso puro. Para el sujeto está perdida la posibilidad de corresponder nombre y cosa, el

concepto pasa a meramente designar su objeto y la verdad se vuelve inaccesible. Asimismo, otra razón por la que valoramos este punto de vista es que consideramos que nos posibilita iluminar desde otra perspectiva los análisis efectuados por Abadi tanto en “El concepto de crítica de arte en la obra temprana de Walter Benjamin” (2009, pp. 113-144), como en *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin* (2014, pp. 119-144), libro en el que aquel artículo se incorporó como segunda parte.

Es habitual que quienes se dedican a Walter Benjamin intenten dar con una clave, o al menos no más de dos, que le otorgue a su obra, inconexa y fragmentaria, una continuidad que permita leerla como producto de un filósofo que en su vida intelectual tuvo una posición, o al menos un interés, coherente.¹⁶ Algunas posturas parecen presuponer que, en caso contrario, el interés por Benjamin no estaría debidamente justificado, su dignidad en tanto autor se vería menoscabada o su obra perdería estatus filosófico. Otras parecen considerar que la incapacidad de abarcar la obra de este autor como un todo sería señal de que el proyecto personal carece de validez o de que, en realidad, todavía no se ha logrado alcanzar la interpretación *verdadera* o *definitiva*. Incluso hay intelectuales que enarbolan la clave privilegiada para ir en contra de colegas, en gestos que, rozando en lo antidemocrático, parecen caer en el menosprecio o en la ridiculización. En nuestro caso, abandonamos cualquier tipo de pretensión de dar con una verdad única, aunque nos comprometemos en vituperar aquellas actitudes que no favorezcan a construir una academia pluralista.

Ya desde “Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin” es posible apreciar que Benjamin (GS II/1, p. 105), al encarar una investigación sobre una obra particular para acceder a su verdad, descarta lo que se pueda averiguar sobre el proceso creativo, la personalidad o la cosmovisión de la artista. Lo mismo en “Goethes...”, Benjamin (GS I/1, p.155) postula que no se precisa recurrir a la vida de la artista para hallar la verdad de la obra sino que, por el contrario, es la obra la que es capaz de iluminar la vida de la artista. Esta posición es dialectizada y puesta en términos más generales en la tesis XVII (Benjamin, GS

¹⁶ Nos cuesta, sin embargo, otorgarle alguna autoridad a quienes creen haber encontrado “el sistema de Benjamin” (Hartung, 2014, p. 774).

I/2, pp. 702-703) de “Über den Begriff der Geschichte”: el materialista histórico debe hacer saltar la obra particular hacia afuera de la obra de una vida [*Lebenswerk*], lo que sólo es posible a partir de que aquella atesora esta última *en* sí misma, del mismo modo que la obra de una vida particular atesora *en* ella la época. Es por esto que, aunque no estamos de acuerdo con los prejuicios señalados en el párrafo anterior, consideramos que enfatizar en uno o en pocos escritos de Benjamin, no sólo podría resultar fructífero interpretativamente sino que también podría estar justificado a partir de lo señalado por este mismo autor.

En el caso del punto de vista de la “doctrina de la caída del lenguaje verdadero” (Steiner, 2014, p. 291), aquella a partir de la que escribe Steiner (2014, pp. 246 y 249), el escrito benjaminiano que se privilegia es “Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen” (GS II/1, pp. 140-157), de 1916. Luego de dar por cierto que la teoría de la experiencia puede ubicarse como centro del pensamiento filosófico de Benjamin, Steiner (2014, pp. 244-245) señala que éste tiene como principal interés, desde el “Über das Programm der kommenden Philosophie” (GS II/1, pp. 157-171), que una futura filosofía crítica del conocimiento, en un sentido continuador de Kant, encuentre un campo neutral respecto al objeto y al sujeto en tanto conceptos. Sólo esto sería capaz de posibilitar la ampliación del concepto de experiencia hacia uno que incluya la metafísica y la religión y la única manera de hacerlo, de acuerdo con Benjamin (GS II/1, p.168), es estableciendo la relación del conocimiento con el lenguaje. Y esto no puede llevarse a cabo manteniendo una concepción burguesa (hoy diríamos instrumental o pragmatista) del lenguaje, es decir, por un lado, sostener que las palabras, meros instrumentos comunicativos, sólo se relacionan accidentalmente con las cosas y son signos establecidos convencionalmente. Dichas cosas, no serían sino los objetos de las palabras, y estas últimas tendrían como destinatario al resto de los seres humanos. Que Benjamin (GS II/1, pp. 141, 144 y 150) escriba contra esta concepción no significa que opte por una concepción mística, o sea, una teoría que considere que la palabra constituye la esencia de las cosas: tanto una como la otra caen en el abismo o cometieron el error de presuponer que no puede haber un ser espiritual más allá del lingüístico que se da en el lenguaje.

Steiner (2014, p. 249) explica que en “Über Sprache...”, como puede notarse a partir del mismo título del artículo, Benjamin (GS II/1, p. 143) está conceptualizando al lenguaje de una manera diferente y abarcadora: el lenguaje de los seres humanos no es sino sólo la parte o dimensión denominadora del lenguaje en general, por lo que es erróneo identificar aquella con este último. En principio, el *lenguaje* se trata de compartir contenidos espirituales. Este tipo de comunicación [*Mitteilung*]¹⁷ pertenece a todos los ámbitos de manifestación espiritual, no sólo de aquellos humanos. Inversamente, es esencial a todas las cosas y a todos los sucesos, tanto de la naturaleza animada como de la naturaleza inanimada, compartir sus contenidos espirituales, por lo que todos deben participar del lenguaje en alguna de las diversas formas en que pueden hacerlo.

Como dijimos más arriba, para Benjamin (GS II/1, p. 141), un error usual del que parten o en el que caen las teorías del lenguaje es identificar el ser lingüístico con el ser espiritual que se está compartiendo en el lenguaje. Como bien postula Steiner (2014, p. 250), dejar de considerar que sea necesario que los seres espirituales que se comunican lingüísticamente deban ser lingüísticos en su totalidad, permite entender al lenguaje en general como un *medium*, conformado por todos los contenidos espirituales compartidos por los seres espirituales. Éste, a su vez, se puede descomponer en los lenguajes particulares, que tampoco son aquello mediante lo cual los contenidos espirituales pueden ser compartidos sino los contenidos espirituales compartidos *inmediatamente*. Las diferencias de grado que ocurren entre cada uno de los lenguajes particulares estarían explicadas a partir de la medida en que el ser espiritual y el ser lingüístico se interpenetran. El máximo nivel de interpenetración estaría dado por el lenguaje divino, en el cual no sólo el ser espiritual coincide con el ser lingüístico sino que el potencial creador se identifica con el potencial cognitivo. El concepto que designa este tipo de lenguaje es *revelación*, que pertenece tanto a la filosofía del lenguaje como a la

¹⁷ El problema con traducir *Mitteilung* por *comunicación*, como hace Jorge Navarro Pérez (Benjamin, 2007, p. 145), es que ésta última suele asociarse a un código común que la precede. El calco lingüístico de la palabra empleada por Benjamin sería *compartimiento*, que podría evitar ese inconveniente pero que en el castellano no tiene un uso equivalente. Preferimos en esta ocasión no utilizar dicho sustantivo aunque sí traducimos *mitteilen* por *compartir* en lugar de por *comunicar*, sacrificando la asociación entre verbo y sustantivo.

filosofía de la religión y no puede ser dissociado de ninguna de las dos (Benjamin, GS II/1, p. 146).

Benjamin (GS II/1, pp. 147 y ss.) estima que la *Biblia*, al considerarse a sí misma como revelación, debe necesariamente intentar desarrollar los hechos lingüísticos básicos y que, por lo tanto, los primeros capítulos del *Génesis* constituyen un buen material para analizar la esencia del lenguaje. El lenguaje divino, dijimos en el párrafo anterior, es simultáneamente creador y conocedor. Crea mediante la *palabra* y conoce mediante el *nombre*, que en Dios se identifican y sólo en Él tienen este tipo de relación absoluta. Pero Dios no crea al hombre (varón) mediante el lenguaje sino que éste es el lenguaje mismo con el que Dios había realizado el acto creador. El ser lingüístico de Dios, abandonado por éste a sí mismo, constituye el ser espiritual del hombre.¹⁸ Benjamin (GS II/1, p. 149) explica que la palabra divina, creadora, conocedora y absolutamente infinita, se refleja en el lenguaje del nombre humano, en donde lo creativo se convierte en conocimiento y cuya infinitud resulta limitada y analítica, al compararla con la de la primera. El lenguaje de los seres humanos es el *nombre* de las cosas; pese a su infinitud, le resulta imposible alcanzar a la palabra de Dios, lo que implica que al conocimiento le es igualmente imposible alcanzar a la creación. Benjamin (GS II/1, p. 151) entiende que el Dios de la *Biblia* encomienda a los seres humanos la tarea de nombrar a las cosas cuando, en Gén 2,19-22,¹⁹ lleva a los animales y a la mujer ante el hombre para que les ponga nombre. Y que esto sólo es posible gracias a que las cosas todavía tienen en sí un resplandor de la palabra, aquella con la que Dios las creó, que pueden compartir con los seres humanos en su propio lenguaje inmaterial y, por lo tanto, imperfecto. Al nombrar, los seres humanos estarían, por un lado, *traduciendo* el lenguaje de las cosas al lenguaje del conocimiento, pero por otro, y simultáneamente, compartiendo su ser a Dios (Benjamin, GS II/1, p. 144 y 151).

¹⁸ Esto permite entender al error en el que caerían las otras concepciones del lenguaje, de considerar que los seres espirituales que se comunican lingüísticamente deban ser lingüísticos en su totalidad, como uno derivado de posiciones antropocéntricas.

¹⁹ Efectuamos las citas bíblicas recurriendo a la abreviatura correspondiente al libro en cuestión e indicando a continuación el capítulo y los versículos.

Claramente, lo que se viene presentando como lenguaje de los seres humanos no constituye una descripción adecuada de nuestra experiencia cotidiana, en la que no accedemos al conocimiento de las cosas por el simple hecho de nombrarlas. Esto se aclara cuando, a medida que se avanza con la lectura de “Über Sprache...”, Benjamin (GS II/1, p. 152) explica que este lenguaje habría dejado de existir, según el relato bíblico, luego del pecado original. Aquel lenguaje paradisiaco, efectivamente, permitía a los seres humanos conocer la cosa que era nombrada. Esto llegó a su fin, según el *Génesis*, con el pecado original que, en la interpretación de Benjamin (GS II/1, p. 153), no se diferencia en realidad de las que en la *Biblia* se presentan como las consecuencias del mismo. En Gen 3,22, Yavé dice “ahora el hombre es como uno de nosotros, pues se ha hecho juez de lo bueno y de lo malo”,²⁰ Benjamin (GS II/1, p. 153) considera que el pecado original representa la violación de la pureza del nombre al intentar responder la pregunta por lo bueno y lo malo, para la cual el lenguaje del conocimiento no es adecuado. Dios conoce del bien y del mal de forma inmediata porque Él es la palabra juzgadora que determina la expulsión del hombre del jardín del Edén, pero el intento de los seres humanos por imitarla convierte su lenguaje en *charlatanería, parloteo o cháchara* [*Geschwätz*]. El pecado original, es decir, este intento por acceder a un conocimiento de algo que para el hombre es la nada misma, da origen a la *palabra humana*, en donde los nombres, al intentar compartir *algo* más que ellos mismos, se han corrompido y devinieron meros signos. El lenguaje puro de la humanidad se convierte en lenguaje instrumental, adquiriendo, a costa del acceso al conocimiento de la naturaleza, la capacidad de abstracción (Benjamin, GS II/1, pp. 153-154).

En este punto, estamos en condiciones de volver al planteo de Fürnkäs (2014, p. 96) según el cual el *aura* no se trata de un concepto sino de un *nombre*. Su propuesta se revela, a la luz de lo que hemos podido analizar hasta el momento, si no como un sacrilegio, al menos, como un uso de un concepto de *nombre* inauténtico. Si el *aura* fuese auténticamente un nombre, no tendría ningún sentido hacernos la pregunta directa que estamos intentando responder

²⁰ Para las citas de este texto hemos utilizado en todos los casos la traducción de Bernardo Hurault y Ramón Ricciardi: *La Biblia* (2002), Madrid: San Pablo.

con el presente trabajo porque, como acabamos de ver, en el lenguaje de los nombres el nombrar se identifica con el conocer. Entonces, si el aura no puede nunca ser un nombre, debe ser un concepto más, susceptible de ser clarificado de alguna manera, y las dificultades que encontremos en ese proceso estarán dadas, como nos habían advertido Opitz y Wizisla (2014, p. 9), por el uso conceptual benjaminiano, mediante el cual los conceptos se sobrecargan de significados. Es tan sólo por eso que la obra de Benjamin se presenta tan ardua como estimulante y, para explicarlo, no hace falta postular ninguna recuperación parcial del lenguaje verdadero caído que, dicho sea de paso, es imposible.

Aunque breves, hay en “Über Sprache...” referencias a las obras de arte, por ejemplo, cuando se indica que éstas reposan en el espíritu lingüístico cosificado y bellissimo o cuando se hace referencia a que sus formas deben ser pensadas como lenguajes que sólo pueden comprenderse si se ponen en relación con la semiología y con las lenguas naturales (Benjamin, GS II/1, pp. 147 y 156). Sin embargo, Steiner (2014, pp. 254-257) interpreta que la línea de pensamiento abierta con la conceptualización de lenguaje realizada en dicho ensayo sólo termina de adquirir un primer cariz programático con “Die Aufgabe des Übersetzers” (Benjamin, GS IV/1, pp. 9-21), escrito de 1921. Allí Benjamin (GS IV/1, pp. 17) se propone, en un gesto que en parte rememora el método de crítica literaria delineado seis años antes en “Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin” (GS II/1, pp. 105-106),²¹ fundar una nueva teoría de la traducción que abandone el objetivo de reproducir el sentido de la obra literaria original. A su juicio, la verdadera traducción tiene el potencial de anunciar, de representar el lenguaje puro, aquel lenguaje del nombre, paradisíaco y no instrumental, que se ha perdido en el pecado original (Benjamin, GS IV/1, pp. 15-17).

²¹ Así como la traducción produce el núcleo esencial intraducible al trasplantar el original a un ámbito más elevado, Benjamin (GS, II/1, p. 105) había establecido en “Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin” que *lo poetizado* [Das Gedichtete] es al mismo tiempo objeto y producto de la investigación que parte de un poema particular. Sin embargo, lo poetizado, a diferencia del núcleo esencial, se mostraba como un concepto límite entre el poema y la idea de tarea poética o vida. Creemos que esto significa que la que constituía una relación cuatripartita en “Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin”, entre la investigación, lo poetizado, el poema y la vida, se ve reducida, en “Die Aufgabe des Übersetzers”, a una relación triádica. Este cambio, a nuestro parecer, es mantenido por Benjamin (GS I/1, p. 181) a la hora de escribir “Goethes...”, en donde, como veremos más abajo, la vida no aparece como una unidad funcional separada pero vinculada a la obra de arte particular sino que, detenida en un instante, conforma el contenido histórico u objetivo de esta última.

Benjamin (GS IV/1, p. 14) postula que una ley fundamental de la filosofía del lenguaje tiene que ser la distinción entre *lo mentado* [*das Gemeinte*] y *la manera de mentar* [*die Art des Meinens*]. Ambos elementos conforman la *intención* del lenguaje. Todas las lenguas guardan entre sí una relación de parentesco que sería suprahistórica, ya que derivaría del desarrollo posterior a la caída del lenguaje verdadero, que la *Biblia* señala como producto del pecado original. Es decir, la relación de parentesco no se debe a la presuposición de un idioma protosapiens a partir del cual surgieron los actuales, sino que ésta consiste en que solamente la totalidad de las *intenciones* de los diferentes lenguajes puede hacer alcanzable de alguna forma al lenguaje puro. Individual y singularmente, las intenciones de los diferentes lenguajes resultan impotentes (Benjamin, GS IV/1, p. 13).

Las malas traducciones sólo tienen en cuenta la parte de lo mentado, dejando trunca la intención del lenguaje original. Benjamin (GS IV/1, p. 17) analiza esta práctica como fruto del privilegio del concepto tradicional de *libertad* por sobre el de *fidelidad*, pero se trata de una falsa libertad. La traducción, cuando se realiza adecuadamente, hace patente la relación de parentesco entre los lenguajes, ya que es ella la que trasplanta el texto original a un ámbito lingüístico más elevado o más cercano al del lenguaje puro. Así se forma un núcleo esencial que resulta intraducible pero que conforma, con el lenguaje original, una unidad. Distinto es lo que sucede con el lenguaje de la traducción, que no puede aspirar a la permanencia que posee el original. El núcleo o contenido del original, que la buena traducción intenta representar, resulta para el lenguaje de esta última esencialmente inadecuado, inmenso y extraño, por lo que sólo puede aspirar a conformar su envoltura (Benjamin, GS IV/1, p. 15).

Enfatizando en la fidelidad y sabiendo que su tarea es comunicar algo superior al mero sentido del original, las buenas traducciones se proponen representar el núcleo del lenguaje puro perdido. Y en esa propuesta se encuentran con un nuevo valor para la libertad, que parecía menoscabada: la verdadera libertad, que permite emancipar al lenguaje de la traducción tanto de sus propias reglas, fronteras y trabas como del sentido del texto original. La lengua de la traducción, así libre, se encuentra en condiciones para ser más fiel

a la lengua del original y así establecer una relación triádica entre el lenguaje puro, contenido o núcleo esencial que resulta intraducible, el lenguaje de la traducción y el lenguaje del original, meros fragmentos de aquel lenguaje superior (Benjamin, GS IV/1, pp. 18-19).

Vuelve a aparecer en este escrito el concepto de *traducibilidad* [*Übersetzbarkeit*], que ya había sido presentado en “Über Sprache...” (Benjamin, GS II/1, p. 151). Aquí Benjamin (GS IV/1, pp. 9-11) explica que la traducibilidad consiste en que la obra literaria consiente y exige una traducción. Que ésta no se realice, no implica que la obra no haya tenido esta traducibilidad sino que la humanidad no respondió a dicha exigencia. En todo caso, si la obra logra de alguna forma mantenerse con vida, su traducción futura marcará, sí, la época de su fama, de su supervivencia.

CAPÍTULO II – EL CONCEPTO DE CRÍTICA DE ARTE EN LOS TRES GRANDES TRATADOS FILOSÓFICO-ESTÉTICOS DE LA OBRA TEMPRANA DE WALTER BENJAMIN

II.1. La crítica de arte en la filosofía original de Walter Benjamin

La *crítica de arte* [*Kunstkritik*] constituye el tema central de los tres grandes tratados filosófico-estéticos de la obra temprana (Lindner, 2011b, p. 472). Como señalamos en el capítulo anterior, nuestra intención es seguir una pertinente indagación realizada por Abadi en “El concepto de crítica de arte en la obra temprana de Walter Benjamin” (2009, pp. 113-144), incorporado a la segunda parte de *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin* (2014, pp. 119-144). Reinterpretaremos la misma desde el punto de vista elegido y la complementaremos con aportes provenientes de otros comentadores cuando lo creamos conveniente. Abadi (2014, p. 143) limita expresamente la investigación sobre el concepto de crítica de arte a los tres tratados ya mencionados, dejando de lado los aportes que podrían estar contenidos en “Die Aufgabe des Kritikers”, “Programm der literarischen Kritik”, “Falsche Kritik” y “Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft”. Estos cuatro escritos nos resultan relevantes por ser anteriores a la escritura de “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” y porque modificarían el vínculo existente entre el concepto de crítica con la política, que se intenta reformular en términos del materialismo histórico. Por esto sería esperable que puedan iluminar desde otro ángulo al concepto de aura que nos incumbe. Asimismo, aunque Abadi no lo nombre, consideramos que en “Einbahnstraße”, texto redactado entre los primeros tres tratados filosófico-estéticos y los cuatro escritos del trienio 1929-1931 que acabamos de nombrar, podemos encontrar referencias que es insoslayable considerar.²² Allí la crítica es vinculada expresamente con la política y desempeña un papel fundamental. A pesar de esto, dicho volumen es asiduamente subestimado por la filosofía debido a su formato inusual y a su carácter fragmentario y discontinuo. De esta manera, resumiremos en este capítulo las principales posturas de los textos de

²² Como nos lo ha hecho observar Anabella Di Pego como directora de la presente Tesis.

la obra temprana y dejaremos para los próximos aquellos pertenecientes a “Einbahnstraße” y a los escritos y fragmentos de entre 1929 y 1931, donde intentaremos señalar las diversas rupturas y continuidades entre estos y los primeros.

Desde el punto de vista de Abadi (2014, p. 29), la crítica de las obras de arte es una de las cuatro esferas del conocimiento sobre las que teoriza Benjamin, junto a 1) la filosofía, que se ocupa de los fenómenos; 2) la traducción, cuyo objeto sería el lenguaje; y 3) el conocimiento histórico, que se interesa por el pasado. Desde el punto de vista de la doctrina de la caída del lenguaje verdadero, la esfera de la traducción es el ámbito privilegiado, ya que es aquel en donde Benjamin habría podido llevar a cabo la reflexión en torno a la esencia lingüística del conocimiento que le habría permitido ampliar el concepto de experiencia hacia la metafísica y la religión (Steiner, 2014, pp. 244-245). Los desarrollos en las esferas de la filosofía, de la crítica de las obras de arte y de la historia se revelan como derivados de aquel primer postulado teórico, es decir, como aplicaciones del mismo: el afán de la filosofía estaría puesto en encontrar el lenguaje puro anunciado por la traducción (Benjamin, GS IV/1, p. 17); la crítica sirve del mismo modo que la traducción, aunque en una proporción menor, para la supervivencia de las obras (Benjamin, GS IV/1, p. 15); el conocimiento crítico del presente sólo es posible si el conocimiento histórico representa las relaciones y las distancias entre cada presente, el pasado, que forma parte de un *discontinuum* que rodea al primero, y el estado de perfección o reino mesiánico, que resulta inaccesible de forma directa (Steiner, 2014, pp. 256-257). Con su investigación, Abadi (2014, pp. 30-31) se propone mostrar que la fragmentariedad y la inconexión que caracterizan a la obra de Benjamin y que ella parece valorar negativamente, pueden ser diluidas o trocadas por una continuidad basada en ciertos problemas referidos al conocimiento y su justificación, al sujeto, a la experiencia y a la redención como tarea. Desde esta perspectiva, Abadi (2014, pp. 29-31) indica que en cada uno de los ámbitos señalados, el conocimiento tiene un carácter redentor.

Abadi (2014, p. 127) señala un *modus operandi* en la forma en que Benjamin despliega su proyecto personal. Éste consistiría, primero, en un acercarse y apropiarse de las teorías de sus referentes para, luego,

distanciarse de ellos en algunos puntos. Esto sería precisamente lo que aparece en el análisis de estos tres tratados filosófico-estéticos, allí Benjamin retoma tesis del primer Romanticismo de Jena, en particular de Friedrich Schlegel y Novalis, a las que luego les opone algunas ideas estéticas de Johann Wolfgang von Goethe para, finalmente, criticar algunos puntos señalados por este último. No apreciar correctamente la importancia de la forma de proceder de Benjamin, como señala Steiner (2014, p. 263), hace que se corra el riesgo, por ejemplo, de intentar una comprensión de su planteo como si fuera un mero desarrollo del punto de partida de dichos románticos.

II.2. La crítica de arte en el cuerpo de “Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik”

“Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik” constituye la *Dissertation* de Benjamin, sobre la que trabajó entre 1917 y 1919 (Fetscher, 2011, p. 150).²³ En ese escrito Benjamin (GS I/1, p. 18) reconstruye la referencia de la estética del primer Romanticismo hacia la epistemología crítica de Johann Gottlieb Fichte. Las dos operaciones de esta última serían el pensamiento [*Denken*] y la reflexión o pensamiento del pensamiento [*Denken des Denkens*], la última de las cuales para Benjamin (GS I/1, pp. 18-19) constituye el tipo de pensamiento privilegiado por el Romanticismo en cuestión. Como señalan Buck-Morss (1977, p. 124) y Abadi (2014, pp. 119-120), habría una analogía o paralelismo entre el concepto de crítica kantiano, que se presenta como un momento superador del enfrentamiento entre el dogmatismo racionalista y el escepticismo empirista, y el concepto de crítica de arte [*Kunstkritik*] romántico, más precisamente, de Schlegel, que vendría a zanjar la cuestión entre el dogmatismo neoclasicista y el escepticismo del *Sturm und Drang*: el pensamiento vendría a ser a la reflexión como la obra de arte es a su propia crítica.

²³ Queremos enfatizar en estas fechas ya que ubican a este texto entre el “Über Sprache...” (1916) y el “Die Aufgabe des Übersetzers” (1921), es decir, podría hipotetizarse que Benjamin habría tenido la concepción del lenguaje resuelta, pero que todavía carecía de un programa basado en la misma.

Un primer postulado, que en realidad no termina de delinearse por completo, ya que, según el propio Benjamin (*Br* 1, 75), su abordaje es sólo mediato, es aquel que se relaciona con el carácter redentor que tendría el conocimiento en cada uno de sus ámbitos. Se le atribuye a la crítica la capacidad de redimir las obras de arte. Es necesario aclarar que, como analiza Abadi, (2014, pp. 90-93) en Benjamin, el concepto de redención se opone a una concepción diferente del mesianismo presente en Hermann Cohen, representante del Neokantismo de Marburgo. Para este último, el mesianismo está vinculado con el progreso histórico en un tiempo continuo e infinito; la era mesiánica es ubicada por él en el futuro hacia el que estaríamos progresando constantemente. Benjamin reniega de esta concepción, su mesianismo es contrario a cualquier idea de progreso, incorporando un elemento destructivo que pondría fin al tiempo infinito y continuo; la redención no es una meta lejana sino que se vincula con el presente, la redención es inmanente al presente y la tarea histórica es configurarla en su pureza, volverla visible.²⁴

Abadi (2014, p. 29) estipula que para Benjamin el conocimiento se fundamenta en una exigencia de redención proveniente del objeto. Esta exigencia sería señalada con un nombre diferente en cada uno de los ámbitos del conocimiento indicados anteriormente: 1) a los fenómenos le correspondería la *solucionabilidad* [*Lösbarkeit*]; 2) al lenguaje la *traducibilidad* [*Übersetzbarkeit*]; 3) al pasado histórico el *ahora de la cognoscibilidad* [*Jetztzeit der Erkennbarkeit*]; y, finalmente, a la obra de arte le correspondería la *criticabilidad* [*Kritisierbarkeit*] (Abadi, 2014, p. 30). La unión entre todas estas exigencias objetivas de redención en una serie articulada está dada por el sufijo *-barkeit* que las asocia. Éste, al igual que su contraparte castellana *-bilidad*, expresa la posibilidad de efectuar la acción de la que deriva la cualidad en cuestión, sin embargo, en el contexto de los postulados benjaminianos, a este significado habría que incorporarle el sentido técnico de *exigencia objetiva de redención* (Abadi, 2014, pp. 30 y 106). Desde la perspectiva de la doctrina de la caída del lenguaje verdadero, lo que une a todos los ámbitos del conocimiento entre sí es el modo en que se manifiesta la verdad. Steiner (2014,

²⁴ Para el análisis más minucioso, véase: F. Abadi (2014), "Conocimiento e historia: Kant, Cohen y la tarea infinita" en *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin*, Buenos Aires: Miño y Dávila, pp. 51-106.

p. 282) señala que esta última aparece en los diversos lenguajes de una forma que es inmediata, como una tendencia que se contrapone a la expresión.

Un segundo postulado que es posible encontrar en “Der Begriff...” es aquel que indica la legitimidad o la necesidad de la crítica. Tanto para Benjamin como para el primer Romanticismo, la obra de arte no es producto de una mente genial, como postulaba el *Sturm und Drang*, ni fruto del estricto seguimiento de determinadas reglas, como mantenía el Neoclasicismo (Abadi, 2014, p. 121). Para el primer Romanticismo, representado en este caso por Novalis, lo que contendría la obra de arte en ella misma es un ideal *a priori* o una necesidad de existir (Benjamin, GS I/1, p. 76). Benjamin la nombra con el término *reflexión*, el cual nos remite nuevamente a los fundamentos gnoseológicos de Fichte y a la unión entre poesía y filosofía de Schlegel (Abadi, 2014, p. 121). La presencia de dicha reflexión habilita a que la crítica sea siempre una posibilidad, esta es la *criticabilidad*. La obra contendría así un germen que puede ser desplegado por la crítica que, a su vez, potenciaría, completaría, mejoraría o universalizaría la reflexión presente en la obra de arte (Abadi, 2014, p. 121).

El tercer postulado ubicado en el escrito en cuestión señala que las obras y las ideas comparten un medio, el *Medium de la reflexión*, gracias al cual puede pensarse en una continuidad entre las primeras y las segundas. Ya mencionamos la relación entre el primer Romanticismo y las premisas gnoseológicas del Idealismo fichteano. Este último, frente al problema de la cosa en sí, encuentra en la reflexión la posibilidad de entrar en contacto directo con lo absoluto. En la autoconsciencia reflexiva, el contenido y la forma del pensamiento se identifican. Y como el proceso reflexivo no necesita de, ni puede ser detenido por ningún otro tipo de contenido, el autoconocimiento es inmediato. Esto, a su vez, representa un problema, ya que como siempre es posible agregar un nivel de reflexión, se caería en un regreso al infinito. La solución de Fichte es indicar que la autoconsciencia no se debe a una reflexión sino que es siempre inherente al propio pensar (Abadi, 2014, pp. 121-122). El esfuerzo de Fichte, señala Benjamin (GS I/1, p. 22), es remitir la infinitud de la reflexión (o reflexión infinita) exclusivamente al ámbito de la filosofía práctica. Los románticos, en cambio, están interesados en que dicha infinitud sea

constitutiva de la filosofía en su conjunto, incluyendo la teórica, para lo cual van a distinguir entre dos tipos diferentes de infinitud: [a] la infinitud del *proceso* y [b] la infinitud de la *relación*. La primera es igualmente descartada como lo había hecho Fichte. Es la segunda la que es concebida como una infinitud creadora, que dota al pensamiento de la capacidad de darse su propia materia y desplegarse en el ámbito de lo real y lo viviente. La reflexión infinita de los románticos se despliega en un *Medium* en el cual puede darse como infinitud cumplida, siendo, de esta forma, adecuada para el tipo de redención presente e inmanente en la que está pensando Benjamin y que ya mencionamos más arriba. En dicho *Medium* de la reflexión, todo está conectado con todo de infinitos modos diferentes (Abadi, 2014, pp. 121-122).

Es importante, sin embargo, destacar que cuando los románticos indicaban que la autoconciencia reflexiva partía de un sí mismo y remitía al propio pensamiento, no limitaban, como sí hacía Fichte, los centros de reflexión sólo a yoes o sujetos. Los objetos en general, pero en especial las obras de arte también podían ser centros de reflexión. La crítica de arte consiste en la superposición de dos centros reflexivos, sujeto y obra de arte, que puede darse sólo en virtud de la continuidad inherente al *Medium* de la reflexión. Gracias a este traspaso entre sujeto y obra, esta última se vuelve consciente de sí misma y se conoce, y la reflexión –que le es inherente, constituye su germen y fundamenta su criticabilidad– puede desplegarse (Abadi, 2014, pp. 123-124).

Un cuarto postulado implícito en “Der Begriff...” es el que sostiene la autonomía de la esfera artística. Steiner (2014, p. 265) explica que el *Medium* de la reflexión tiene un rol central para explicitar exacta y profundamente tanto la manera en que los románticos fundamentaban la autonomía de la obra como su consumación por medio de su crítica. Para entender esto es necesario tener en cuenta que lo que a primera vista parece presentarse como una triple relación entre una obra singular y limitada, la crítica y la *idea de arte* no sería sino una autorreflexión de la esfera artística. Partiendo de esta concepción de obra de arte, explica Kambas (2014, p. 862), Benjamin, basándose en Schlegel, borra explícitamente el contexto histórico de la obra de arte, consiguiendo de esa manera su autonomía sin la cual el juicio inmanente pierde todo sentido.

La *idea de arte* quiere decir la forma absoluta del arte mediante la cual el mismo recibe su unidad. La *idea de arte* reuniría en sí, además, a las diferentes formas artísticas. Aunque se trate de una autorreflexión, no dejaría de ser cierto, por un lado, que la criticabilidad implicaría una exigencia mesiánica por la cual las obras deberían ser redimidas por la crítica, y por otro, que sin la crítica la obra singular quedaría aislada de la *idea de arte*, ya que correspondería a la crítica exponer la relación entre ambas y, en consecuencia, con el resto de las obras. El primer Romanticismo encontró en la prosa un punto de contacto entre crítica y arte que le permitía cumplir una función unificadora entre ambas, habilitando un ámbito, el *medium* de la crítica, en el que, aunque en primera instancia parece hacer posible el pasaje de una a la otra, en realidad termina por disolver todo lo que las distinguía. No se trata de que un crítico pronuncie un juicio que convierta un objeto cualquiera en arte sino de que el mismo arte incorpore o repudie la obra particular. Terminado este proceso, explica Benjamin, la obra limitada se disuelve en la *idea de arte* (Abadi, 2014, pp. 125-126).

En quinto lugar, un último postulado que puede rastrearse en el cuerpo de “Der Begriff...” es la concepción de la obra como totalidad. Este punto se relaciona con los anteriores en que los primeros románticos, en especial Schlegel, caracterizaban como “viviente” tanto al *Medium* de la reflexión como a la *idea de arte*. Desde este punto de vista, la crítica de arte representa un proceso en el cual la conciencia de los vivos, al traspasarse a la obra como a aquel otro centro de reflexión, se despierta y vivifica. Además, en este postulado cobra relevancia la noción de *símbolo*, privilegiada por los románticos como aquella a partir de la cual las obras de arte deben estructurarse. La búsqueda de la síntesis perfecta entre significado y significante es característica de esta noción. Su naturaleza es viviente, orgánica, y para los románticos denota reconciliación y totalidad (Abadi, 2014, pp. 127 y 131-132).

II.3. La crítica de arte en el epílogo a “Der Begriff...”, “Goethes Wahlverwandtschaften” y “Ursprung des deutschen Trauerspiels”

“Goethes Wahlverwandtschaften” es el segundo de los escritos tempranos sobre la crítica (Lindner, 2011b, pp. 472-493). En este ensayo, compuesto hacia el verano de 1922, Benjamin lleva a cabo una serie de rupturas con la filosofía de los primeros románticos y se acerca a posiciones goethianas que, sin embargo, ya se encontraban presentes desde “Die frühromantische Kunsttheorie und Goethe” (GS I/1, pp. 110-119), el epílogo a “Der Begriff...”. Aunque la negación de la criticabilidad de la obra de arte que sostiene Goethe resulta inaceptable para Benjamin, hay tres hipótesis inspiradas en aquél que este último va a contraponer a la teoría del arte del primer Romanticismo y de las que se apropia para conceptualizar la crítica de arte (Abadi, 2014, p. 127). Asimismo, delinea dos conceptos que resultarán claves: *Gehalt de verdad* [*Wahrheitsgehalt*]²⁵ y *lo carente de expresión* [*das Ausdruckslose*].²⁶ “Ursprung des deutschen Trauerspiels” es la *Habilitationsschrift* escrita por Benjamin entre 1916 y 1925. Presentada en la universidad francfortesa y luego rechazada por ésta (Menske, 2011, p. 210), es el ensayo que completa la trilogía. De acuerdo con Burkhardt Lindner (2014, p. 23), puede considerarse como la suma que condensa todos los textos pertenecientes a la obra temprana de Benjamin. De los postulados mencionados en torno al cuerpo de “Der Begriff...”, los únicos que permanecen son los dos primeros, que señalan el carácter redentor de la crítica y avizoran a ésta como necesaria y legítima. Sin embargo, no lo hacen de manera indemne, ya que, por un lado el repudio de la reflexión y su *Medium* implica necesariamente buscar una nueva justificación de la legitimidad de la crítica (Abadi, 2014, p. 129). Y, por otro lado, desde nuestro punto de vista, las definiciones programáticas de “Die Aufgabe des Übersetzers” radicalizarían el

²⁵ Como muy atinadamente señala Norbert Bolz (1998, pp. 341-343), es el mismo Benjamin quien nos llama la atención sobre que, en Goethe, *Gehalt* no refiere a cualquier contenido sino a uno que brota a partir de una interioridad activa que le provee de una forma que, por lo tanto, lleva en sí. Creemos que no sería descabellado interpretar esta apropiación del concepto por parte de Benjamin como definitiva, ya que aclararía en parte la autonomía que parecerían adquirir los núcleos de los originales, las obras de arte, los fenómenos y el pasado cuando, en cada uno de sus ámbitos, son redimidos o trasplantados a una esfera superior. Para enfatizar esta interpretación optamos, como hace Jorge Navarro López (Benjamin, 2006, p. 108), por no traducir esta palabra.

²⁶ Alfredo Brotons Muñoz traduce *das Ausdruckslose* por *lo inexpresivo* (Benjamin, 2006, p. 193), preferimos acompañar la propuesta de Abadi (2014, p. 37).

significado de la redención, que deja de ser la mera potenciación, mejora, completitud o universalización de la reflexión que se halla en la obra de arte particular.

Desde el punto de vista de la doctrina de la caída del lenguaje verdadero, la redención no puede ser esto último. Como señala Benjamin (GS I/1, p. 52), para los románticos su esfuerzo crítico, por elevado que resultara, nunca constituía algo concluyente, con lo que la distancia entre el logro y la aspiración resultaba enorme. En “Die Aufgabe des Übersetzers”, a nuestro juicio, Benjamin (GS II/1, p. 15) da la clave para reinterpretar el concepto de redención de forma tal que ésta se produzca aunque, en el caso de las traducciones, tampoco puedan escapar a ese mismo carácter transitorio y provisional que les cabía a las críticas románticas. La redención no se da *en* la traducción, así como tampoco se da *en* la crítica. Es producto de ellas y, efectivamente, tiene un carácter definitivo: vendría a ser el trasplante del objeto a una esfera superior que ya no puede abandonar. En lo que respecta a la traducción, ésta redime al original al trasplantarlo a una esfera más cercana al lenguaje puro; la filosofía redime los fenómenos cuando los trasplanta a una esfera más cercana a la verdad; la historia redime el pasado cuando lo eleva a una esfera más cercana al final mesiánico. Y, por último, veremos que la crítica redime la obra de arte cuando la trasplanta a una esfera más cercana al *ideal del problema*.

Para los primeros románticos, que una obra de arte no haya sido criticada significaría que la *idea* o la *unidad* del arte la rechaza en su seno, por lo que en realidad, desde el principio, nunca se trató de una obra de arte sino de un mero objeto. La criticabilidad se plantea como criterio de demarcación entre lo que es arte y lo que no. En cambio, a partir de “Die Aufgabe des Übersetzers”, la objetividad que presenta la exigencia de redención perteneciente a cada uno de los ámbitos del conocimiento adquiere, a nuestro parecer, otro tenor: que la obra literaria no se traduzca no significa que no haya exigido ser traducida sino que la humanidad no respondió a dicha exigencia o, en el mejor de los casos, que todavía no llegó la época de su fama. Análogamente, que la filosofía no haya buscado una solución para determinado fenómeno, que el conocimiento histórico no se haya ocupado de cierto pasado

histórico o que la crítica no haya escrito sobre determinada obra de arte, no se debe a que el fenómeno, el pasado o la obra no tengan en sí la exigencia que las caracteriza sino que los seres humanos no respondieron (aún) a la misma. Al mismo tiempo, y particularmente en contradicción con las concepciones burguesas, instrumentales o pragmatistas del lenguaje, esta postura sostiene que las cosas y los hechos tienen características propias más allá de que se dé o no la comunicación entre seres humanos como fenómeno; Benjamin (GS IV/1, p. 10) explica esto, en un primer momento, señalando que aunque la esfera humana no responda, siempre está la esfera del pensamiento divino para responder y caracterizar objetivamente a las cosas y a los acontecimientos.

Vimos más arriba que, en el cuerpo de “Der Begriff...”, Benjamin postulaba, en consonancia con los románticos, la existencia de una continuidad entre las obras y las ideas. Desde el epílogo a la misma disertación, Benjamin comienza a rechazar que las ideas compartan un *Medium* como el que se atribuía a la reflexión. La verdad, explica este autor, habita en las ideas, pero entre éstas no hay sino discontinuidad. No percatarse de esta última implicó el fracaso, por parte de los románticos, en la renovación de la teoría platónica de las ideas. La imagen benjaminiana para referirse a la estructura de las ideas/esencias es la constelación estelar (Abadi, 2014, pp. 128-129).

Como adelantamos, el rechazo de la reflexión barre también con el fundamento sobre el que se sustentaba la criticabilidad en la teoría del arte romántica. Benjamin está interesado en que la legitimidad de la crítica de arte se mantenga, por lo que debe proceder a encontrarle una nueva justificación: ya no se trata de la posibilidad de unir crítica y obra gracias a la existencia del *Medium* de la reflexión que habilitaba el traspaso entre una y otra; la nueva base se encuentra en el carácter lingüístico de la verdad y esta novedad se halla en estrecha relación con el rechazo del postulado que atribuía autonomía al arte. La teoría romántica, que veía en la crítica una autorreflexión del arte y dejaba de lado todo lo perteneciente al contexto histórico de la obra, constituye un escándalo para el siglo XX (Abadi, 2014, pp. 129-130).

En este marco cobra relevancia un nuevo concepto clave en Benjamin, el *Gehalt de verdad*. Desde el punto de vista que adoptamos, la crítica puede

entenderse como el proceso mediante el cual, simultáneamente, la obra de arte particular es trasplantada a una esfera superior y, de esa manera, la obra de arte puede ser apreciada como una configuración del *Gehalt* de verdad que la crítica intentará representar de alguna forma. Esta crítica debe partir del contenido objetivo [*Sachgehalt*] o concreto de la obra y no cuenta con pauta externa alguna. Para hacerse algún criterio, debe encontrarlos de forma inmanente en la obra; sólo a partir de ésta la crítica puede darse estilemas o un lenguaje de las formas [*Formensprache*].²⁷ A propósito de esto, las formas no constituyen para Benjamin la esencia de la obra de arte, sino un momento de la misma sin las cuales el *Gehalt* de verdad no podría ser representado. La analogía que nos presenta Benjamin es la de las cenizas de una hoguera: las cenizas serían a la llama lo que el contenido concreto es al *Gehalt* de verdad. Del mismo modo que quien observa el tamaño y la disposición de las cenizas puede imaginarse la llama que quemó el carbón o la leña, la crítica, partiendo del contenido objetivo puede llegar a manifestar la *formulabilidad* [*Formulierbarkeit*] del *Gehalt* de verdad, un nuevo concepto clave que retomaremos en el próximo párrafo. Para hacerlo, la crítica debe sumergirse en una situación hermenéutica de la que participan tanto la obra, su creador y su público como el mundo histórico en su totalidad. A medida que el *Gehalt* de verdad se encuentra más imbricado en su contenido concreto, del cual su tiempo, su contexto histórico forma parte, más duradera será la obra de arte (Abadi, 2014, pp. 129, 133-134). Obra, críticas y *Gehalt* de verdad formarían, desde la perspectiva de la doctrina de la caída del lenguaje verdadero, una relación triádica análoga a la que forman el lenguaje del original, las traducciones y el lenguaje puro, respectivamente.

El *ideal del problema* sería el concepto de la pregunta que indagaría la unidad en la solución de la totalidad de los problemas de la filosofía como sistema. Tal pregunta no existe ni puede existir ya que, explica Benjamin (GS I/1, p. 172), siempre podría volver a preguntarse por la unidad entre la solución a dicha pregunta y el resto de las soluciones de la unidad de la filosofía. Es así que el ideal del problema sólo podría manifestarse, pero nunca existir. Las

²⁷ La traducción habitual es *lenguaje formal*, pero ésta la asocia innecesariamente con la expresión *formale Sprache*.

obras de arte, explica Benjamin (GS I/1, p. 172), no son preguntas pero constituyen las configuraciones que más profundamente son afines a dicho ideal. De esta manera, el autor está delineando un parentesco entre las obras y la filosofía que le servirá de fundamento a la legitimidad de la crítica. La tarea de ésta, como dijimos anteriormente, es exponer la formulabilidad del *Gehalt* de verdad. Benjamin (GS I/1, p. 172) la denomina formulabilidad *virtual* [*virtuelle Formulierbarkeit*] para hacernos notar que, en este caso, a diferencia de lo que vimos hasta ahora, el sufijo *-bilidad* [*-barkeit*] no significa la posibilidad de realizar la tarea en cuestión sino sólo la exigencia redentora, la necesidad objetiva de formular el problema presente en las obras de arte, aunque esto no pueda llevarse a cabo. Si la crítica pudiera formular el *Gehalt* de verdad, volvería existente el ideal del problema, lo que no puede suceder nunca. Lo que sí admite Benjamin (GS I/1, p. 172) que puede suceder, es que el ideal del problema se manifieste de alguna manera. Éste es el objetivo de la crítica, y para hacerlo, el berlinés le prescribe ciertos lineamientos metodológicos basados en el rodeo: por respeto a la verdad y por veneración de la obra de arte, la crítica no puede tomar la forma de una pregunta directa. Debe saber que su límite se encuentra en la exposición de la configuración del enigma en la obra particular, que no debe ni intentar formularlo ni mucho menos resolverlo (Abadi, 2014, pp. 134-135). Tales indicaciones parecerían formar parte de una cuestión tanto moral (sería reprochable [*verwerflich*] no seguirlas) como estética ya que, como acabamos de ver, su incumplimiento no nos haría dar con una formulación del ideal del problema ni, por ende, constituiría una verdadera vulneración del secreto contenido por la obra de arte sino que, como veremos más abajo, la violación de estos lineamientos significaría la destrucción de la obra de arte como tal (Benjamin, GS I/1, pp. 172 y 195).

De acuerdo con Abadi (2014, pp. 135-136), el concepto de formulabilidad constituye una reelaboración del de criticabilidad. Por un lado, esto significa que no hubo cambios en lo que respecta a la independencia del sujeto, a la legitimidad del acercamiento conceptual y la referencia a la redención, pero también implica rupturas, ya que la continuidad que había en las formas artísticas para la criticabilidad de los románticos se ve reemplazada por la concepción de la obra como fragmento en un ámbito artístico discontinuo.

Para terminar de comprender los cambios que se dan entre el cuerpo de “Der Begriff...” y el resto de los textos es necesario previamente exponer el concepto de *lo carente de expresión*. Entendemos que la mejor manera de hacerlo es poner en primer plano la identidad entre la vida bella, lo esencialmente bello y la apariencia bella (Benjamin, GS I/1, p. 194). En esta identificación ejerce un rol clave lo carente de expresión. Esta categoría, que es tan propia del lenguaje como del arte, consiste en una violencia crítica [*kritische Gewalt*] que está presente en las obras (Benjamin, GS I/1, p. 181). La misma, en un único gesto artístico, por un lado paraliza el caos en el que consiste la vida, deteniéndolo en ese instante; mientras que, por otro, configura este caos paralizado como velo de la belleza. En la obra de arte, la apariencia se constituye como velo de la belleza del mismo modo en que, en la filosofía, la palabra es velo de la verdad. Sin la apariencia, es decir, sin rozar o lindar con la vida, las obras de arte no pueden ser bellas. Sin embargo, necesitan ser vida o apariencia *paralizada*, para así, diferenciándose de la vida no bella, no volver a ser mera apariencia. Benjamin (GS I/1, pp. 181 y 194-195) explica que este equilibrio es mantenido gracias a la *cesura* [*Cäsur*] de la que hablaba Hölderlin en “Anmerkungen zum Ödipus”, es decir, gracias a lo carente de expresión que, en tanto característica del arte, permite distinguirlo del resto de la vida.

Antes de continuar, recordemos que los primeros románticos habían indicado al *símbolo* como aquella noción en torno a la cual las obras de arte debían estructurarse. Pero si al Benjamin de “Der Begriff...” esto le parecía entendible, para el de “Ursprung...” constituye un sacrilegio: el concepto de símbolo sólo es adecuado para la teología. El símbolo denota reconciliación y ésta, como indica en “Goethes...” (Benjamin, GS I/1, p. 184), sólo con Dios es verdadera y cualquier otra versión constituirá sólo una apariencia de reconciliación. Benjamin (GS I/1, pp. 336-337) acusa al Clasicismo de haber incorporado este falso concepto que extendió sobre la estética una tiniebla de sentimientos que, desde el primer Romanticismo, nunca dejó de espesarse y que de ninguna manera podría ser atribuida a un concepto de símbolo auténtico. Las investigadoras del arte aparecen como cómplices de esta maniobra, ya que les ofrecía el confort de acceder fácilmente a la supuesta profundidad de cualquier obra de arte, pero, como denuncia Benjamin (GS I/1,

p. 336), la falsedad en la unión de forma y contenido arrastrada por el falso símbolo se refleja en la pérdida del contenido que manifiestan sus análisis formales y en la pérdida de la forma que se encuentra en su investigaciones en torno al contenido. Ya como contraparte especulativa del símbolo, ya como fondo oscuro sobre el cual éste debía desplegarse claramente, surge el concepto de *alegoría*. Quien profundizó en el estudio de este concepto fue Lindner en la entrada “Alegoría” (2014, pp. 17-82) de *Conceptos de Walter Benjamin*. Allí, este autor indica que una correcta definición de la conceptualización efectuada en “Ursprung...” sólo puede realizarse determinando qué lugar ocupa político-religiosa y antropológicamente el *Trauerspiel* alemán. Haciendo esto, puede inferirse que lo alegórico es esencialmente una forma de expresión orientada a satisfacer las necesidades contemplativas desarrolladas bajo la presión de dos factores históricos: el surgimiento de un nuevo concepto de soberanía principesca con su ideal de paz en una edad dorada del absolutismo, por un lado, y la caída de las escatologías que otorga la terrenalidad característica del Barroco, por otro. Las personas religiosas del Barroco estarían convencidas de que tanto la Tierra, en general, como la estabilidad política en la que viven, se dirigen hacia la catástrofe con ellas en su interior y por eso se aferran tanto a éstas (Benjamin, GS I/1, p. 246). Una de las tesis de Benjamin indica que la historia universal constituye el *Gehalt*²⁸ del *Trauerspiel*, es decir, que ésta se manifiesta paradójicamente mediante éste, que no constituye sino un espacio temporal cerrado. Lindner (2014, p. 26) interpreta que lo que hay es un retroceso de la historia hacia esta nueva figura, que es denominada *naturaleza-historia* [*Natur-Geschichte*], que se refleja a su vez en la retracción de la persona moral hacia el ser criatural y del soberano hacia el cortesano. Distinguiendo entre tragedia y *Trauerspiel*, al héroe de la primera se le opone la criatura del segundo, que aparece en el mismo estado de desolación que el resto de la creación. Es el *Trauerspiel* el que se configura como un espacio interior en el que los sentimientos no se vinculan con el cosmos, es decir, como el espacio propio de la melancolía, en donde ésta es representada en un gesto de ostentación. Lindner (2014, p. 28) remarca la importancia que tienen para Benjamin las

²⁸ Cf. nota 25

investigaciones de Karl Ghelw, Erwin Panofsky y Fritz Saxl en torno a la melancolía, Saturno y los jeroglíficos en el Renacimiento. En resumidas cuentas, lo que se postulaba era que la melancolía era vista durante el Renacimiento como fuerza creativa del genio artístico que se apropia de los signos gráficos, inspirados por los jeroglíficos, para intentar una expresión artística erudita, es decir, una obra-rebus que contenga un saber y una intención artística secretas que puedan ser descifrados. Benjamin (GS I/1, pp. 331 y 353) entiende que esta escritura-rebus renacentista deviene, como en una profanación explosiva, en escritura alegórica barroca. Explosiva porque, como señala Lindner (2014, pp. 29-30), aunque la riqueza alegórica estaba presente hacia finales del Renacimiento, sólo es liberada cuando la figura de la genio cae y es reemplazado por la de la *alegorista* en el Barroco. Además, el Barroco no conoce secretos, tan solo enigmas, por lo que la alegoría puede verse como su acumulación. De forma análoga, el hechizo de la lejanía temporal, propio de las obras renacentistas, es reemplazado por la presencia abrupta (Lindner, 2014, p. 35). La alegorista se presenta como aquella que persiste en la contemplación de las ruinas del mundo del saber absoluto, como aquella que no puede superar este colapso. Lindner (2014, p. 31) señala que la naturaleza se presenta ante la alegorista como muda y enlutada y que ésta, al no poder hacer nada contra esto, ya que no puede nombrarla en el lenguaje de los nombres, se limita a leerlas como signos. Así, cargada de culpa, la naturaleza aparece como la encarnación de Satán que tienta a la alegorista que lo rechaza produciendo alegorías, despedazando lo orgánico para luego cargar de sentido cada uno de esos fragmentos. Las maniobras alegóricas mediante las cuales se produce esta carga de sentido se perciben, por ejemplo, en las imágenes que se configuran antitéticamente y en la irrupción o en la transformación de una en otra. El *Trauerspiel*, como proyecto de obra de arte total, aparece, en relación a su época, como aquel contraproyecto que, por privilegiar, en lo referido a los planos dramáticos, la simultaneidad por sobre la secuencialidad, la espacialización por sobre la temporalización y la acumulación por la dispersión, encuentra en la alegoría las herramientas adecuadas (Lindner, 2014, p. 34).

Como forma de expresión y como escritura que tiende a la imagen, la alegoría sólo puede comenzar a desplegarse a partir del advenimiento de la imprenta. En “Ursprung...”, Benjamin analiza que la reproducibilidad técnica transforma tanto la escritura, la imagen y la combinación entre ambas como las formas de percepción colectiva (Lindner, 2014, pp. 35-36). Por otro lado, otro fundamento de la alegoresis es la teoría de los signos según la cual la escritura puede tener múltiples sentidos. Por sí solo y ante la mirada melancólica, el objeto está como muerto, no irradia significado alguno; es la alegorista quien le confiere alguno, que puede ser cualquiera, por lo que la alegoría se caracteriza además, por la arbitrariedad (Lindner, 2014, p. 37). Esto brinda un poco de claridad al mutismo y el luto que caracterizan a la naturaleza. De acuerdo con “Über Sprache...”, ésta se entristece cuando se descubre muda y se enmudece al entristecerse; el lamento de la naturaleza comienza cuando se le concede su lenguaje. El lenguaje del hombre podría redimirla al traducir el lenguaje de las cosas en lenguaje de nombres, aunque, señala Benjamin (GS II/1, p. 154-156), quizá siempre quede un resto de tristeza. Sin embargo, por el contrario, con la caída del lenguaje verdadero, las cosas resultan sobred denominadas en las lenguas humanas. Consideramos que esto significa que el luto y la mudez de la naturaleza le son propios aunque se habrían profundizado desde la caída del lenguaje de los nombres, es decir que la diferencia estaría, entonces, en que la novedosa mirada melancólica puede percibirlas. Lindner (2014, p. 39) postula que Benjamin rehabilita la alegoría barroca al trazar una verdadera analogía entre ésta, signo estético visual, y la escritura, sistema convencional de signos. Constituye un error tomar a la alegoría como relación convencional entre imagen y significado, ya que no es expresión convencional sino convención expresada. Volviendo al lugar político-religioso-antropológico de la alegoría, la renovación de las aspiraciones religiosas se combina con una secularización absoluta, lo que genera la necesidad de expresar inmediata y auténticamente. Pero lo que hay para expresar es una confusión: de este dilema es que surge la alegoría escrita que identifica el significado lingüístico y la figuración estética, afectando tanto a la escritura, que se vuelve fracción sin lenguaje vivo que debe adaptarse a la imagen, como a lo eidético, que se ve “desmembrado, fragmentado, anamorfizado, desanimado y arrancado de su contexto” (Lindner, 2014: p. 41). Como imagen fijada y signo fijante, la alegoría se posiciona como

opuesta a la figura artística (inauténticamente) simbólica, o mejor, como corrección de ésta, del arte mismo y del posicionamiento crítico.

Una vez más con respecto al rol de lo carente de expresión, Lindner (2014, p. 44) explica que es esto lo que convierte en *torso* a la obra de arte simbólica. Abadi (2014, p. 139) explica que un corolario de esta situación es que Benjamin deja de concebir a la obra de arte como totalidad. El autor percibe que aquello que el primer Romanticismo interpretaba como totalidad no es en realidad sino una mera apariencia, una mera ilusión que la cesura producida por lo carente de expresión se encarga de destruir. La desarticulación de esta apariencia de totalidad de la obra implica que ésta deje de estar asociada con la noción de símbolo y se constituya como mero *torso* de éste. La oposición en el dominio del pensamiento entre el símbolo y la alegoría se repite, en el dominio de las cosas y de forma análoga, entre la totalidad y la *ruina*. Esta última constituye un concepto importante porque refiere a un fragmento que apunta hacia la totalidad en la cual él se encontraba en su plenitud; la ruina es metáfora de la obra de arte en tanto esta última se vale de contenidos históricos que, al ser procesados por la forma artística, se convierten en configuración del ideal del problema. (Abadi, 2014, pp. 131-132).

Dijimos más arriba que la crítica tiene como tarea exponer la formulabilidad del *Gehalt* de verdad de la obra. Dicho contenido no puede ser efectivamente formulado, pero la crítica puede apuntar a exponer la configuración del enigma contenido por la obra de arte. Sin embargo, indicamos también que la crítica podría cometer el error de preguntar directamente e intentar formular o incluso intentar resolver dicho enigma. Esta tarea no sólo estaría destinada al fracaso, sino que también terminaría destruyendo la obra de arte en cuestión. Estos rasgos que caracterizan a la crítica no contradicen a la interpretación de la crítica como mortificación [*Mortifikation*] (Benjamin, GS I/1, p. 357). La crítica deja de ser un proceso mediante el cual los centros de reflexión se despiertan o vivifican. Las obras están muertas en tanto, como acabamos de ver, su vida se encuentra paralizada. La destrucción de la obra de arte, por el contrario, no implicaría la muerte de los contenidos objetivos o históricos que la componen, sino el

retorno de estos al caos, la puesta de nuevo en movimiento de la vida que estaba detenida.

Recordemos que el *Gehalt* de verdad de la obra se encuentra imbricado con el contexto histórico en el que surge. La forma artística elabora los contenidos objetivos y los extrae del devenir vital del que formaban parte. La crítica mortifica la obra de arte porque asiente el ideal del problema que configura, pero lo hace mostrándolo como un saber perimido en tanto histórico, válido para el contexto al que su contenido histórico pertenecía al momento de paralizarse. Como alegoría, la obra de arte señala a la verdad o ideal del problema propio de su contexto de producción, totalidad ya inexistente de la cual su contenido formaba parte.

“Unenthüllbar ist also nichts Sterbliches”, señala Benjamin, y agrega: “Unenthüllbar ist nur die Natur” (GS I/1, p. 197). Las obras de arte claramente no son parte de la naturaleza, por lo que Benjamin (GS I/1, p. 195) nos advierte del riesgo de que la crítica termine por matarlas. La belleza como esencia, como concepto, sólo puede hacérsenos presente velándose en la obra de arte. El objetivo de la crítica de arte es contemplarla, pero la única forma de hacerlo es conociendo la apariencia bella. Intentar alzar el velo sería una conducta reprochable que no sólo conduciría a algo infinitamente inaparente sino que al mismo tiempo destruiría la obra, devolviendo la apariencia al curso vital del que había sido extraída al paralizarse. Llegamos a un punto en que el enigma representado por el ideal del problema puede equipararse al misterio representado por lo bello (Benjamin, GS I/1, p. 195). Del mismo modo en que señalamos que la tarea de la crítica era exponer la configuración del enigma, la única forma de comprender una obra de arte es exponerla como misterio.

II.4. Breve especulación en torno a la muerte de la obra de arte

Por último, y como las malas críticas existen, ya que Benjamin suele nombrar sin rodeos a la germanística universitaria y sus *Kulturwissenschaften* como las principales productoras de las mismas, es lícito preguntarse, por un lado, qué implica este retorno al caos de la vida de los contenidos objetivos o históricos

que conforman la obra de arte y, por otro, si esta destrucción es reversible. Se nos ocurren cuatro posibilidades para interpretar a qué se refiere Benjamin (GS I/1, p. 195): [a] la primera señalaría que la mala crítica ya lo hizo, que destruyó todas las obras de artes que alguna vez existieron e impide el surgimiento de alguna nueva, ya que sólo podría existir, por ejemplo, en tanto mercancía; [b] la segunda indicaría que, ciertamente, una mala crítica podría causar que, por ejemplo, una obra pictórica clásica pase a apreciarse como un mero lienzo susceptible de ser lavado para intentar una nueva obra por encima; [c] una tercera opción sería que las obras son destruidas cuando se las interpreta como simple reflejo superestructural de una base material determinante, como podría hacerse desde un cierto marxismo vulgar, como producto cuasimecánico de la sociedad o de la época de la que surgieron o de la neurosis o de la locura de la artista; y finalmente, [d] desde la doctrina de la caída del lenguaje verdadero podría pensarse que la crítica es mala por las razones análogas a las que hacen mala a una traducción, es decir, si fuera posible hablar de una intención de la obra de arte, las malas críticas sólo tendrían en cuenta sólo una parte de la misma, dejándola trunca y, por lo tanto, fracasando en producir y hacer patentes las relaciones de parentesco entre la crítica, la obra de arte y lo carente de expresión.

La segunda opción parecería descartada, no porque nunca haya sucedido que una obra de arte clásica se haya transformado en materia prima, ya que si sucedió no habría razones para haber registrado tal suceso, sino porque podemos decir con seguridad que sí existieron críticas reprochables de la mayoría de las obras que hoy consideramos clásicas y, sin embargo, no fueron perdidas en ese sentido. La primera sólo cabe como posibilidad en un mundo en que las obras de arte destruidas puedan ser recuperadas o en uno en el que algunas obras de arte todavía sobreviven, ya que, de otro modo, la obra crítica²⁹ y las intenciones benjaminianas de convertirse en el crítico primario de literatura alemana (Benjamin, *Br* 2, 193), no tendrían sentido en un mundo sin obras de arte y sin la posibilidad de resucitarlas. Las opciones [c] y [d], finalmente, no serían contradictorias en realidad y, dependiendo de la

²⁹ Según Steiner (2014, p. 241) este calificativo le cabe a la totalidad de la obra de Benjamin.

postura que tengamos en torno a la posibilidad [a], también podrían complementarse con ésta. La primera da algunos ejemplos de las fallas que tienen las críticas cuando son malas, mientras la segunda explica por qué lo hacen. Las obras de arte se destruyen, entonces, tanto cuando son leídas como meras herramientas de dominación de la clase hegemónica, como cuando son tratadas como fuentes históricas o síntomas de una persona con padecimientos subjetivos. Pero también, aunque no lo señalamos, cuando se intenta revelar o descifrar lo que la artista *quiso decir*. Aun esta postulación del arte como mensajero o portador de un significado conlleva que la crítica yerre en su verdadero propósito de manifestar la formulabilidad del *Gehalt* de verdad.

CAPÍTULO III – EL CONCEPTO DE CRÍTICA DE ARTE EN WALTER BENJAMIN PREVIO A “DAS KUNSTWERK IM ZEITALTER SEINER TECHNISCHEN REPRODUZIERBARKEIT”: “EINBAHNSTRASSE”

III.1. En busca del vínculo entre crítica y política.

Comenzamos, en el capítulo I, siguiendo la recomendación de Buck-Morss (1977, p. 147) según la cual, para entender el concepto de *aura* al que se refiere Benjamin en “Das Kunstwerk...”, era conveniente remitirse a la unicidad que conformaba la fuente del valor cognitivo de la obra de arte en la filosofía previa a su compromiso marxista o materialista histórico. Al analizar esta filosofía original, vimos que en un principio ésta estaba constituida por el *ideal a priori*, según los románticos, o la *reflexión*, según Benjamin (Abadi, 2014, p. 121), contenida por la obra de arte. Ésta hacía siempre posible la crítica y, con ella, la *criticabilidad*, exigencia objetiva mediante la cual la obra reclama ser criticada a fin de reunirse con la *idea de arte*. Posteriormente, puede entenderse que esta criticabilidad se reelabora en la *formulabilidad* del *Gehalt* de verdad. Este último pasa a ser la nueva fuente del valor cognitivo de la obra, en reemplazo de la reflexión. Su formulabilidad, a diferencia de la criticabilidad, es virtual, lo que significa que el *Gehalt* de verdad no puede ser formulado sino que tan sólo exige serlo. La obra de arte, exige ser redimida por la crítica, lo que implica ser trasplantada por ésta a una esfera superior, más cercana al *ideal del problema*. En este capítulo y el siguiente nos ocuparemos de los desarrollos en torno a la crítica de la obra de arte que puedan estar contenidos entre la escritura de “Einbahnstraße” y “Das Kunstwerk...”, pero, como dijimos más arriba, como esperamos encontrar en estos algún tipo de reformulación marxista del cruce entre crítica y política, expondremos brevemente algunos aportes de Astrid Deuber-Mankovsky (2016, pp. 253-271) que, aunque refieren a interpretaciones de Judith Butler en relación a “Zur Kritik der Gewalt” (Benjamin, GS II/1, pp. 179-203) y “Theologisch-politisches Fragment” (Benjamin, GS II/1, pp. 203-204), pueden iluminar nuestro propio análisis, otorgándonos alguna noción de cuál era el vínculo entre crítica y política en la obra benjaminiana previa a su compromiso con el materialismo histórico.

El argumento desarrollado por Deuber-Mankovsky (2016, pp. 255-256), traducido en “Rhythms of the Living, Conditions of Critique. On Judith Butler’s Reading of Walter Benjamin’s ‘Critique of Violence’” comienza por caracterizar a la crítica de la violencia benjaminiana como una crítica judía. La clave de esta adscripción estaría dada por algunos recursos críticos utilizados por Benjamin, que pueden identificarse como basados en la tradición judía: en primer lugar, se encontraría la lectura que se hace del mandamiento “no mates” (Ex 20,13) o “no matarás” (Dt 5,17), que se interpreta, teniendo en cuenta que hay casos particulares en que puede dejarse de lado, principalmente como una guía con la que cuenta, pero al mismo tiempo con la que lucha, la comunidad o la persona al momento de actuar (Deuber-Mankovsky, 2016, pp. 253-256). La conexión entre el mandamiento y la responsabilidad que debe asumir la agente le permite a Benjamin romper o hacer rompible la relación causal entre juicio y deuda [*Schuld*]. Con este juego de palabras, que combina las acepciones de *deuda* como obligación y como falta/culpa/ofensa, se vincula el tratamiento de la tesis de Max Weber que indicaba que el espíritu capitalista era una racionalización de la ética protestante, una superación de la religión. Benjamin discrepa con Weber respecto a la naturaleza de la relación que hay entre la cristiandad y el capitalismo. El último autor consideraba que esta relación era genealógica y que este último constituía un fenómeno secular. El berlinés, por el contrario, caracteriza a la relación como parasítica: el capitalismo no está condicionado por la religión sino que es un fenómeno religioso cuyo principal rasgo es que crea deudas de manera universal sin contener principio alguno de reconciliación (Deuber-Mankovsky, 2016, pp. 253-256). Esta ineluctabilidad que caracteriza la relación entre juicio y deuda recuerda a la ineluctabilidad mítica a la que nos referiremos en una próxima investigación que complementará a esta, definida por la equivalencia entre maldición y deuda, entendida tanto como delito y como culpa, y, precisamente, Benjamin no ve en la racionalidad que Weber atribuye al capitalismo sino “el retorno y la intensificación de las relaciones míticas de violencia” (Deuber-Mankovsky, 2016, p. 256).³⁰ Otro autor con el que Benjamin dialoga es Hermann Cohen, el mismo al que nos referimos cuando en “II.2. La crítica de arte en el cuerpo de ‘Der Begriff der Kunstkritik in

³⁰ Traducción propia desde la traducción al inglés.

der deutschen Romantik” describimos su concepción del mesianismo en oposición a la benjaminiana. Benjamin toma de Cohen la descripción del orden mítico que establece la imposibilidad de escapar de la conexión entre orden y deuda (Deuber-Mankovsky, 2016, pp. 256-257). Postula en “Franz Kafka...” (Benjamin, GS II/2, p. 412) que el derecho prehistórico y mítico se encuentra como escrito en libros que son secretos, pero, de acuerdo con Butler, habría que entender que, en realidad, la violencia mítica castiga sin que se trasgreda derecho alguno, éste sólo es instituido cuando el sujeto es traído a su jurisdicción para ser castigado. Cohen entiende que ante un derecho de esta clase, el sujeto es dotado con una libertad, entendida como autodeterminación, que es un residuo del destino, ya que la única posición que le cabe es estar en deuda con el orden, estar siempre mal. El mal que el sujeto no tiene otra opción que producir, se encadena con sus deudas, que, a su vez, devienen destino. En “Zur Kritik der Gewalt”, resume Deuber-Mankowsky (2016, pp. 257-258), Benjamin señala que la violencia mítica es manifestación de la existencia de los dioses y su poder supremo en comparación con el de los seres humanos. Inicialmente, establece una analogía que prontamente devendrá en una identificación entre la violencia mítica y la violencia legal: así como la primera es un medio para el establecimiento del destino como ley y sirve de expresión del poder mítico, la segunda establece el sistema legal y expresa y legitima el poder del derecho. La violencia mítico-legal se distingue por su autoreferencialidad performativa y su falta de justicia: el establecimiento del derecho y el establecimiento de la violencia coinciden. Benjamin asume de esta forma un compromiso con la crítica de la violencia estatal, cuya tarea puede resumirse en exponer la relación entre ésta con el derecho y la justicia. La destrucción de la violencia estatal se configura como tarea o, siguiendo a Butler, demanda ética. Con este gesto, Benjamin se coloca en oposición a Cohen que, identificándose con la tradición socialista, había intentado sentar las bases de un Estado de derecho [*Rechtsstaat*] ideal. A diferencia de Benjamin, que veía la manera en que el derecho, el Estado, el capitalismo, el imperialismo y la guerra están profundamente imbricados, Cohen no registraba vínculo alguno entre éstos ni incompatibilidades entre el derecho, la religión, la Ilustración y la justicia y, por lo tanto, confiaba en poder encontrar alguna justificación recurriendo a fundamentos éticos (Deuber-Mankovsky, 2016, p. 262).

Como acabamos de ver, la única posibilidad que habilita la violencia mítico-legal es la de ser deudores, por lo tanto, no hay ámbito en el cual pueda darse un libre juego, lo que cancela la precondition necesaria para que haya libertad. De acuerdo con Deuber-Mankowsky (2016, pp. 258-259), Benjamin concluye, a partir de eso, no sólo que la justicia no puede darse en el orden mítico-legal, sino que la misma tampoco puede instituirse sin violencia. Es entonces que la *Biblia*, en lo que constituye una segunda utilización de un recurso crítico basado en la tradición judía, le sirve de fuente para trazar la comparación entre la *violencia inmediata mítica* que describimos y la *violencia pura divina* que, por su capacidad para destruir el derecho, se muestra como opción para que la justicia sea una posibilidad. La Tradición apostólica indica que tanto en Num 16 como en Num 26,9-11, los autores bíblicos están mezclando dos relatos diferentes: por un lado estaría el más antiguo, que versa sobre la rebelión que protagonizaron Datán y Abirón contra Moisés hasta que la tierra se los traga junto a toda su familia; por otro uno bastante posterior, ya que trata sobre el reclamo de Coré y doscientos cincuenta partidarios contra la casta de sacerdotes, descendientes de Aarón, que finaliza cuando los primeros mueren quemados (*Biblia*, p. 164). El relato que se forma con dicha superposición es aquel sobre el que reflexiona Benjamin (GS II/1, p. 199): Coré, Datán y Abirón, en conjunto con sus familias y partidarios, se rebelan contra Moisés y Aarón; Moisés pide ayuda a Yavé y éste, sin que medie amenaza alguna, hace que todos los rebeldes desaparezcan de la faz de la tierra salvando, sin embargo, a sus hijos. Efectivamente, lo que tienen en común ambos relatos es la ausencia de una amenaza: en el relato de Datán y Abirón, la tierra se abre incluso antes de que Moisés termine de hablar y se los traga junto a sus familias (Num 16,31-33); en el relato de Coré, Yavé tan sólo pide a Moisés y a Aarón³¹ que se aparten, les anuncia que va a exterminar a los rebeldes y lo hace con fuego (Num 16,20-21 y 35). Esta ausencia caracteriza a la violencia divina como expiatoria y una prueba de ello residiría en que las infancias no pagan las deudas cometidas por los adultos, lo que significa que la deuda fue destruida por la misma violencia. Sin embargo, esto sólo es cierto

³¹ No olvidar la condensación entre los dos relatos. Se nombra a Moisés y Aarón a pesar de que, en realidad, no son ellos los que formarían parte del relato original sino sus descendientes.

para el relato de Coré (Num 26,11). De esta forma, Benjamin (GS II/1, p. 200) cree que es posible distinguir entre la violencia mítico-legal, que en virtud de su propio establecimiento se dirige hacia la vida, y la violencia pura y divina, que aunque también se dirige hacia toda vida, lo hace por mor de lo viviente.

Como ya advertimos, Benjamin se diferencia claramente de la concepción sobre el mesianismo que tiene Cohen. Para aquél, complementa Deuber-Mankowsky (2016, p. 264), lo mesiánico cumple también un rol en su conceptualización de lo político: es el polo opuesto a la violencia mítica que, aunque inaproximable, inaccesible e irrepresentable, le estipula su tarea a una política mundial comprometida con un método, en palabras de Benjamin, nihilista. Dicho método estaría orientado por el concepto de violencia divina descrito en el párrafo anterior y dirigido hacia una idea de dicha o felicidad [*Glück*] que se realiza en su búsqueda a manos de una humanidad libre. Para alcanzarla se figuran tres objetivos principales: primero, dejar de responder a la violencia con más violencia; alcanzar la ausencia de violencia contribuye al segundo objetivo, que consiste en terminar con las deudas producidas por la violencia mítica; y finalmente, reconciliarse con la transitoriedad de la vida.

Es necesario reconocer la existencia concreta y singular de la individua para sobreponerse al orden mítico-legal porque sólo esta última parecería que es capaz de aplicar este método. Dicho reconocimiento de la individua debe aparecer enlazado al de la temporalidad de la vida humana. El surgimiento de una individua responsable de sí misma y de sus acciones ya aparece en Cohen asociado, de acuerdo con Deuber-Mankowsky (2016, pp. 260-261), con el reconocimiento subjetivo de la propia capacidad de sentirse en deuda y la reconciliación con la propia debilidad. La liberación de la deuda perpetua aparece vinculada al arrepentimiento, el cual podría hacer que la misma se convierta en un simple pecado personal encuadrado en relación entre la individua concreta y Dios. De esta forma, dicha liberación sería un proceso perteneciente al ámbito de la religión. Para Deuber-Mankowsky (2016, p. 265), esta serie de posicionamientos dejan en claro el compromiso de Benjamin con la idea de Ilustración y su vinculación entre ésta y el monoteísmo judío: su filosofía de la historia estaría condicionada por una concepción mística de la

historia en la que lo mesiánico y la búsqueda de la felicidad de los seres humanos se refieren mutuamente.

Vimos más arriba que Abadi (2014, pp. 30-31) trabaja sobre la hipótesis de que el estrecho vínculo entre los problemas referidos al conocimiento y la redención como tarea constituye una clave principal para leer la obra benjaminiana. La misma autora señala que en los escritos sobre la crítica posteriores a los tres tratados filosófico-estéticos de juventud, se registraría un vínculo más enérgico entre crítica y política, especialmente a partir del compromiso de Benjamin con el marxismo. Asimismo, ya destacamos nuestras diferencias con esta interpretación: a nuestro juicio, aunque la crítica de arte desempeña un papel fundamental en la concepción benjaminiana de la crítica, cuando se toma esta última en un sentido más amplio es posible postular la existencia de un vínculo enérgico con la política desde muy temprano; lo que sí sucedería, efectivamente, es que el compromiso marxista de Benjamin desde mediados de la década de 1920 produce modificaciones en la formulación de dicho vínculo. A este respecto, el artículo de Deuber-Mankowsky (2016, pp. 254-255 y 267) nos proporciona dos hipótesis para detectar este vínculo original que, posteriormente, es reformulado en términos materialistas históricos: por un lado, habría una conexión, explicitada por Butler, entre las condiciones de la crítica, la crítica de la violencia y la aprehensión del valor de la vida; y por otro, parecería que Benjamin agrega un término a la relación entre conocimiento y redención, ya que la idea de esta última se encontraría, además, estrechamente enlazada con la idea de dicha o felicidad. Ambas, redención y dicha, aparecerían ligadas con el pasado. De esta manera, cada generación de seres humano es percibida como la elegida o la esperada, como la que será capaz de redimir de una vez por todas el pasado reescribiendo y renovando la historia. La contemporánea, sin embargo, parece tener adosado un poder mesiánico débil. La cuestión es si esta ligazón con el pasado es propia del conocimiento en general o si es más propio del conocimiento histórico. En el primer caso, podríamos hipotetizar que también en el ámbito artístico la redención y la dicha entran en relación con la obra de arte.

III.2. La alegoría, las imágenes de pensamiento y la representación filosófica

“Einbahnstraße”, aunque publicado en 1928, fue mayormente escrito entre 1924 y 1926 (Raulet, 2011, p. 359). Según describe el mismo Benjamin (*Br* 1, 138), se trata de *plaquettes* para amigos. La *plaquette* era una pequeña publicación literaria que circulaba en Francia, compuesto de pocas páginas abrochadas que contenían historias o algo parecido.³² Aparecen en este texto referencias a la obra de arte y a la crítica que a continuación intentaremos recopilar y comparar con aquellas desarrolladas en los tratados filosófico-estéticos de juventud.

La interpretación habitual de este texto fue posiblemente iniciada por Adorno (GS 11, pp. 680-685) que, a pesar de los testimonios encontrados en Benjamin (*Br* 1, 138 y 157), no lee en “Einbahnstraße” ni máximas, ni historias, ni aforismos sino *imágenes de pensamiento* [*Denkbildern*]. El concepto de imagen de pensamiento es puesto por Lindner (2014, pp. 63-76), coincidentemente, en estrecha relación con el de alegoría en la entrada a la que ya hicimos referencia. Justamente, en ese mismo artículo, Lindner (2014, p. 65) nos recuerda que Adorno, aunque nunca abandona su postura según la cual Benjamin falló siempre en la correcta incorporación del concepto hegeliano-marxiano de mediación a través de la totalidad social, parece que busca salvar a sus escritos del abismo ensayístico-literario y afirma el carácter filosófico y la pretensión filosófica en todos sus trabajos. Si esto fuera correcto y “Einbahnstraße” constituyera un montaje de diversas imágenes de pensamiento, no podríamos continuar sin antes exponer brevemente en qué consisten éstas y cuál es el tratamiento que merecen.

Lindner (2014, p. 63) diferencia entre la alegoría como modo de intuición y de expresión estética, que para Benjamin de ninguna manera puede tener un lugar entre las formas artísticas más elevadas y verdaderas, y la alegoría que se relaciona con la exposición filosófica, a la que este último sí es afín porque la considera con un gran poder subversivo. En una primera contradicción con lo

³² Como nos ha señalado Anabella Di Pego, Benjamin abandona cualquier tipo de criterio académico y comienza a mostrar señales de una metodología propia.

planteado por Adorno, Lindner (2014, p. 66) señala que es incorrecto asociar el concepto de montaje con la imagen de pensamiento alegórica, ya que no logra expresar la peculiaridad de ésta. Más bien, significan una renovación del emblema, un traslado de la completitud intentada por éste desde lo óptico hacia lo textual. El título, la descripción y el comentario, que eran los elementos del emblema que intentaban clausurarlo, parecen repetirse en las imágenes de pensamiento cuyo paradigma, si se encuentra en algún lado, según Lindner (2014, p. 66) estaría dado por “Ursprung...”. La imagen de pensamiento excluye la ilustración visual, ya que debe orientarse de forma completa hacia lo lingüístico, que precisamente se da en la tensión entre lo gráfico de la palabra y lo abstracto del significado. Como depende de una debida articulación y concisión, debe ser breve. Lindner (2014, p. 67) entiende que Benjamin, con la imagen de pensamiento, se desarrolla un espacio abierto tanto terminológica como temáticamente en el que puede experimentar con la escritura. Esto le permitiría proseguir con la que Buck-Morss (1977, p. 147) denomina su filosofía original pero estableciendo constelaciones que hasta el momento le resultaban inéditas. Más allá de esto, lo más genérico que puede decirse sobre el contenido de las imágenes de pensamiento es que versan sobre algún conocimiento histórico, ya que no existen motivos que le sean más propios que otros. Sin embargo, marcando una diferencia con las *imágenes dialécticas*, Hillach (2014, pp. 649-650) especifica que dicho conocimiento histórico sería más bien una imagen enigmática del presente en lugar de testimonios visuales del pasado. Lo domina, sin embargo, lo no contemporáneo, y es eso lo que hará surgir un factor prehistórico en aquello que esté siendo actualizado por la imagen. Tampoco la caracterizaría una función específica, aunque Hillach (2014, pp. 649-650) vuelve a distinguirlo de las imágenes dialécticas al marcar que las imágenes de pensamiento no sirven a la hora de demostrar, como posteriormente intentará Benjamin, que el conocimiento de la historia es concluyentemente un conocimiento del presente. En el caso particular de muchos párrafos de “Einbahnstraße”, Lindner (2014, p. 68) señala que, junto con las imágenes de “Über den Begriff der Geschichte” y otras presentes en anotaciones del convoluto N de “Passagenarbeit”, aparecen como modelos epistemológicos que tienen como función esbozar proyectos o fijar problemas filosóficos.

A partir del análisis de la nota O° 72 de “Passagenarbeit” (Benjamin, GS V/2, p. 1033), Lindner (2014, p.69) explica el carácter concluyente de lo gráfico y revela una ley formal propia de las imágenes de pensamiento: éstas deben hacer interactuar y producir una tensión entre concretar y abstraer, entre inflamar y extinguir el pensamiento, lo que se logra no cuando el pensamiento se termina sino cuando se satura de sí mismo. La imagen de pensamiento sólo puede ser constituida mediante un movimiento antitético como este. Adorno propone al *rebus* como modelo a partir del cual leer la filosofía de Benjamin, Lindner (2014, pp. 70-71) señala que respecto a las imágenes de pensamiento esto es cierto sólo si se entiende que las cosas o su mundo no tienen relación con la cosificación [*Verdinglichung*]: en las imágenes las cosas portan significados. Pero esto no significa que funcionen como soporte de significados fijos, por lo que intentar decodificar [*auslesen*] las mismas es un error. Más bien, las imágenes de pensamiento trabajan cristalizando el instante en que una constelación queda suspendida de forma fugaz. Es por eso que no parecen fruto de una reflexión profunda sino como algo encontrado intuitivamente. Lindner (2014, p. 72) nos advierte que no es fácil captar el significado de una imagen de pensamiento ya que, como se caracteriza por una actividad desarrollada subliminalmente, puede fácilmente ser pasado por alto. La alegoría permite que los conceptos interactúen con la experiencia, que discursos de otra forma heterogéneos puedan encontrarse en el mismo texto y que, a causa de ello, quede asegurada la verdad en tanto misterio y ajena a la intención. Sin embargo, interpretando un aforismo presente en el convoluto F, Lindner (2014, pp. 73-74) explica que parecería haber dos maneras diferentes de filosofar y tomar nota de esos pensamientos: por un lado, la siembra fructífera en la nieve o en la arcilla de las páginas, es decir, escribirlos y esperar que Saturno coseche la flor o el fruto, o sea, su sentido o su verbo; por otro, enterrarlos y erigirles una tumba infecunda de mármol, es decir, plasmarlos en imágenes y metáforas. La frialdad como motivo pertenece a ambas figuras: el mármol, por un lado, le otorga al autor la posibilidad de controlar su obra, ya que garantiza su infecundidad; la nieve, por otra parte, refiere a una fecundidad que tan sólo es incierta y podría derivar en la misma esterilidad que el primero. La cuestión que surge, ante este planteo, es hasta qué punto es posible hacer una interpretación de una imagen de pensamiento y,

al contrario, si la facilidad o la posibilidad misma de encontrarle uno o más significados, con estatutos siempre provisionales, a determinada imagen de pensamiento no podría ser tomada como indicador del fracaso del autor a la hora de componer dicha imagen, que en realidad no sería tal. Una solución parece encontrarse en Lindner (2014, pp. 75-76), que no cree que sea correcto interpretar a estos gestos como alternativas opuestas, relacionadas de forma temporal o jerárquicamente, no sólo porque quizá representen dos extremos que resultan en sí mismos inalcanzables sino porque Benjamin tampoco parece haber hecho una elección entre ambos. No habría un modo figurativo que es apropiado frente a otro no figurativo e inapropiado, más bien, todo esto constituye un señalamiento de que el problema de la representación no puede ser eliminado del ámbito al que se refieren los lenguajes. Lindner (2014, p. 76) quiere decir el ámbito de la verdad al que, de una manera similar a la que ya vimos al exponer la doctrina de la caída del lenguaje verdadero, se trasplantaría el núcleo filosófico contenido en la imagen de pensamiento cuando esta última se vuelve objeto de crítica o interpretación filosófica. Es de esta manera que queda claro que, el que aparece como objeto de la representación filosófica no puede ser leído por fuera de las diversas maneras de filosofar en el que es representado. La representación filosófica, concluye Lindner (2014, p. 76), marca un retorno del abismo, presente en la alegoría del *Trauerspiel*, entre el ser y el significar.

III.3. La unicidad en la obra tardía previa a “Das Kunstwerk...”: “Einbahnstraße”

A la hora de exponer “Der Begriff...”, seguimos a Abadi (2014, pp. 117 y 127) en señalar cinco postulados principales sobre los que versaría dicho escrito. Vimos que en “Goethes...” y en “Ursprung...” el primer punto, que marcaba el carácter redentor de la crítica, termina de delinearse y que el segundo, que señalaba a la crítica como legítima y necesaria, sigue en pie pero necesita encontrar nuevos fundamentos. Del primer tratado a los otros dos, sin embargo, se modifican los tres restantes. El tercero, que esgrimía una continuidad entre las obras y las ideas se troca por uno que fija la discontinuidad entre las

mismas; el cuarto, que estipulaba la autonomía de la esfera y de la forma artística, deja lugar a la preeminencia del contenido en estrecha relación con la historia; finalmente el quinto, mediante el cual se tomaba a la obra como una totalidad y la asociaba al concepto de símbolo, pasa a considerar la obra como torso y la asocia al concepto de alegoría. Intentaremos a continuación, en lo posible ya que, por ejemplo, desde “Goethes...” los postulados segundo y cuarto se encuentran tan imbricados entre sí que resulta extremadamente dificultoso explicarlos por separado, exponer los aportes de “Einbahnstraße” manteniendo dicho orden.

Así pues, respecto al primer postulado y en estrecha relación con lo que referimos a las imágenes de pensamiento, creemos encontrar en el párrafo “Technische Nothilfe” (Benjamin, GS IV/1, p. 138) no sólo la imposibilidad de escribir la verdad sino la pobreza o la bajeza de intentarlo. La verdad “de repente, como con un golpe quiere ser espantada del ensimismamiento y si no es por una pelea, si no por una música, por gritos de auxilio quiere ser sobrecogida” (Benjamin, GS IV/1, p. 138).³³ Vemos cómo es la verdad misma la que exige ser expresada, pero no de cualquier forma, ya que se niega a presentarse de forma amable y tranquila. Cuando trasladamos esto al ámbito de la crítica, encontramos dos tipos de continuidades con la obra precedente: por un lado, la criticabilidad sigue siendo una exigencia objetiva de la obra de arte, que ve en la crítica la posibilidad de salir del estado de absorción en que se encuentra y ponerse en alerta; por otro lado, nos recuerda al rodeo y a la evitación de la pregunta directa que Benjamin (GS I/1, pp. 172 y 195) le impone a la crítica. Parecería que, del mismo modo en que la verdad se empobrece cuando se la intenta escribir tal como fue pensada, la manifestación de la formulabilidad del *Gehalt* de verdad, núcleo de la obra de arte, resulta rebajado por la crítica cuando ésta actúa de forma reprochable. Asimismo, el incumplimiento de los lineamientos que se le impone la crítica, que en “II.3. La crítica de arte en el epílogo a ‘Der Begriff...’, ‘Goethes Wahlverwandtschaften’ y ‘Ursprung des deutschen Trauerspiels’” sospechábamos que podía tener implicancias morales, se confirma en “Einbahnstraße” cuando Benjamin (GS

³³ Para las citas en castellano de las *Gesammelte Schriften* (Benjamin, 1991) realizamos siempre traducciones propias.

IV/1, p. 108), directamente, indica que la crítica es una cuestión [*Sache*] moral que, además, nos obliga a intentar estar siempre del lado correcto de la historia y comprender las obras de aquellas artistas que aparecen para corregir ya sea a la figura artística predominante, al arte mismo, al posicionamiento crítico o a todo esto junto.

Vimos anteriormente que Benjamin (GS I/1, p. 172), emparenta las obras de arte con la filosofía para darle un fundamento a la legitimidad de la crítica: las primeras constituyen las configuraciones más afines al ideal del problema, pregunta conceptual que indaga la unidad en la solución de todos los problemas de la filosofía como sistema. Asociado a este ideal, pero al mismo tiempo vinculado con el contexto de producción de la obra, aparece el *Gehalt* de verdad, que exige ser formulado sin poder serlo nunca. Esta formulabilidad sólo puede ser manifestada de alguna manera por la crítica. En “Einbahnstraße” no parece haber una reformulación notable de lo que acabamos de señalar, con la excepción de que, cuando aparece el concepto de *Gehalt*, lo hace, sin otra especificación, como *Gehalt* de la obra de arte que, a su vez, puede descomponerse en contenido [*Inhalt*] y forma (Benjamin, GS IV/1, p. 107). Esto no sólo puede presentarse como una confirmación de que la apropiación del concepto goethiano de *Gehalt* es definitiva,³⁴ sino que también marca una novedosa identificación de la obra de arte con este *Gehalt*, que antes era sólo el contenido activo de aquella. Presenciamos que la preeminencia del contenido por sobre la forma artística adquiere un nuevo nivel, en que la obra de arte es el *Gehalt* que, ahora, incluye en sí a su forma artística. La postulación de la dimensión fenoménica o aparente de la obra como una parte adicional de la misma, aquella que le otorga el estatus de *documento*, no sólo vendría a solucionar las dificultades que presenta la identificación crítica de las obras de arte efímeras o abstractas, como la literatura, el teatro, la música y la danza, sino que promete adquirir cada vez más importancia a medida que nos acercamos a “Das Kunstwerk...” (Benjamin, GS IV/1, p. 107). El campo artístico, sin embargo, deja ya en “Einbahnstraße” de aparecer como uno en el que las diversas concepciones del arte, aunque pueda juzgárselas equivocadas o no, terminan conviviendo: éstas se encuentran en lucha [*Kampf*]. Es por eso que la

³⁴ Cf. nota 25

crítica ya no aparece como necesaria sólo porque la obra de arte exige que su formulabilidad virtual sea manifestada sino porque además, y habría que analizar si es posible entenderla también como una exigencia objetiva, hay figuras artísticas, concepciones del arte y posicionamientos de la crítica que hay que defender partidariamente ya que, podríamos hipotetizar, pondrían en riesgo a la posibilidad de manifestar aquella formulabilidad. Y Benjamin (GS IV/1, p. 108) le otorga a la crítica el rol de estrategia en esta batalla. En “Feuermelder”, Benjamin (GS IV/1, p. 122) desarrolla su concepción de lucha en torno a la lucha de clases [*Klassenkampf*]. Entre ésta y la lucha literaria y estética³⁵ no debería trazarse un paralelismo sino una identificación: cuando la burguesía sale vencedora de la lucha de clases no garantiza su propia salvación ni la de las concepciones burguesas del arte. Así como la victoria de la burguesía define que terminará hundiéndose a sí misma, por sus propias contradicciones y no por el accionar del proletariado, su contracara, la victoria de una concepción del arte errónea implica su desaparición por otras vías. Y en general, para Benjamin (GS IV/1, p. 122), estas otras vías que derivan en la abolición, ya sea de la burguesía o de su concepción del arte, implican también la pérdida de todo. La crítica de la lucha artística es la política de la lucha de clases, debe realizar sus cálculos teniendo en cuenta fechas límites, puestas por el devenir de la ciencia y de la técnica, e intervenir y arriesgarse con antelación a la hora señalada, si es que quiere evitar que la cultura llegue a su final.

La formulabilidad virtual del *Gehalt* de verdad resuena también en otros aforismos. En “Antiquitäten”, Benjamin señala que “en todo lo que con fundamento se llama bello, resulta paradójico, que aparezca” (GS IV/1, p. 116). Esto recuerda a lo que se postulaba en “Goethes...”, que la apariencia es vida paralizada por lo carente de expresión, de forma tal que se constituya en el velo de la belleza, que sólo puede aparecérsenos de esta forma velada. Si se nos permite adelantarnos en el análisis, podemos ver que algunos señalamientos presentes en “Das Kunstwerk...” sobre la singularidad característica de las obras de arte se encuentran en “Fundbüro”. En esta

³⁵ Benjamin (GS IV/1, p. 108) se refiere puntualmente a la “lucha literaria” [*Literaturkampf*] pero, como nos ha señalado Anabella Di Pego, sería incorrecto pensar ésta y a su abstracción a todas las artes, la lucha estética, como separadas de la lucha política.

imagen de pensamiento, la primera vista de aldea o una ciudad en el paisaje se pone en el lugar de la obra de arte; lo que hace de esta vista tan incomparable e irrecuperable es la resonancia y el más estrecho apego, que en ella se produce, de la lejanía [*Ferne*] en la cercanía [*Nähe*]. Esta lejanía no cede ante ninguna cercanía ni se diluye con ningún acercamiento, tan sólo se yergue, ante nos, cerrada y amenazante.

Una imagen que vuelve a aparecer en “Einbahnstraße” es la del torso. Desde el epílogo a “Der Begriff...” y denuncia al falso concepto de símbolo mediante, la obra es considerada en relación a la alegoría, interpretada como torso de símbolo. Vimos en “II.3. La crítica de arte en el epílogo a ‘Der Begriff...’, ‘Goethes Wahlverwandtschaften’ y ‘Ursprung des deutschen Trauerspiels’” que podría trazarse un paralelismo entre la alegoría y el símbolo, en el orden del pensamiento, y la ruina y la totalidad, en el dominio de las cosas. En “Antiquitäten”, el torso se revela como punto de contacto entre ambos polos, pero surge un rol nuevo para el mismo: ya no apunta hacia la totalidad o hacia el símbolo del que formaba parte sino que adquiere valor propio en tanto materia prima sobre la que puede cortarse una nueva imagen. Este torso es lo máximo a lo que puede aspirarse en el presente, pero sólo puede obtenerse si el pasado se concibe como fruto de la compulsión y la necesidad (Benjamin, GS IV/1, p. 118). La mortificación, a pesar de esto, no desaparece. El motivo de la muerte, por ejemplo, aparece en “--auf Halbmast”, “Galanteriewaren” y “Masken-Garderobe”. Las tres imágenes de pensamiento no vienen sino a confirmar lo señalado en los escritos anteriores. Cuando se muere una persona muy cercana, escribe Benjamin (GS IV/1, p. 94), surgen cuestiones que nos hubiera gustado comentar con ella pero que sólo surgieron a partir de su propia muerte y que, por lo tanto, no podría haber entendido. Del mismo modo, podemos interpretar que las obras de arte, al desaparecer o al estar conformadas por vida en estado de detención, habilitan que la formulabilidad de su *Gehalt* de verdad sea manifestada; sin embargo, es una manifestación mortificadora, ya que involucra un conocimiento profundamente imbricado con su contexto de producción y que, por lo tanto, forma parte del pasado, al que, precisamente, más le hubiera servido tenerlo y comprenderlo, aunque esto fuera imposible. En consonancia, en “Galanteriewaren”, la muerte aparece en

asociación con lo carente de expresión. Recordemos que lo carente de expresión es tanto lo que paraliza la vida de la obra de arte como lo que la convierte en torso. En la imagen, aquello que identificamos con la obra de arte es la calavera, en cuyas órbitas oculares aparece la más profunda carencia de expresión y, vinculado con lo que acabamos de decir, la ceguera ante el conocimiento del que constituye la configuración más afín, y, por tanto, la expresión más extrema, representada por la sonrisa de la dentadura (Benjamin, GS IV/1, p. 112). Quien se ocupa de la manifestación mortificadora es la crítica, que en “Masken-Garderobe” puede identificarse con quien lleva una noticia de defunción, quien con justicia se tiene por importante, ya que es mensajera del mundo de las muertas y que, por transmitir esa información puede percibir a la comunidad de todas las muertas (Benjamin, GS IV/1, p. 142). Esta imagen repite lo que ya hemos señalado, equipara la manifestación de la formulabilidad con un mensaje proveniente de aquello que está muerto, pero podría tener una implicancia mayor. Aparece también en “Einbahnstraße” la imagen de la constelación. Es en “Reiseandenken”, donde se habla de las imágenes bajo las cuales se agrupan las estrellas que, a su vez, hacen aparecer a las primeras. Así como las estrellas, las muertas y las obras de arte no pierden su individualidad, pero como las estrellas de una constelación, las muertas pueden tanto transmitir un mensaje como ser percibidas como comunidad. En cambio, desde la caída en desgracia de la *idea de arte*, lo único que unía a las obras de arte entre sí y las distinguía del resto de la vida era la posesión que cada una tenía de una criticabilidad o formulabilidad. A partir de “Masken-Garderobe” podríamos preguntarnos, aún sin saber bien en qué consistiría, si Benjamin está rehabilitando la posibilidad de que la crítica perciba a la totalidad de las obras como si constituyeran una comunidad o, en todo caso, algún mensaje que las trascienda a todas en su individualidad.

No podemos abandonar nuestro análisis sin antes poner de relieve cierto matiz que, en “Einbahnstraße”, relaciona la crítica con la escritura, con el modo de escritura, con la preparación del cuerpo y la disposición de los sentidos y que se nos estaría escurriendo. Como señala Margaret Cohen en “Walter Benjamin’s Phantasmagoria” (1989, pp. 102-103), los señalamientos de “Kaiserpanorama” (Benjamin, GS IV/1, pp. 94-101) apuntan a que los

procedimientos de la crítica provenientes de la Ilustración dejaron de ser funcionales en el mundo de hoy. En estrecha relación con este apartado, en “Diese Flächen sind zu vermieten” (Benjamin, GS IV/1, pp. 131-132) explica que la crítica no sólo requería situarse a una distancia justa sino que, además, necesitaba de un mundo en el que las perspectivas y prospectivas importen y en el que sea posible tener un punto de vista. Hacia el siglo XX, en cambio, el poder de la mercancía saturó de tal forma la experiencia que la crítica se vio impedida de establecer dicha relación distanciada y multidimensional con el objeto que el pensamiento racional necesita para poder funcionar.

“Einbahnstraße” pretende ser una contribución a la transformación de la escritura, consonante con las necesidades que la crítica tiene en el mundo de hoy. Coincidentemente con la descripción del mismo hecha en “Diese Flächen sind zu vermieten”, en “Tankstelle”, Benjamin (GS IV/1, p. 85) postula que la construcción de la vida no se produce bajo la violencia de las convicciones sino bajo la violencia de unos hechos que no pueden fundamentar convicción alguna. Desde aquella primera imagen, Benjamin (GS IV/1, p. 85) está señalando que la eficacia literaria sólo nace de la alternancia entre el hacer y el escribir que no debe ser plasmada en los tradicionales libros sino en volantes [*Flugblätter*], folletos [*Broschüren*], artículos de revistas y pancartas [*Plakaten*]. Esta es la misma manera en que Benjamin describía su propio proyecto como “Plakette für Freunde” (*Br* 1, 138), pequeñas publicaciones que, desde el siglo XIX, algunos poetas franceses utilizaban para dar a conocer sus nuevas obras. Algo similar se vuelve a plantear en “Lehrmittel”, donde Benjamin (GS IV/1, p. 105) se pregunta cuándo será que los libros, que ya hoy necesitan ser leídos como catálogos, se escriban directamente como tales.

Finalmente, Benjamin hace señalamientos en relación a la preparación del cuerpo y a la disposición de los sentidos a la hora de escribir, especialmente en “Ankleben verboten!” (GS IV/1, p. 106) y “Poliklinik” (GS IV/1, p. 131). Ya en “Lehrmittel”, por ejemplo, había señalado la imposibilidad de que la máquina de escribir reemplace al portaplumas hasta que la tecnología permita la variación de la tipografía. La indicación de evitar este tipo de herramientas se repite en “Ankleben verboten!”, en donde sí se señala, en la tesis IV de “*Die Technik des Schriftstellers in dreizehn Thesen*”, como

necesaria la abundancia de papeles, plumas y tintas. En la tesis III, Benjamin (GS IV/1, p. 106) nombra, por un lado, al silencio de la noche como capaz de despertar el oído interior y, por otro, a un estudio o un murmullo como potencial piedra de toque de una dicción cuya plenitud enterraría hasta los sonidos excéntricos; en cambio, los ruidos de la cotidianidad resultan degradantes. Varias veces prescribe la obligación de escribir diariamente, aunque no se tenga inspiración, por lo menos pasando en limpio lo que se tiene, a menos que se descanse por varias semanas. También recomienda llevar auestas un cuaderno de notas y, a la hora de finalizar la obra, cambiar de lugar de trabajo (Benjamin, GS IV/1, pp. 106-107).

En “Poliklinik”, Benjamin (GS IV/1, p. 131) compara una cafetería y sus elementos con un policlínico en el que la escritora va a practicar una cirugía sobre el manuscrito. Si nos permitimos poner en diálogo esta imagen con la oposición que Benjamin (GS I/2, pp. 458, 495 y 728 y GS VII/1, p. 373) sostendrá en “Das Kunstwerk...” entre cirujana y maga, que a su vez se corresponde con la oposición entre cámara y pintora, podemos especular que, así como la escritora del siglo XX estaría representada por los primeros términos, la crítica de la Ilustración se correspondería con los segundos. Ésta era todavía capaz de mantener la distancia natural con su escrito, limitándose a *imponerle las manos*, buscando así incrementar su propia autoridad. En cambio, para la nueva crítica la posibilidad de recuperar la distancia natural se ha perdido: está profundamente inmersa en los datos y su trabajo no puede ser total, como el de la Ilustración, sino profundamente fragmentario [*zerstückeltes*]. La escritora del siglo XX está tan cerca de su escrito que hasta puede penetrarlo, y es ahí en donde le corresponde desarrollar su tarea, con cuidado y con intenciones operativas (Benjamin, GS I/2, pp. 459, 496 y 728 y GS VII/1, p. 374).

CAPÍTULO IV – EL CONCEPTO DE CRÍTICA DE ARTE EN WALTER BENJAMIN PREVIO A “DAS KUNSTWERK IM ZEITALTER SEINER TECHNISCHEN REPRODUZIERBARKEIT”: FRAGMENTOS Y “LITERATURGESCHICHTE UND LITERATURWISSENSCHAFT”

IV.1. La unicidad en la obra tardía previa a “Das Kunstwerk...”: fragmentos

A partir de la correspondencia, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (1991c, p. 731) logran distinguir dos principales intereses a partir de los cuales pueden ubicarse las reflexiones de Benjamin en torno a la crítica. El 6 de abril de 1925 Benjamin (*Br 1*, 141) le escribe a Scholem respecto a “Ursprung...” diciéndole que, a pesar de sus intenciones originales y de la demanda de simetría que creía que existía en su escrito, no podía hacer corresponder su introducción al trabajo con la conclusión del mismo. Esto se debía a que, para llevar esto a cabo, era necesario encarar un trabajo en torno a unas líneas de pensamiento metódicas [*methodischen Gedankengänge*] de la crítica cuyo resultado, preveía, haría caer el resto del escrito. Este es el interés más tardío que, aunque no hay ningún trabajo que pueda ubicarse bajo su influencia, ya que Benjamin nunca prosigue con el análisis y la ejecución de estas líneas de pensamiento metódicas (Tiedemann y Schweppenhäuser, 1991c, p. 731), tiene relevancia en tanto lo conduce a abandonar el libro sobre el *Trauerspiel* y a darlo por terminado.

El otro interés es aquel al que se corresponden los textos que hemos analizado hasta el momento. En 1920, Benjamin (*Br 1*, 87) lo expresa en una carta a Ernst Schoen, cuando le escribe que está muy interesado en el principio de los grandes trabajos literario-críticos y, al decir esto, se refiere al campo compartido entre el arte y la filosofía verdadera. Tiedemann y Schweppenhäuser lo denominan como el interés por un “plan de un trabajo sobre la teoría y la situación de la crítica” (1991c, p. 731)³⁶ y estipulan que, desde el abandono de “Ursprung...”, Benjamin lo retoma de forma virulenta entre 1929 y 1931, etapa que se diferencia de la primera a partir de sus compromisos políticos y con la crítica literaria. Tanto es así que la carta en donde Benjamin (*Br 2*, 193) enuncia sus intenciones de convertirse en el primer

³⁶ Traducción propia.

crítico literario del ámbito alemán digno de ser recordado como tal es de comienzos de 1930; sus compromisos políticos, recordemos, comienzan a orientarse hacia el marxismo y el materialismo desde 1924.³⁷ En esa misma carta de 1930, Benjamin (*Br* 2, 193) le comenta a Scholem que consiguió la posibilidad de publicar, con la editorial de Ernst Rowohlt, un libro de ensayos escogidos entre los cuales se encontrarían dos que estaba escribiendo: uno sobre el *Jugendstil* y otro, precisamente, sobre la situación y la teoría de la crítica. En este contexto es que Tiedemann y Schweppenhäuser (1991c, pp. 732 y 736) pueden ubicar tanto a “Die Aufgabe des Kritikers” como a “Programm der literarischen Kritik”: el primero de estos fragmentos es, en un primer momento, escrito como boceto del prefacio a dicha compilación de ensayos, aunque posteriormente surge la posibilidad de publicarlo en la nueva revista *Krise und Kritik*, que planificaba con Bertolt Brecht; mientras que el segundo, en conjunto con “Zur Charakteristik der neuen Generation” (Benjamin, GS VI, pp. 167-168), puede considerarse como un banco de motivos de los dos ensayos proyectados. Sin embargo, la variedad de registros que conforman las cuarenta notas del programa sobre la crítica literaria no son suficientes para poder prever la forma que podría haber adquirido el ensayo definitivo e, incluso, el título sufrió varias modificaciones entre 1929 y 1931 (Tiedemann y Schweppenhäuser, 1991c, p. 732). Volvemos por tercera vez a la carta a Scholem del 20 de enero de 1930 porque allí Benjamin (*Br* 2, 193) nos da otra clave para una mejor comprensión de este triángulo conformado por “Die Aufgabe des Kritikers”, “Programm der literarischen Kritik” y “Zur Charakteristik der neuen Generation”: la dificultad con la que se encuentra para cumplir su objetivo de ser el crítico de literatura alemana más importante es la decadencia misma de la crítica en Alemania; la crítica no sólo es considerada un género menor, como indica en la carta, sino que, como veremos en las notas del programa, es inauténtica y asume funciones erróneas. Por lo tanto, necesita ser recreada en tanto género y es a ese fin al que iba a apuntar el libro editado por Rowohlt.

La primera oración de “Die Aufgabe des Kritikers” nos induce a pensar que no ha habido grandes modificaciones en la concepción benjaminiana de la

³⁷ Cf. “I.2. El aura como la fuente del valor cognitivo del arte”

crítica de la obra de arte desde “Ursprung...” y “Einbahnstraße”: el acceso al libro, como el acceso a cualquier obra de arte, no sólo puede darse mediante la lectura o la percepción documental sino que éstas constituyen una posibilidad de acercamiento entre otras tantas (Benjamin, GS VI, p. 171). Esto sólo sería posible si, como venimos analizando, consideramos que la obra de arte no es el documento sino un *Gehalt* cuya dimensión aparente es tan imprescindible como meramente adicional. Desde ya, es la crítica la que brinda otras formas de acceso al mismo libro o a la misma obra de arte. Lo que sí parece haber cambiado es que Benjamin ha adquirido, en relación a este tema, nuevas prioridades, ya que considera que sin una refundación de la crítica como género, que a su vez implicaría la destrucción de la crítica decadente predominante, no habría lugar para una crítica auténtica, por más bien fundamentada teóricamente que se encuentre. Es por eso que aunque se encuentran varios delineamientos específicos para la crítica, los desarrollos en torno a la obra de arte son sólo tangenciales. Por ejemplo, vuelve aparecer la imagen del trasplante, que se encontraba en “Die Aufgabe des Übersetzers” y a partir de la cual interpretamos la tarea de la crítica en los tres grandes tratados filosófico-estéticos de la obra temprana. Explícitamente, en lo que puede leerse como una validación de la interpretación llevada a cabo por Steiner (2014, pp. 241-304) y del punto de vista asumido por nosotros, Benjamin (GS VI, p. 167) compara a la crítica con mover una planta desde el jardín del arte a la tierra del saber. Este traslado no puede sino producir, como sucede con las plantas, en las cuales pueden registrarse cambios de forma y de color, modificaciones que la crítica debe encargarse de recopilar en sus intentos por manifestar de alguna manera la formulabilidad del *Gehalt* de verdad. La misma nota del “Programm der literarischen Kritik” contiene otra imagen que ya apareció en diversas ocasiones: la delicadeza y el cuidado, que rememoran la imposición a la crítica del rodeo y la evitación de la pregunta directa para evitar destruir la obra de arte. Además, en su crítica a la Nueva Generación, Benjamin (GS VI, p. 168) hace figurar una importante reflexión en torno a la literatura de entretenimiento [*Unterhaltungsliteratur*], a la que también denomina como literatura de consumo [*Konsumtions-Literatur*] o literatura de placer [*Genuß-Literatur*], que se diferencia de la que no lo es porque la única obligación que asume con la época y sus ideas es adaptar o procesar estas últimas para que sean aptas

para el consumo. En este sentido, cobra relevancia el mercado de libros, que se caracteriza por una escasez de volúmenes buenos en relación a la abundancia que es comercializada (Benjamin, GS VI, p. 163). A su vez, va surgiendo, de esta serie de fragmentos, una incipiente identificación de la figura de la crítica literaria y de la editora de libros: Benjamin (GS VI, p. 171) espera que tanto la verdadera crítica como la buena editora sean capaces de ensoñar un libro antes de que llegue a sus manos. Una forma de explicar esta habilidad podría estar dada por el contacto habitual que tendrían o deberían tener ambas con diversas obras de arte que configuren un ideal del problema lo suficientemente contemporáneo. Otra, que no necesariamente contradice la primera, la vimos al analizar “Einbahnstraße”: allí especulamos sobre la posibilidad que podrían tener las obras de arte de constituir una comunidad y transmitir un mensaje. Quizá la crítica y la editora pueden o deberían poder captar este mensaje y, de esa forma, adelantarse a las obras antes de que estas tengan contacto con ellas. La mala editora, que no se encarna tanto en la editora comerciante como en la idealista incapaz, debe ser denunciada por la crítica en tanto derrochadora de un capital que resulta escaso (Benjamin, GS VI, p. 163).

La decadencia de la crítica literaria tiene inicio, escribe Benjamin (GS VI, p. 163), con el Romanticismo. La clave de la misma, indica, estuvo en la ausencia de una instancia colectiva, es decir, la ausencia, por un lado, de lo que en “Einbahnstraße” se denominaba un cenáculo, habitado por artistas y críticas, que contaba con un lenguaje y conceptos propios, consistentes en consignas y, por otro, de una colegiatura que funcione como instancia superior, que es erróneo ubicarla en el público o en la posteridad (GS IV/1, p. 108). Por el contrario, Benjamin (GS VI, p. 163) apunta contra los doce críticos principales de Alemania que no se considerarían entre sí como colegas a los que habrían de rendir cuentas sino como cómplices a los que no hay que arruinarles el juego. Entre las notas que vienen a intentar una corrección o, mejor dicho, la destrucción de la crítica decadente y la recreación de la crítica como género, entendemos que Benjamin (GS VI, p. 161), al indicar que la crítica feroz y destructiva debe encontrar su buena conciencia, está señalando que la misma debe comprender cabalmente el rol que debe asumir en la lucha,

elemento que aparece en toda su importancia en “Einbahnstraße”. Una crítica honrada y desprejuiciada no sólo aparece como imposible de llevar a cabo sino que, además, no tiene interés. Y consideramos que este no es sino un interés estratégico, es decir, un interés que sólo le otorga el pertenecer a un proyecto o plan más amplio que, recordemos, a la crítica le corresponde delinear. Sólo a partir de dicha pertenencia es que tiene sentido exigirle lógica y honradez a la crítica particularizada. La función de la crítica, hacia la época en que se escribieron estas notas y teniendo en cuenta el rol estratégico que debe asumir en la lucha estética,³⁸ consiste en desenmascarar aquello que se presenta como arte puro y políticamente neutral: la herramienta que mejor se presta es la crítica materialista (Benjamin, GS VI, p. 164).

Respecto a “Falsche Kritik”, Tiedemann y Schweppenhäuser (1991c, p. 739) lo ponen en relación con los fragmentos referidos a la *Nueva Objetividad* [*Neuen Sachlichkeit*], que van del fr. 138 al fr. 143.³⁹ Asimismo, aunque las referencias a Kraus lo emparentarían con “Karl Kraus” (Benjamin, GS II/1, pp. 334-367), que estaba siendo escrito hacia la misma época, los motivos tratados en esta serie de notas no son abordados en dicho ensayo.

En esta serie de fragmentos, podemos apreciar una continuidad en lo referido a la necesidad de destruir la crítica tal y como predomina en la Europa, especialmente la Alemania de la época, y refundarla en tanto género literario. Las referencias directas a la teoría de la obra de arte son escasas pero no muestran cambios significativos con lo que había sido delineado entre los tres tratados filosófico-estéticos de la obra temprana y “Einbahnstraße”. Benjamin (GS VI, pp. 172 y 178) continúa haciendo referencia a la existencia del *Gehalt* de verdad y de cómo se impregnan mutuamente con el contenido objetivo. En consonancia con lo que viene afirmado desde “Einbahnstraße” y parece confirmar en los fragmentos relacionados con la editorial de Rowohlt, el interior o el núcleo de la obra, en donde *Gehalt* de verdad y contenidos objetivos se impregnan, hace desaparecer los conflictos entre forma y contenido [*Inhalt*], lo

³⁸ Cf. nota 35

³⁹ “Es kommt doch bei fast allem...” (Benjamin, GS VI, p. 172), “Notwendig wäre es...” (Benjamin, GS VI, pp. 172-173), “Kritik als Grundwissenschaft der Literaturgeschichte...” (Benjamin, GS VI, pp. 173-174), “Notwendigkeit, mit dem vermittelnden Charakter...” (Benjamin, GS VI, pp. 174-175) y “Zur Kritik der ‘Neuen Sachlichkeit’...” (Benjamin, GS VI, pp. 179-180).

que es entendible si ambos conforman lo que en el texto publicado en 1928 denomina *Gehalt* a secas y que identifica con la obra de arte misma, que es independiente de su dimensión aparente o documental.

Asimismo, podríamos afirmar que estos fragmentos se estructuran de forma predominantemente negativa. Entre sus objetivos críticos se enumera: en primer lugar, al Expresionismo, como representante de una época decadente, artísticamente hablando, y débil en su potencial revolucionario en comparación con la negatividad del Dadaísmo que encima, en Alemania, no evolucionó hacia el Surrealismo como en Francia sino que fue reemplazado por algo peor, la Nueva Objetividad [*Neue Sachlichkeit*] (Benjamin, GS VI, p. 177). En segundo término, aparece este último movimiento, caracterizado tanto por un desprecio absoluto por cualquier tipo de legitimación teórica de sí mismo como por un avance contra la ficción. Así es que la Nueva Objetividad se propone alcanzar efectos políticos desde una posición solidaria con la burguesía y que, por lo tanto, la hace impotente (Benjamin, GS VI, pp. 179-180). Finalmente, el tercer objeto de crítica destructiva es la crítica contemporánea: aquí Benjamin (GS VI, pp. 177-178) diferencia entre la crítica periodística normal y la crítica marxista o materialista. La primera todavía no se ha dado por enterada de que una estética del gusto ha dejado de ser posible. Además, por no basar su actividad en un programa políticamente revolucionario, está a punto de asfixiar lo mejor que ha producido la burguesía: la ciencia. La segunda, en su desprecio por la “crítica mágica” (Benjamin, GS VI, p. 173), se muestra totalmente incapaz de acceder al *Gehalt* de verdad sobre el que la obra de arte se encuentra configurada.

Otro señalamiento de interés que presentan estos fragmentos se encuentra en la explicitación de la relación entre la crítica y la historia de la literatura. Aunque, por un lado, Benjamin (GS VI, p. 173) se opone al trazado de una separación fundamental entre ambas disciplinas, al mismo tiempo señala que la crítica constituye una ciencia que para la historia de la literatura resulta fundamental. En el mismo sentido, la crítica mágica, que es considerada como el nivel más alto que puede alcanzar la crítica, se presenta como el polo opuesto al que se considera el *tratamiento científico* de la obra de arte, encarnado en la historia de la literatura de raíz neokantiana. En el mismo

fragmento, aparece una remisión a varios escritos de Adorno, específicamente a “Wozzeck” (GS 18, pp. 472-482) y “Neue Tempi” (GS 17, pp. 66-73) y a su teoría del encogimiento [*Schrumpfung*] que allí se encuentra, encogimiento que, según señala Benjamin (GS VI, p. 174), debería ponerse en relación con su propia teoría del embalaje [*Verpackung*] y con “Goethes...”. Esta referencia al escrito sobre la ópera de Alban Berg, asimismo, nos permite considerar que no tendremos dificultades en abstraer y aplicar las referencias a la historia de la literatura a la *historia del arte*.

Vimos hasta ahora que Abadi (2014, p. 143) esperaba encontrar, en todos estos escritos del trienio 1929-1931, una relación más estrecha entre el concepto de crítica y la política. A nuestro parecer, la vinculación entre ambas existió desde muy tempranamente en la obra benjaminiana pero sí es cierto que, desde mediados de la década de 1920, es reformulada en términos del materialismo histórico. Analizamos también que, siguiendo a Deuber-Mankovsky (2016, pp. 254-255 y 267), el vínculo original podría expresarse, por un lado, en el énfasis en la conexión entre las condiciones de la crítica, la crítica de la violencia y la aprehensión del valor de la vida y, por otro, en la incorporación de la dicha como un nuevo término en la relación que anteriormente se daba sólo entre conocimiento y redención, término que, en conjunto con el de redención, aparece en estrecha ligazón con el pasado y, consecuentemente, con la historia como ámbito de conocimiento. Hasta ahora hemos venido analizando que, según “Einbahnstraße” y los fragmentos, la crítica continúa intentándose desde una perspectiva ilustrada que no sólo está perimida sino que, en realidad, en el siglo XX sería incluso imposible de asumir (Benjamin, GS IV/1, pp. 94-101 y 131-132). Es entonces que Benjamin (GS VI, pp. 161-180) subraya, como primera novedad, la necesidad de destruir dicha versión de la crítica y establecer las condiciones en que una crítica auténtica pueda ser llevada a cabo. En segundo lugar, hallamos también una referencia a la historia de la literatura por medio de la cual Benjamin (GS VI, p. 173) se opone a la separación absoluta entre ésta y la crítica e indica a esta última como ciencia fundamental de la primera.

IV.2. La unicidad en la obra tardía previa a “Das Kunstwerk...”: “Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft”

“Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft” es un artículo publicado el 17 de abril de 1931 en la revista *Die literarische Welt* (Tiedemann-Bartels, 1991, p. 645). En el mismo parece recuperarse o, mejor dicho, vuelve a explicitarse un tipo de cruce entre crítica y política, ya presente en “Zur Kritik der Gewalt” y expresada en un vínculo estrecho entre crítica e historia, que identificamos a partir del texto de Deuber-Mankovsky (2016, pp. 253-271): Benjamin señala que “la historia de la literatura no es sólo una disciplina, sino, en su mismo desarrollo, un momento de la historia universal” (Benjamin, GS III, p. 284).

Luis Ignacio García (2019, pp. 20-40) es un investigador local que realizó recientemente un análisis de este texto. Su trabajo abreva en una perspectiva teleológica en la cual el materialismo cultural es el punto de vista definitivo y la cuestión de la historia es el problema principal en Benjamin. A partir del potencial, que tendría esta perspectiva, para sustraerse a los diferentes tipos de segmentación de la obra benjaminiana el autor, que parece apreciar de forma negativa este tipo de segmentaciones, intenta deslegitimar visiones alternativas a dicha obra. Como indicamos en “1.3. La doctrina de la caída del lenguaje verdadero”, intentamos adoptar en este trabajo un punto de vista no sólo diferente sino también comprometido con que en la academia haya pluralismo. A pesar de esto, acordamos con García (2019, pp. 20-23) en que puede concebirse este texto como un tratado de historia, en el cual convivirían la teoría de la vida y la supervivencia de las obras mediante las traducciones y las críticas, con el ataque al historicismo encarnado en el neokantismo y la socialdemocracia. La historia de la literatura, aclara Benjamin (GS III, p. 284), no constituye una disciplina de la historia; desde su origen, está relacionada con el entrenamiento literario, funcionando como una especie de patrón aplicado del gusto. Además, señala el error de intentar exponer cualquier historia particular como si fuera autónoma, como si estuviera haciendo referencia a un curso externo a la totalidad de los eventos político-espirituales (Benjamin, GS III, p. 284). Por el contrario y como ya ha sido citado, la historia de la literatura es un momento en el desarrollo de la historia universal, es decir, es la historia universal misma cuando se empeña en las obras de arte por

encima de lo que se empeña en los individuos y en los problemas (Benjamin, GS III, p. 290). Sin embargo, la historia de la literatura no ha estado en las mejores manos. Incluso, como indica García (2019, pp. 22-23), el escrito puede ser leído como producto del diálogo y del malestar con las ciencias de la cultura [*Kulturwissenschaften*]. Así fueron acuñadas por Heinrich Rickert y Wilhelm Windelband, representantes del cientificismo neokantiano, que consolidó así su hegemonía en estas disciplinas (Benjamin, GS III, p. 285). Tal dominio se revela tan abrumador que hasta aquellos historiadores de la literatura de tendencia marxista, como podrían ser Franz Mehring y Alfred Kleinberg, se revelan formados intelectualmente en el Neokantismo y, por tanto, con convicciones conservadoras, antes que revolucionarias (Benjamin, GS III, p. 287). Ya en “Notwendig wäre es...”, fragmento relacionado con “Falsche Kritik”, había aparecido el enfrentamiento contra la germanística, encarnada en la petulancia infructuosa del método malamente total que caracteriza a *Aufriss der deutschen Literaturgeschichte nach neueren Gesichtspunkten* de Hermann August Korff y Walther Linde y en la ineptitud [*Untauglichkeit*] de la investigación a la hora de hacer fructífera a la enseñanza mostrada por *Philosophie der Literaturwissenschaft* de Emil Ermatinger (Benjamin, GS VI, p. 173). El mismo motivo presente en dicho fragmento vuelve a aparecer en “Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft”. El diagnóstico es el mismo: hay una crisis en la formación [*Bildung*] literaria que repercute en la historia de la literatura produciendo caracteres representacionales vacíos; dicho problema intenta resolverse renovando la investigación de forma tal que sean abarcados por ésta ciertos nuevos problemas, frutos del aumento producido en la cantidad de escritoras y de publicaciones. Esta actualización de la investigación, se sostiene, podría luego servir para renovar la formación. Sin embargo, sostiene Benjamin (GS III, pp. 287-288), sería mejor hacer al revés: transformar la enseñanza y hacer que sea ésta la que renueve la historia de la literatura, haciendo que recupere la tarea didáctica que ha perdido.

A nivel programático, vemos que Benjamin (GS III, p. 288) promueve la recuperación de una tensión que nunca debería haber dejado de existir entre lo presente y lo sido, que en este caso se encarnan en la crítica de la literatura y en la historia de la literatura, respectivamente. La última necesita legitimarse a

sí misma ante su época interactuando fructíferamente con lo anterior; debe intentar comprender el contenido material más allá de la palabra efectuando un análisis que señale más allá de sí mismo (Benjamin, GS III, p. 289). Debe entenderse la unidad comprendida entre la existencia de la obra en el tiempo y su volverse comprensible. El tratamiento monográfico se presenta como aquel que es adecuado para tratar las obras de artes y sus formas, teniendo en cuenta que lo que exige ser manifestado no es la historia de su surgimiento sino, sobre todo, su vida y sus efectos, y entre estos se incluyen “su destino, su recepción entre sus contemporáneos, sus traducciones, su fama” (Benjamin, GS III, p. 290). La tarea de una historia auténtica es, como señalamos en “II.1. La crítica de arte en la filosofía original de Walter Benjamin”, trasplantar los pasados a una esfera cercana a la perfección mesiánica estableciendo relaciones con los presentes desde los que se los intenta redimir. En el caso particular de la historia universal en forma de historia de la literatura, esto significa configurar el interior de la obra como un microcosmos o microeón en el que el presente se ponga en el contexto del tiempo en el que la obra de arte ha surgido (Benjamin, GS III, p. 290).

IV.3. A modo de síntesis

Queremos finalizar este capítulo sintetizando el que creemos que podría ser considerado como el estado de la teoría de la crítica de arte en el momento previo a la escritura de “Das Kunstwerk...”.

En primer lugar, hay en Benjamin, como vimos,⁴⁰ un postulado que señala el carácter redentor del conocimiento, en general, y la capacidad del conocimiento crítico para redimir a las obras de arte, en particular. Al analizar en conjunto “Die frühromantische Kunsttheorie und Goethe”, “Ursprung...” y “Goethes...”, señalamos que la redención no se da *en* la crítica sino que es producto de ésta y su carácter es definitivo, ya que de lo que se trata es de trasplantar la obra de arte a una esfera más cercana al ideal del problema. Que la obra de arte no se critique no significa que su *Gehalt* de verdad no exija objetivamente su formulación sino que la humanidad no ha prestado oídos a

⁴⁰ Cf. “II.1. La crítica de arte en la filosofía original de Walter Benjamin”

esa exigencia. Los textos que analizamos con posterioridad, producen dos modificaciones principales a esta descripción: primero, [a] hay una reformulación del concepto de obra de arte; segundo, [b] hay una combinación que a veces llega a parecerse una confusión entre los objetivos de la crítica y de la historia.

Respecto del primer punto, la modificación del concepto de obra de arte comienza en “Einbahnstraße” y parece confirmarse tanto en “Die Aufgabe des Kritikers”, “Es kommt doch bei fast allem...” y “Falsche Kritik”. En el primero de estos escritos, Benjamin (GS IV/1, p. 107), diferencia entre documento y obra de arte y, de esa manera, distingue entre la dimensión aparente, accesoria y documental de la obra y la obra de arte en sí, que ahora, se identifica con el *Gehalt* de verdad. Y este *Gehalt* resulta de la unión del contenido [*Inhalt*] y de la forma, lo que es crucialmente una novedad ya que en los escritos tempranos sobre la crítica había señalado a esta última como un momento necesario pero no esencial de las obras (Abadi, 2014, p. 129). Efectivamente, esta transformación, o al menos una aclaración del concepto original, resulta especialmente fructífera en lo que se refiere a la identificación y al análisis de obras de arte efímeras o abstractas, como ser la misma literatura, el teatro, la música, la danza y, posiblemente, también el cine. En el segundo de los escritos mencionados, Benjamin (GS VI, p. 171) da a entender que el acceso a la obra de arte puede ser tanto mediante dicha dimensión fenoménica como gracias a las críticas que se dirigen a ella;⁴¹ y esto sólo puede ser comprendido si la obra de arte, ciertamente, es distinta de la dimensión aparente que le es originalmente imprescindible. Lo mismo puede señalarse en torno a los dos últimos fragmentos nombrados. Allí Benjamin (GS VI, pp. 172 y 178) explica que los contenidos objetivos están impregnados e impregnan el *Gehalt* de verdad, que a su vez, como incluye tanto contenido [*Inhalt*] como forma, puede hacer desaparecer los conflictos entre ambos. Esto permite comprender mejor de dónde proviene la exigencia objetiva de redención, que no se encuentra, en el ámbito de la crítica, en el aspecto aparente sino en el *Gehalt* de verdad mismo.

⁴¹ Además, a partir de lo que resaltamos en el párrafo siguiente, la historia podría ser incorporada como otro de estos accesos, cuando es auténtica e incluye a la crítica mágica.

En referencia al segundo punto, analizamos en su momento la distinción entre cuatro ámbitos del conocimiento sostenida por Abadi (2014, p. 30) y desde un principio podía apreciarse que había una estrecha relación entre filosofía y crítica, determinada especialmente por el rol del ideal del problema, y una coincidencia entre los objetos de la traducción y de la crítica, especialmente cuando esta última era referida a la literatura, ya que el mismo libro exige ser criticado y traducido a la vez. Sin embargo, con “Kritik als Grundwissenschaft...” y “Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft” no sólo parece establecerse una nueva y estrecha vinculación entre el ámbito de la crítica y el de la historia, que parecían estar lo suficientemente delimitados entre sí, sino que, hasta cierto punto, parecen incluso confundirse. Es decir, Benjamin (GS VI, p. 173 y GS III, p. 288), por un lado, caracteriza a la crítica como ciencia fundamental de la historia de la literatura e indica que no hay que separarlas totalmente, pero por otro, al promover la recuperación de la tensión entre lo presente y lo sido, ata la crítica y la historia del arte de forma tal que la utilidad y la posibilidad misma de la crítica separada de la historia del arte es puesta en cuestión.

En caso de confirmarse esta unión, estaríamos ante una primera diferencia con el vínculo entre crítica y política presente en la época de “Zur Kritik der Gewalt”. Gracias al trabajo de Deuber-Mankovsky (2016, p. 267) habíamos hipotetizado, en “III.1. En busca del vínculo entre crítica y política”, que la dicha se incorporaba como tercer elemento en la relación conocimiento crítico-redención. En su lugar, hacia la obra tardía previa a “Das Kunstwerk...”, el compromiso marxista produciría una unión profunda entre el conocimiento crítico y el histórico. De forma que este último trae consigo la búsqueda de felicidad de los seres humanos, a la que se refiere lo mesiánico, que le pertenece. Así, sería esperable que la tarea de esta historia-crítica del arte, en tanto historia universal, sea reescribir y renovar la historia de forma tal que el pasado al fin sea redimido; esto significa ser capaz de configurar en la obra de arte el microcosmos o microeón en el cual el presente que intenta conocerla sea presentado. Sería esta presentación la que redime el pasado en el que surgió dicha obra de arte, trasplantándolo a una esfera más cercana al estado de perfección mesiánica.

En segundo lugar y volviendo a los tratados de juventud, allí Benjamin (GS I/1, p. 172) había emparentado crítica y filosofía para encontrarle a la legitimidad de la primera un nuevo fundamento: las obras de arte son las configuraciones más afines al ideal del problema, que es el concepto de la pregunta que indagaría la unidad en la solución de la totalidad de los problemas del sistema de la filosofía. A partir de lo dicho en esta síntesis deberíamos reformular y decir que las configuraciones más afines al ideal del problema son los *Gehalte* de verdad. El *Gehalt* de verdad exige, objetivamente, ser formulado por la crítica. Esta formulación, vimos repetidamente, es imposible, por lo que lo máximo a lo que la crítica puede aspirar es manifestar de alguna manera esta formulabilidad. Para hacerlo, examinamos en nuestro tratamiento de los escritos tempranos, que la crítica debía partir del contenido objetivo aun sin contar con pauta alguna. Es sólo a partir de lo que a la obra le es inmanente que, legítimamente se proveerá de criterios, de estilemas, de un lenguaje de las formas. En “Einbahnstraße”, analizamos que alcanzar dicha manifestación significa, para la obra de arte, la posibilidad de dejar de estar como absorta y ponerse alerta (Benjamin, GS IV/1, p. 138).

En otro de los postulados de los escritos de juventud, cobraba importancia lo carente de expresión, contracara del *Gehalt* de verdad. Su importancia es múltiple, ya que, por un lado, es una violencia crítica que paraliza la vida, convirtiéndola en vida bella, en lo esencialmente bello y en la apariencia bella (Benjamin, GS I/1, pp. 181 y 194). Estas tres expresiones se refieren a lo mismo, aunque ponen el énfasis en diferentes planos. Por otro lado, lo carente de expresión es lo que impide a la obra de arte devenir verdaderamente simbólica (Lindner, 2014, p. 44). La obra de arte se configura como alegoría o torso de un símbolo que apunta, del mismo modo en que la ruina apunta hacia la totalidad de la que formaba parte, hacia el ideal del problema del contexto de producción, que en este punto vimos que podría equipararse al misterio representado por lo bello (Abadi, 2014, pp. 131-132 y Benjamin, GS I/1, p. 195). En este apuntar hacia una totalidad perimida consiste la crítica como mortificación: la obra de arte es configuración de un ideal del problema propio del contexto de producción de la obra, totalidad que ha desaparecido pero que la crítica asiente cuando intenta manifestarlo de

alguna manera. En torno a la mortificación y la muerte, aparecen tres referencias en “Einbahnstraße” que, entendemos, confirman lo señalado en los tratados de juventud: en primer lugar, sólo al detener su vida las obras de arte hacen que sea posible manifestar la formulabilidad del *Gehalt* de verdad y que, de esa manera, se tenga acceso a un conocimiento que hubiera sido importante tener en el momento en que la obra era producida (Benjamin, GS IV/1, p. 118); segundo, la muerte aparece en asociación con lo carente de expresión en la figura de la calavera, metáfora de la obra de arte, que con sus órbitas oculares representa no sólo lo carente de expresión sino también la ceguera ante el ideal del problema que configura y, con su dentadura, su expresión más extrema (Benjamin, GS IV/1, p. 112); finalmente, la crítica aparece como mensajera del mundo de las muertas que, al transmitir el mensaje, es capaz de percibir la comunidad de las muertas (Benjamin, GS IV/1, p. 142). Volveremos más abajo sobre esta última referencia.

Las obras de arte son extraídas del curso vital y de la misma naturaleza, por lo que siempre está el riesgo de que vuelvan a aquellos y se pierdan. La belleza se hace presente mediante la obra de arte, que se convierte en velo de la misma. La crítica tiene como objetivo contemplar la belleza, pero si intentase levantar dicho velo, podría llegar a destruirla, ya que de ninguna manera podría aparecer el concepto de *belleza*. En torno a lo bello, encontramos en “Einbahnstraße” una continuidad de lo postulado más tempranamente, en donde indica la paradoja de que lo bello se aparezca (Benjamin, GS IV/1, p. 116). Por otro lado, el concepto de torso reaparece también en este texto. Allí, constituye un punto de contacto entre la ruina y la totalidad, entre la alegoría y el símbolo, y se ofrece como materia sobre la cual podría construirse una nueva imagen. Es lo máximo a lo que podemos aspirar desde el presente, pero para tener acceso a él, debemos interpretarlo correctamente como derivado de la compulsión y la necesidad (GS IV/1, p. 118).

Se repite varias veces la relevancia moral de la crítica. Esta relevancia tiene dos alcances principales: uno, como vimos, que indica que la manifestación de la formulabilidad no puede ser intentada por cualquier medio, ya que algunos de estos podrían hacer que la obra de arte se vea rebajada o destruida; otro, que insiste en que la crítica debe entender la lucha en la que

está inmersa y su rol en la misma (Benjamin, GS IV/1, pp. 108 y 138). Al primer caso lo asociamos a una figura que es recurrente: el rodeo. Benjamin (GS I/1, pp. 172 y 195) había establecido que la crítica tenía que evitar la pregunta directa y aproximarse mediante rodeos. La obra de arte configura un enigma que la crítica ni siquiera debe intentar formular, mucho menos resolver (Abadi, 2014, pp. 134-135); asimismo y desde el punto de vista de lo bello, la obra configura un misterio que, sin ser ni formulado ni resuelto, debe ser expuesto de alguna manera (Benjamin, GS I/1, p. 195). En “Einbahnstraße”, esto parece confirmarse cuando, refiriéndose a la verdad en general, Benjamin (GS IV/1, p. 138) critica la bajeza de intentar escribirla y señala su negación a presentarse amable y tranquilamente. Respecto a la segunda relevancia moral, no la encontramos entre los tratados y creemos que puede considerarse como una segunda modificación sobre vínculo entre crítica y política a partir del compromiso marxista. También en “Einbahnstraße”, Benjamin (GS IV/1, p. 108) explica que la crítica está inmersa en una lucha en la cual no puede ser neutral y está obligada a reflexionar si se encuentra en el lado correcto del arte y de la historia. En consonancia, en “Programm der literarischen Kritik”, Benjamin (GS VI, pp. 161 y 164) estipula que la crítica debe volver a encontrar su buena conciencia y asumir el rol estratégico que debe ocupar en la lucha estética,⁴² especialmente, en el desenmascaramiento del arte que se presenta como puro y políticamente neutral. Sin embargo, y acá podemos asociarlo con la tercera diferencia entre el vínculo entre crítica y política juvenil y el del compromiso con el materialismo histórico, parecería que las condiciones para que una crítica auténtica pueda llevarse a cabo, como mucho están en ciernes, por lo que el interés principal de la misma o mejor, de aquellas que quieran tener la posibilidad de ejercerla, parece ser la refundación de la crítica como género, que, a su vez, necesita de la destrucción de la crítica decadente predominante (Benjamin, *Br* 2, 193). La lucha por la crítica implica no sólo tratar de corregir la figura artística predominante o, a veces, el arte mismo sino también corregir el posicionamiento crítico.

En estrecha relación con la crítica cuando es reprochable, nos preguntamos qué es lo que podría suceder ante la misma. Aunque no pudimos

⁴² Cf. nota 35

dar respuesta a si debiéramos considerar que las críticas malas no habrían sido suficientes para eliminar a las obras de arte de la faz de la tierra o si, por el contrario, hubiesen sido eliminadas pero una crítica auténtica tendría el potencial para restaurarles la vida, pudimos dar con varios ejemplos convincentes del significado que tendría el retorno de la obra al caos de la vida: las críticas pueden ser destructivas por leer a la obra de arte como mera herramienta de dominación de la clase hegemónica, por tratarla como fuente histórica para acceder al conocimiento del pasado, al interpretarla como síntoma de una persona con padecimientos subjetivos y, también, cuando se propone encontrar aquello que la artista quiso decir. Todas estas prácticas en la crítica son erróneas ya que dejan de lado el propósito verdadero de responder a la formulabilidad del *Gehalt* de verdad y manifestarla de alguna manera.

Por último, un postulado sobre el cual no encontramos innovaciones en la obra posterior a los escritos de juventud, es aquel que establece la discontinuidad entre las obras y las ideas, rechaza la existencia de un *Medium* en común y señala que la imagen privilegiada para entender la forma en que las ideas/esencias están estructuradas es la de constelación estelar (Abadi, 2014, pp. 128-129). En “Einbahnstraße”, Benjamin se refiere a las imágenes con las que se agrupan las estrellas y que, recíprocamente, hacen aparecer a las primeras (Benjamin, GS IV/1, p. 125). Esta figura se nos mostró provechosa para pensar la referencia al mensajero de la comunidad de las muertas que nombramos más arriba (Benjamin, GS IV/1, p. 142). Al igual que las estrellas, las muertas y las obras de arte no pierden su individualidad, lo que nos lleva a preguntarnos si cabe la posibilidad de que también, así como las estrellas y las muertas, puedan formar una comunidad para transmitir un mensaje en común, recuperando de alguna forma la unidad perdida desde el abandono de la *idea de arte*. Esto lo retomamos en la equiparación parcial de los roles de la crítica y de la editora (Benjamin, GS VI, p. 171), cuestionándonos si no será esta capacidad para captar este mensaje común lo que las lleva a ensoñar un libro antes de que llegue a sus manos.

CAPÍTULO V – EL AURA Y SU DECADENCIA EN “DAS KUNSTWERK IM ZEITALTER SEINER TECHNISCHEN REPRODUZIERBARKEIT”

V.1. Unicidad, autenticidad e inmersión en la tradición

En las *Gesammelte Schriften* de Benjamin, de la editorial Suhrkamp, se presentan tres versiones de “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” y la traducción al francés de Pierre Klossowski publicada en *Zeitschrift für Sozialforschung*: “L’œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée”. La primera versión manuscrita del tratado tomó forma en unas pocas semanas, entre septiembre y octubre de 1935, a partir de una conversación matutina en un bar parisino con Karl Steinschneider, el marido de Kitty Marx (Tiedemann y Schweppenhäuser, 1991a, pp. 984-985, Lindner, 2011a, p. 229 y Benjamin, *Br 2*, 269). Tan temprano como el 16 de octubre, aparece la primera noticia del escrito cuando le propone a Max Horkheimer publicarlo en la revista del *Institut für Sozialforschung*, del que era director (Benjamin, *Br 2*, 266). La respuesta afirmativa a esta propuesta llevó a que comenzara una serie de intercambios con Horkheimer que se reflejan en la versión mecanografiada entre los últimos meses de 1935 y fines de enero de 1936, que hoy conocemos como la segunda redacción. Esta última es sobre la cual trabaja el autor de la traducción francesa (Tiedemann y Schweppenhäuser, 1991d, p. 661). Posteriormente, Benjamin continuó trabajando en el tratado con intenciones de publicarlo, en alemán, en la revista moscovita *Das Wort*, editada por su amigo Brecht en conjunto con Lion Feuchtwanger y Willi Bredel (Tiedemann y Schweppenhäuser, 1991a, pp. 1020-1028, Benjamin, *Br 2*, 281 y Wizisla, 2007, p. 98). El resultado de ese proceso, que no llegó a buen puerto, es el texto tipografiado publicado, hoy en día, como tercera versión.

Nos propusimos, en este trabajo, comprender en qué sentido es posible entender el concepto de *aura*, presente en el tratado señalado, como, según lo expresa Buck-Morss (1977, p. 147), la *unicidad* que en la filosofía original de Benjamin constituía la fuente del valor cognitivo del arte. Como repasamos

hace un instante,⁴³ dicha fuente es relativamente fácil de rastrear hasta el complejo *Gehalt* de verdad/lo carente de expresión, locuciones que denominan a una única entidad analizada desde puntos de vista opuestos. La cuestión se complica desde “Einbahnstraße”, ya que, desde ese momento, esta misma configuración deja de ser considerada como el contenido que toma forma en la obra de arte para pasar a identificarse con la obra de arte misma. La forma artística comienza también a ser considerada parte de la obra de arte, mientras su dimensión fenoménica o aparente es designada como mero documento. Por supuesto que parecería plantearse una paradoja en la que la *unicidad* que buscábamos como la fuente del valor cognitivo del arte la encontramos, en la obra tardía previa a “Das Kunstwerk...”, en el arte mismo. Esto se debe a que, en realidad, en el tratado de 1936, Benjamin ha modificado nuevamente el concepto de obra de arte. El *Gehalt* de verdad, que desde “Einbahnstraße” se identificó con la obra de arte en sí, fue reemplazado por el término *aura*. Mediante la expresión *obra de arte*, en cambio, “Das Kunstwerk” se refiere sólo al documento, a la dimensión fenoménica o aparente que era propia de la obra de arte, pero de forma accesoria. Esta concordancia no sólo permite la iluminación de este último concepto sino que habilita un acceso a los desarrollos teóricos sobre la obra de arte auténtica del cuarteto de años 1928-1931.

A lo largo del capítulo, realizaremos nuestro análisis del tratado vinculándolo con una recepción del mismo que, pese a centrarse predominantemente en las artes visuales, no sólo puede aportar una claridad importante en torno a las razones que llevaron a la decadencia del aura y lo que ésta significa para la obra de arte, sino también sobre el significado de la pseudoaura que debe ser objeto de una destrucción [*Zertrümmerung*].⁴⁴ Se trata del primer capítulo de la serie de televisión *Ways of Seeing*, de 1972. Allí se llevó a cabo una interpretación de “Das Kunstwerk...” que, posteriormente, se registró en el primer ensayo del volumen *Ways of Seeing*, de John Berger, Sven Blomberg, Chris Fox, Michael Dibb y Richard Hollis (1972, pp. 7-34).

⁴³ Cf. “IV.3. A modo de síntesis”

⁴⁴ Alfredo Brotons Muñoz traduce esta palabra por *destrucción* (Benjamin, 2008, pp. 17 y 57), mientras Tatiana Schaedler y Martín Azar no unificaron criterios, por lo que algunas veces la encontramos traducida por *demolición* y, en otras, por *tritución* (Fürnkäs, 2014, p. 83–158). Acompañamos al primero.

Aunque consideramos que, por sí mismas, las contribuciones de este texto son valiosas, también queremos aprovecharlo para ejemplificar lo que, a juicio nuestro, es un error conceptual respecto al aura auténtica.

V.1.a. El aura como autenticidad

Sin presentar todavía el concepto de *aura*, la primera expresión que comienza a delinearla lo señala como “el aquí y ahora de la obra de arte” (Benjamin, GS I/2, pp. 437 y 475 y GS VII/1, p. 352), su “*hic et nunc*” (Benjamin, GS I/2, p. 710). En el párrafo siguiente, Benjamin (GS I/2, pp. 437, 476 y 710 y GS VII/1, p. 352) conceptualiza lo que, luego veremos, constituye una primera dimensión del aura, de entre tres:⁴⁵ el aquí y ahora del original es su *autenticidad* [*Echtheit*]. Al resumir, no el concepto, sino el funcionamiento del aura, Fürnkäs (2014, p. 96) indica que ésta, desde el aquí y ahora de la percepción, apunta al mundo mesiánico. Esto coincide con lo que señalamos respecto a la primera modificación del vínculo entre crítica y política que encontramos en los escritos analizados en el capítulo IV. Allí vimos que los ámbitos de conocimiento que le correspondían a la crítica, por un lado, y a la historia, por otro, parecían combinarse; la crítica se vuelve fundamental para la historia de la literatura, que no era sino un momento de la historia universal. Extrapolada al arte en general, la historia-crítica del arte configura, en la obra de arte particular, un microcosmos en el que el presente que intenta conocerla es, valga la redundancia, presentado. De esta manera, el pasado en el que surgió la obra concreta es redimido y puesto en relación al estado de perfección mesiánica.

Las diferencias, entre lo sugerido por “Kritik als Grundwissenschaft...” y “Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft” y lo marcado en “Das Kunstwerk...”, son, en primer lugar, que es el aura de la obra de arte y no ésta por sí misma la que carga con el pasado que, a su vez, y esto puede señalarse como una segunda diferencia, ya no se limita al contexto de producción sino que incluye toda su vida: Benjamin (GS I/2, pp. 437, 475 y 710 y GS VII/1, p.

⁴⁵ Seguimos aquí a Di Pego, que en “Experiencia estética y modernidad. La mirada de Benjamin de la fotografía y del cine” (2008, s/f) señala que en el aura podemos diferenciar tres elementos: (i) su singularidad, es decir su unicidad; (ii) su autenticidad; y (iii) su inmersión en la tradición.

352) señala que el aura, tal como la denominará sobre el final de la tesis II,⁴⁶ es su existencia única en el lugar donde se encuentra y que es en ella donde la historia, a la que la obra individual fue sometida a lo largo de su *vida*, se consume. Una tercera diferencia, o quizá una mera aclaración, es que podríamos decir que, en lugar del presente conocedor, lo que intentamos presentar en el microeón configurado por la historia-crítica es el aquí y ahora de la percepción, es decir, el *aura* en tanto *autenticidad*. Finalmente, el cambio conceptual de la *obra de arte* lleva a que ésta deje de ser el lugar en donde se configura dicho microcosmos, ese lugar ahora lo ocupa la mismísima *aura*.

En resumen, y creemos que es esto a lo que se refiere Benjamin cuando, en las primeras dos versiones, definía al aura como “una extraña telaraña de espacio y tiempo” (GS I/2, p. 440 y GS VII/1, p. 355),⁴⁷ la historia-crítica del arte configura, en el *aura* de la obra de arte, un microeón en el que presenta el aquí y ahora de la percepción, es decir, el aura en tanto *autenticidad*, para redimir la *vida* de la obra de arte, cargada por la misma aura, al ponerla en relación con el estado de perfección mesiánica. Incluso cuando la historia-crítica no responde a la exigencia del aura, ésta continúa cargando su vida y emerge como aquí y ahora en cada instante en que es percibida, instantes que luego pasarán a formar parte de su pasado.

V.1.b. El aura como unicidad

En la expresión “su existencia singular en el lugar en el que se encuentra” con la que Benjamin (GS I/2, pp. 437, 475 y 710 y GS VII/1, p. 352) describe al aura, pueden apreciarse dos elementos o dimensiones diferentes de esta última: “el

⁴⁶ La numeración romana indica que, sólo para intentar mayor claridad, estamos siguiendo el orden de la tercera versión (*DrF*) del tratado. Sin embargo, esto no implica que no estemos contrastando las tres versiones alemanas y la francesa entre sí, como puede comprobarse en las citas y en las diferencias que hemos destacado.

Como era una redacción pensada para una revista abiertamente marxista como *Das Wort*, consideramos que es probable que la última versión dé muestras un compromiso más explícito con el materialismo histórico. Asimismo, dicha versión podría ser vista como producto de mayor cantidad de horas de trabajo, reflexión y corrección. A pesar de esto, creemos que poner todas en diálogo nos permite una mayor clarificación o, al menos, una mejor problematización del asunto.

⁴⁷ Según la traducción francesa “una singular trama de tiempo y de espacio” (Benjamin, GS I/2, p. 712)

lugar en el que se encuentra” indica el aquí y ahora al que señala el aura en tanto autenticidad, a la que nos referimos en el punto anterior; en cambio, “su existencia singular” apunta a un elemento diferente, su *unicidad*.

Dedicamos la mayor parte del presente trabajo a analizar la *unicidad* en la filosofía original de Benjamin a la que hacía referencia Buck-Morss (1977, p. 147), pero en este punto se vuelve patente que el haber utilizado dicho término no parece haber sido la mejor elección. Si, tal como postulamos en este trabajo, la fuente del valor cognitivo de la filosofía benjaminiana de la primera mitad de la década de 1920 era, primeramente el par *Gehalt* de verdad/lo carente de expresión y luego la constelación triádica *Gehalt* de verdad/lo carente de expresión/obra de arte, entonces llamarla *unicidad* resulta impropio por la siguiente disyuntiva: una posibilidad podría ser que haya existido una modificación en el significado de la *unicidad* de aquella etapa, es decir, que el concepto que en ese momento designaba a la totalidad de la fuente del valor que, para el conocimiento, tenía la obra de arte pasa, en “Das Kunstwerk...” a designar sólo una parte del mismo. La otra opción, por la que nos inclinamos, es que tal transformación no haya existido y que, por el contrario, el tratado que nos ocupa en este capítulo termine iluminando el concepto original, con lo que la unicidad siempre habría sido una de las perspectivas que pueden adoptarse sobre dicho origen del valor cognitivo del arte. Aunque el término *unicidad* no tenía el protagonismo que adquiere en 1936, aparece en “Ursprung...” como una de las formas en que la verdad podía aparecer, en conjunto con la *unidad* (Benjamin, GS I/1, p. 213). En el ensayo sobre el arte, efectivamente, la unicidad es el aura, pero sólo constituye una dimensión de la misma.

La unicidad, en “Das Kunstwerk...”, aparece ligada a una imagen similar a otra que ya había sido utilizada en “Einbahnstraße”. En este último texto se planteaba que ver por primera vez una ciudad o una aldea, a lo lejos, constituye una experiencia tan incomparable como irrecuperable. Lo que causa esta incomparabilidad y esta irrecuperabilidad es la resonancia de la lejanía en la cercanía, que, en esa percepción, se encuentran estrecha y mutuamente apegadas. No importa lo mucho que nos podamos acercar a dicha población, la lejanía que se yergue amenazante no desaparece, lo que sí lo hace es el paisaje (Benjamin, GS IV/1, pp. 119-120). En el tratado sobre la obra de arte,

para ejemplificar el aura en tanto unicidad se pone, en lugar de un asentamiento humano, a la naturaleza: el aura de una cadena montañosa ubicada en el horizonte se respira cuando se la sigue con la mirada al caminar; la de una rama que nos proyecta su sombra, cuando la observamos; y así, con el resto de los objetos naturales. En esas experiencias, indica Benjamin (GS I/2, pp. 440, 479 y 712 y GS VII/1, p. 355), nos encontramos frente a la aparición singular de una lejanía, por más cercana que pueda encontrarse. El aura en tanto unicidad está en estrecha relación con este adjetivo *singular* [*einmalig*], es decir, con aquello que sólo sucede una vez.⁴⁸

V.1.c. El aura como inmersión en la tradición

Benjamin inicia la tesis IV indicando que “la unicidad de la obra de arte es idéntica con su inmersión [*Eingebettetsein*] en el contexto de la tradición” (GS I/2, pp. 441, 480 y 713 y GS VII/1, p. 355). Entendemos que en esa frase se traza la unidad, en el *aura*, que existe entre estas dos dimensiones diferentes, por un lado, la *unicidad* y, por el otro, la *inmersión en la tradición*.

La tradición, da por cierto Benjamin (GS I/2, pp. 441, 480 y 713 y GS VII/1, p. 355), es algo vivo y mutable. Esto significa que cuando una cultura, en una era determinada, se enfrenta a la unicidad de la obra de arte, le otorga a esta última, por un lado, un valor de culto [*Kultwert*] y, por otro, uno de exposición [*Ausstellungswert*]. Benjamin (GS I/2, pp. 443, 482 y 715 y GS VII/1, p. 357) ubica estos dos valores como polos opuestos entre los cuales cada sociedad, en cada época, pone un acento. Es por eso que, entre las magnitudes de estos dos valores se establecía una proporcionalidad inversa, es decir, mientras mayor era el valor de culto, menor el valor de exposición. Originalmente, indica Benjamin (GS I/2, pp. 441, 443, 480, 483, 714 y 715 y GS VII/1, pp. 356 y 358), la obra de arte surge al servicio del ritual mágico: cuando en la Edad de Piedra se pintaban las paredes de una cueva, se lo hacía

⁴⁸ Aunque es correcta la asociación entre *einmalig(e)* y *Einzigkeit* en el concepto de unicidad, las traducciones efectuadas por Alfredo Brotons Muñoz, a saber, *irrepetible* e *irrepetibilidad* (Benjamin, 2008, pp. 56-57) respectivamente, trazan un vínculo radical que no existe en el original, por lo que preferimos descartar ambas y reemplazarlas por *singular* y *unicidad*.

pensando en que sean los espíritus los que las aprecien. Posteriormente, el ritual al que sirve la obra de arte es el religioso, allí incluso se prohíbe la visión de ésta, como indica la Torá que sucedía con el Arca del Testimonio: “pero no entrarán, ni por un instante, a ver las cosas sagradas; de lo contrario, morirán” (Núm 4, 20). El valor de culto impulsaba, en algunas catedrales medievales, a esconder las esculturas mediante la arquitectura misma, haciendo que no puedan apreciarse a ras del suelo o, incluso hasta bien entrado el siglo XX, a mantener escondidas algunas advocaciones, tras un lienzo, la mayor parte del año (Benjamin, GS I/2, pp. 443, 483-484 y 715 y GS VII/1, p. 358). En *Ways of seeing*, esto se explica agregando que las artes visuales existen en una reserva o coto [*preserve*] que, efectivamente, en su forma original, era mágico o sagrado, pero que además, era físico: era el lugar, la cueva, el edificio en el cual o para el cual la obra de arte había sido hecha. La experiencia, primero ritual, luego artística se separó del resto de la vida, con el objeto de ejercer el poder sobre ambas, ya que quien tenía autoridad sobre la reserva adquiría, a su vez, autoridad sobre el arte (Berger y otros, 1972, p. 32). La obra de arte independizada del servicio religioso, indica Benjamin (GS I/2, pp. 441, 480 y 714 y GS VII/1, p. 356), sin embargo continúa teniendo un aura que no termina nunca de desligarse de su función ritual. Para Berger y el resto de los autores (1972, p. 32), la reserva originalmente mágica devino social; al entrar en la cultura de la clase dominante, ésta eligió sus palacios como el lugar en donde el arte continuaría separado y aislado. Así, aunque cambió el lugar y el rol social de las personas que adquirieron autoridad sobre el arte, la dinámica de poder siguió siendo la misma. Finalmente, antes de decaer definitivamente, el último reducto del valor de culto de la imagen se encontró, de acuerdo con Benjamin (GS I/2, pp. 445, 485 y 718 y GS VII/1, p. 360), en los rostros de los seres humanos captados por la cámara fotográfica.

Los análisis benjaminianos sobre la obra de arte de la década de 1920 y principios de la de 1930, en la misma línea, siempre mantuvieron cierta cercanía a postulados teológicos: como vimos en la primera parte del trabajo, la *redención* es una exigencia a la que responde cualquier tipo de conocimiento, pero además concurren diversos conceptos asociados de alguna manera a la divinidad, como *símbolo*, *belleza* y *reino mesiánico*. Sin embargo, esta

vinculación nunca es tan explícita como lo es en “Das Kunstwerk...”. A partir de esto, incluso, podemos ver en retrospectiva el rol *crítico-filosófico* de la crítica de arte como uno que, además es, primeramente, *religioso* y, posteriormente, *político-religioso*.

V.2. La decadencia de la autenticidad y de la unicidad en “Das Kunstwerk...”

Benjamin (GS I/2, pp. 435 y 473 y GS VII/1, p. 350) comienza diciendo en el prólogo de “Das Kunstwerk...” que sus tesis dejan de lado conceptos cuya aplicación incontrolada conduce a elaborar el material de la obra de arte en un sentido fascista. Esto se desarrolla en el ensayo de *Ways of Seeing*, allí los autores plantean que, similarmente a lo indicado por Benjamin, cuando una imagen determinada es presentada como obra de arte, se ponen en juego presupuestos que oscurecen, que mistifican el pasado. Es un error, señalan, creer que el pasado se encuentra a la espera de ser descubierto tal como es, hacer historia es poner en relación el presente con su pasado. Pero temer al presente, continúan, impulsa a que el pasado sea mistificado. Esto representa una pérdida doble, ya que en primer lugar, las obras de arte se nos aparecen remotas, y segundo, lo que el pasado puede ofrecernos para llevar a la acción en el presente se ve empobrecido. La minoría privilegiada está interesada en mistificar el arte del pasado, concluye el texto, porque esto le posibilita inventar una historia que le permita justificar la posición de las clases gobernantes (Berger y otros, 1972, pp. 10-11). En sintonía con la caracterización benjaminiana del uso incontrolado y, por el momento, incontrolable de los conceptos, la mistificación no se debe a la mera utilización de un vocabulario en específico sino por la sobreexplicación, articulada mediante este último, que expulsa lo que en la imagen resultaba evidente (Berger y otros, 1972, pp. 15-16).

De acuerdo con Benjamin (GS I/2, pp. 436, 474 y 709 y GS VII/1, p. 351), la obra de arte, como cualquier otro producto humano, siempre podía volver a hacerse. Sin embargo, a lo largo de la historia, las diferentes sociedades fueron incorporando cada vez más medios de reproducción técnica. La enumeración

realizada en el tratado comienza por Grecia, que desde la antigüedad contaba con la posibilidad de *acuñar* monedas, del óbolo [ὀβελός] al estatero [στατήρ], *fundir* estatuas de bronce, como los Bronces de Riace [Πολεμιστές του Ριάτσε], y *moldear* terracotas, como las estatuillas de Tanagra [Ταναγραίες κόρες]. Posteriormente, aunque ya existía en China desde la dinastía Han [漢朝] y en Egipto durante la Alta Edad Media, la *xilografía* se incorpora a la cultura occidental desde el siglo XIII. Pese a haber sido descrita por Theophilus Presbyter, posible pseudónimo de Rogerus von Helmarshausen, en el siglo anterior al arribo de la xilografía a Europa, la *calcografía* comienza a implementarse plenamente hacia el siglo XV. Dejando por un momento las artes visuales, Benjamin (GS I/2, pp. 436, 474 y 709 y GS VII/1, p. 351) incorpora la *imprensa* como técnica de reproducción, que Occidente atribuye a Johannes Guttenberg y se da en el mismo siglo. Le sigue el *aguafuerte*, que consta de la aplicación novedosa de una técnica previamente utilizada en joyería y en decoración de armaduras; esto sucede a principios del siglo XVI. La enumeración continúa con la *litografía* del siglo XIX, atribuida a Alois Senefelder, que la habría desarrollado durante el último lustro del siglo anterior. Sólo con esta última, según Benjamin (GS I/2, pp. 436, 474 y 709 y GS VII/1, p. 351), la técnica de reproducción se puso en un nivel sin precedentes.

La modificación que se produce en este proceso, aclara Benjamin (GS I/2, pp. 436, 474 y 709 y GS VII/1, p. 351), no es la masividad, que ya estaba asegurada con las técnicas anteriores, sino la posibilidad de acceder al mercado estableciendo nuevas configuraciones con la vida cotidiana. El ensayo de *Ways of Seeing* indica cómo las imágenes, convertidas en información, van modificando su significado a partir del texto y de otras imágenes que la rodeen, espacial y temporalmente (Berger y otros, 1972, pp. 24 y 28-29). Esto ya es una realidad con la litografía, pero el siglo XIX deparaba novedades tecnológicas que implicarían transformaciones aún más profundas para el arte en general. Sobre el final de su vida, Joseph Nicéphore Niépce, que había desarrollado la heliografía hacia 1822, se asocia con Louis Daguerre. Trabajarían juntos hasta 1833, año en que Niépce muere. Cuatro años después, Daguerre daría a conocer el *daguerrotipo*, procedimiento fotográfico que, a diferencia de la heliografía, que necesitaba de varias horas, reducía los tiempos

de exposición a algunos minutos que, en los años subsiguientes, se fueron recortando. Esta invención, desde el principio, había afectado de alguna manera a las personas que se dedicaban a la producción de imágenes; algunas retratistas perdieron parte de su clientela, aunque otras vieron en la fotografía una herramienta técnica para captar en un instante la imagen sobre la que trabajar con la pintura, como hicieron Maurice Utrillo y David Octavius Hill (Benjamin, GS II/1, p. 370). Todas, les guste o no, fueron liberadas de las obligaciones artísticas que tradicionalmente recaían sobre ellas (Benjamin, GS I/2, pp. 436, 474 y 709 y GS VII/1, p. 351).

Pocos años después, durante la década de 1850, dos tecnologías comienzan a industrializar la producción de imágenes fotográficas al trabajar con *negativos* y, de esa manera, abaratar costos en comparación con el daguerrotipo. Aunque en realidad databa de alrededor de 1834, cuando fue desarrollado por William Fox Talbot, el calotipo se puso de moda en Francia en esta época para obtener imágenes de la arquitectura, ya que presentaba ventajas a la hora de fotografiar paisajes y escenas, como hicieron Henri Le Secq, Charles Marville y Charles Nègre. También a mediados de los cincuenta, el daguerrotipo fue reemplazándose por el uso del colodión húmedo, que también producía un negativo. Esta tecnología fue la que permitió el surgimiento de las *cartes de visite* con las que, de acuerdo con Benjamin (GS II/1, p. 370) en “Kleine Geschichte der Photographie”, la industria conquistó este terreno. Ambas tecnologías abarataban costos porque abandonaban el metal que servía de sustrato al daguerrotipo y, al trabajar con negativos, la cantidad de positivos que podían obtenerse eran virtualmente ilimitados, con lo cual una misma fotografía podía ser masificada. La industrialización de la producción de imágenes fotográficas tuvo consecuencias sobre las pinturas cuando éstas comenzaron a ser reproducidas mediante la cámara. Como se indica en *Ways of Seeing*, las pinturas siempre fueron una parte integral del edificio para el que habían sido diseñadas; en este ensayo, los autores señalan que la unicidad [*uniqueness*] de la pintura era parte integral de la unicidad del lugar en que se ubicaba, aunque la pintura fuese transportable, ya que sólo podía estar en un único lugar a la vez (Berger y otros, 1972, pp. 15-16). Vimos en el punto anterior que esto es llamado por Benjamin (GS I/2, pp. 437, 476 y

710 y GS VII/1, p. 352) la autenticidad de la obra de arte, que es una de las dimensiones que pueden identificarse de lo que denomina aura, y que no sólo consta del espacio en que se encuentra la pintura, en este caso, sino también del tiempo en que es percibida. La cuestión es que la cámara, según los autores de *Ways of Seeing*, al reproducir una pintura, destruye su unicidad o, con mayor precisión, su autenticidad y modifica su *significado* o, mejor dicho, fragmenta su significado en una multiplicidad de significados (Berger y otros, 1972, pp. 17-19). Volveremos en el próximo capítulo sobre esto para explicar por qué no estamos totalmente de acuerdo con esta interpretación. El significado de las pinturas, continúa el ensayo de 1972, es independiente de las mismas, es información que bien puede usarse o ser ignorada y que, de por sí, no tiene ninguna autoridad por sí misma. El significado de un cuadro, al ser intervenido por la cámara, se modifica o cambia totalmente; es una cuestión inevitable que la misma imagen, a diferencia de lo que sucede con la pintura, puede ser puesta al servicio de cualquier propósito (Berger y otros, 1972, pp. 24-25).

Sobre la segunda mitad del siglo XIX se terminan de delinear las tecnologías que dejarán su marca en el arte del siglo XX. En primer lugar, dejando nuevamente de lado las artes visuales, Benjamin (GS I/2, pp. 436-437, 475 y 710 y GS VII/1, p. 351) refiere a la posibilidad de grabar y reproducir tonos y sonidos, primero alcanzada por Thomas Edison en 1877 con el fonógrafo pero perfeccionada e industrializada en el *gramófono*, patentado por Emile Berliner diez años después. En segundo lugar, desde 1892, inspirados en inventos como el kinetoscopio de William Dickson y aprovechando que el celuloide estaba reemplazando al papel y al vidrio de las primeras cámaras fotográficas, los hermanos Auguste y Louis Jean Lumière crearon la *cámara cinematográfica*. Aunque esta es, para Benjamin (GS I/2, pp. 448 y ss., 487 y ss. y 721 y ss. y GS VII/1, p. 364 y ss.), el invento que revoluciona la manera en que percibimos las imágenes, llevando un paso más allá las modificaciones acarreadas por la litografía y la cámara fotográfica, sólo recurriendo a los

autores del ensayo de *Ways of Seeing* podemos hacernos una idea de la dinámica de este proceso.⁴⁹

Éstos comienzan señalando cómo, a principios del Renacimiento, queda establecida en Europa la perspectiva como convención. Mediante ella, todo es centrado en un único punto, el ojo del observador, que recibe las apariencias provenientes del mundo que lo rodea. Los autores del capítulo trazan un paralelismo entre la forma en que el mundo visible es dispuesto para el espectador con cómo se especulaba que el universo aparecería ante Dios. Del mismo modo que Dios no necesita situarse en relación con el universo, ya que él mismo es la situación, la perspectiva indica que no hay reciprocidad visual. A pesar de todo, la perspectiva tiene una contradicción inherente: el espectador, a diferencia de Dios, sólo puede estar en un solo lugar. Esta contradicción, continúa el ensayo, se vuelve consciente con la invención de la cámara cinematográfica (Berger y otros, 1972, pp. 16-17). Ésta libera de los límites del espacio y el tiempo y conduce a una nueva forma de percepción. La idea de que las imágenes eran atemporales es destruida y se revela que la noción del tiempo que pasa es inseparable de cualquier experiencia visual, con excepción, según los autores, de la pintura. Lo que se ve, depende de dónde y cuándo uno se encuentre, el ojo humano como punto en que la infinitud se desvanece, es

⁴⁹ Como ya indicamos, el ensayo de *Ways of Seeing* está centrado en las artes visuales, es por eso que su primer postulado, profundamente opuesto a cualquier pragmática, indica que el ver antecede a las palabras en un doble sentido, por un lado, las primeras infancias parecen tener una mirada y un reconocimiento del mundo que aparenta ser prelingüístico y, por otro, las palabras con las que explicamos el mundo que nos rodea no pueden deshacer el hecho de que el lugar en el que nos encontramos fue establecido por el mismo hecho de verlo (Berger y otros, 1972, p. 7). Inversamente, continúa el trabajo, aquello que sabemos o creemos afecta la manera en que vemos cada una de las cosas. La visión se diferencia de los otros sentidos en que constantemente nos está trayendo cosas a nuestro alcance, nunca miramos una única cosa sino cómo las cosas se nos relacionan. La visión, además, tiene una naturaleza recíproca fundamental: estamos a la vista de todo aquello que podemos ver desde donde nos encontramos (Berger y otros, 1972, pp. 8-9).

A partir de esto, indican los autores, podemos pensar a las imágenes como una vista que ha sido recreada o reproducida, un conjunto de apariencias, desconectadas del espacio y tiempo en que se mostraron por primera vez, y preservadas. Cualquier imagen encarna una manera de ver [*way of seeing*], pero a su vez, nuestra percepción de dicha imagen depende también de nuestra propia manera de ver. Ser conscientes de esto, sin embargo, es resultado de un proceso que, en Europa, termina hacia el Renacimiento. Las imágenes, primeramente, conjuraban aquello que estaba ausente; luego, al hacerse evidente que éstas duraban más que aquello que representaban, pasaron a mostrar cómo esto último lucía para los otros; posteriormente, a medida que tomaba fuerza el individuo y la historia, fueron reconocidas como registro de la visión específica de su productor. De acuerdo con los autores, las imágenes pueden ser leídas como testimonio directo del mundo que rodeaba a otras personas en otros tiempos sólo si se logra evitar la mistificación a la que ya nos referimos al hablar de los conceptos usufructuados por el fascismo (Berger y otros, 1972, pp. 9-10).

destruido: ya no hay un centro ideal. Como vimos más arriba, la invención de la cámara afecta la manera en que las pinturas anteriores a la cámara son vistas, ya que estallan en una multiplicidad de significados; el cinematógrafo modifica la manera en que el ser humano fija en el lienzo lo que observa, como puede apreciarse con el Impresionismo y el Cubismo (Berger y otros, 1972, pp. 17-19), pero además cuando interviene sobre una pintura anterior a su invención, convierte a esta última en material del argumento del cineasta, con el que puede llegar a la conclusión que se proponga. Esto se debe a que el film sólo puede desarrollarse en el tiempo, una imagen tras otra, siguiendo un argumento prefigurado e irreversible. En cambio, las pinturas presentan sus elementos de forma simultánea, es el espectador el que, luego de examinar los elementos presentados por su cuenta y teniendo la posibilidad cambiar o revertir el orden de los mismos, llega a sus propias conclusiones. Parecería que en el primer caso, la pintura le otorga su autoridad al cineasta, mientras que en el segundo, el cuadro mantiene para sí su propia autoridad (Berger y otros, 1972, p. 26). En realidad, lo que ha sucedido es que el arte ha perdido la autoridad que antes tenía.

Hay que distinguir, nos señala Benjamin (GS I/2, pp. 437, 476 y 710 y GS VII/1, p. 352), entre lo que sucedía con lo auténtico frente a una falsificación, y lo que sucede ante una reproducción. En el primero de los casos, lo auténtico conservaba plenamente su autoridad, ya que su autenticidad aún podía establecerse, comprobarse o negarse mediante alguna técnica como, por ejemplo, un análisis químico. En cambio, lo auténtico pierde su autoridad frente a la reproducción técnica. Benjamin (GS I/2, pp. 437-438, 476-477 y 710-711 y GS VII/1, p. 352-353) explica esta situación mostrando, por un lado, cómo la reproducción técnica, a diferencia de la reproducción manual, se independiza del original al resaltar ciertos aspectos del mismo o al crear imágenes, a partir de aquel, que usualmente están por fuera del alcance del ojo humano. Y por otro, la copia técnica puede ser puesta en situaciones inéditas para lo auténtico, facilitando que esto último vaya al encuentro del perceptor, lo que antes sólo era posible al revés. “Uno podría argüir que todas las reproducciones más o menos distorsionan, y que entonces la pintura original es todavía en un sentido

única” (Berger y otros, 1972, p. 20),⁵⁰ plantean los autores de *Ways of Seeing* antes de explicar por qué eso no es así. Benjamin (GS I/2, pp. 438, 477 y 711 y GS VII/1, p. 353), en la tesis II, había planteado que aunque la persistencia de la obra de arte original quede intacta, su autenticidad era devaluada. El ensayo de 1972 intenta explicar cómo sucede esto: el original es único precisamente por eso, por ser el original de una reproducción, no por lo que nos muestra, que puede apreciarse en cualquiera de sus reproducciones. Asimismo, se produce un nuevo proceso de mistificación sustentado en su existencia única, que nuestra cultura evalúa según su rareza. Esto se afirma y estima por el precio que le otorga u otorgaría el mercado. La mistificación indica que el valor económico es tan sólo expresión del valor espiritual. De esa manera, las obras originales se rodean de una falsa religiosidad dependiente del valor del mercado, que les otorga una nueva forma de ser impresionantes. Esta falsa religiosidad, continúa el capítulo, carga con una función nostálgica, la de reclamar que los valores de la cultura oligárquica y no democrática sigan en pie, y se pone en reemplazo de lo que la reproductibilidad les hizo perder, es decir, el aura (Berger y otros, 1972, pp. 21 y 23). Dicha falsa religiosidad vendría a ser la pseudoaura, tal como la denomina Fürnkäs (2014, p. 151) que el arte debe encargarse de destruir.

⁵⁰ Traducción propia

VI.1. La violenta sacudida de la tradición y el retroceso del valor de culto en “Das Kunstwerk...”

En la tesis II, Benjamin (GS I/2, pp. 438, 477 y 711 y GS VII/1, p. 353) señala que las técnicas de reproducción sustituyeron la ocurrencia singular de las obras de arte por una ocurrencia masiva. Esto, de por sí, no habría afectado al aura de la obra de arte porque las técnicas de reproducción existentes al menos desde la xilografía hasta la litografía inclusive, eran procedimientos artísticos en sí mismos que, más que crear reproducciones, tenían la posibilidad de crear originales de forma masiva. Lo mismo podría decirse de la fotografía y el cine si estas técnicas no hubiesen orientado sus objetivos hacia las obras de arte que las precedieron, pero como de una u otra manera muestra el daguerrotipo de Daguerre, *L'Atelier de l'artiste*, eso fue de las primeras cosas que hicieron. Es esto, como vimos en el capítulo anterior, lo que transforma la obra de arte en información y, como tal, le permite ir al encuentro con la espectadora en el aquí y ahora en el que ésta se halle, desde donde será interpretada a partir del resto de la información que la rodea espacial y temporalmente. “El criterio de la autenticidad en la producción de arte falla” (Benjamin, GS I/2, pp. 442, 482 y 715 y GS VII/1, p. 357) no cuando no puede ubicarse un original, lo que sucede tanto en la calcografía como en el aguafuerte, por poner dos ejemplos, sino cuando, como ya describimos, lo auténtico se convierte en el mero original de las reproducciones. Dicho original sólo es valorado en función del valor que le da el mercado y ya no por lo que muestra. En relación a esto último, la autoridad de la obra de arte se ve menoscabada porque sus reproducciones son capaces de mostrarlo mucho mejor y de formas inaccesibles al ojo desnudo.

Ambas situaciones, tanto la primera, que se dirige contra el aura en tanto unicidad, como la segunda, que ataca al aura como autenticidad, producen una violenta sacudida de la tradición, es decir, la decadencia del aura en tanto inmersión en la tradición (Benjamin, GS I/2, pp. 438-439, 477-478 y 711 y GS VII/1, p. 353). A partir de dicha decadencia, señala Benjamin (GS I/2, pp. 440,

479 y 713 y GS VII/1, p. 355), puede comprenderse la importancia que van adquiriendo las masas en la sociedad de los siglos XIX y XX. La reproducción técnica viene a cumplirles dos deseos que cada día eran más irrecusables: el de aproximar las cosas y el de superar lo irreplicable. La reproducción se distingue, desde esta óptica, de la obra de arte tradicional en que, en lugar de imbricar singularidad [*Einmaligkeit*] y permanencia [*Dauer*], combina repetibilidad [*Wiederholbarkeit*] y volatilidad [*Flüchtigkeit*]. Ya hicimos referencia a cómo cada sociedad, frente a la obra de arte, ponía el acento entre dos polos, uno en el que se privilegiaba el valor de culto, y otro en el que se lo hacía con el valor de exposición. Que dicho acento se encontrara más cercano o más lejano a uno o a otro, dependía de la época y la cultura de la que se tratara. Lo que sucedió con los métodos de reproducción técnica de la obra de arte es que sobrecargaron tanto el polo de la exponibilidad que se produjo un cambio cualitativo en las funciones sociales del arte: éste se emancipó del ritual de forma definitiva y su fundamento pasó a ser la política (Benjamin, GS I/2, pp. 443-444, 482, 484 y 715-716 y GS VII/1, pp. 357-358).

Entre la última mitad del siglo XVIII y la primera del XIX se produjo en Europa una proliferación inédita de museos de arte, muchos de los cuales se consideran hoy algunas de las galerías más importantes del mundo, por ejemplo, el *British Museum*, establecido en 1753, el Государственный Эрмитаж [*Gosudárstvennyj Ermitáž*] de 1764, el *Musée du Louvre* de 1792, el *Rijksmuseum* de 1800, el *Museo del Prado* de 1819 y la *National Gallery* de 1824. Con esto en vista, el uso que posteriormente se le dio a las técnicas de reproducción parece responder a una decisión que las clases dominantes, frente a los deseos impostergables de las masas, ya habían tomado. Aproximarles las obras de arte de las que habían sido absolutamente privadas no sólo significaba ceder un poco para evitar un potencial estallido, sino que también les daba la oportunidad de controlar el uso que se le podría dar al arte, tanto expuesto como reproducido. En palabras de los autores de *Ways of Seeing*, la minoría privilegiada cedió la exclusividad sobre las obras de arte porque esto le permitió, a la vez, mediante la mistificación de las mismas, controlar el relato que se articulaba con ellas para dirigirlo, así, al fortalecimiento de los valores que sostienen un orden antidemocrático (Berger y

otros, 1972, pp. 23 y 29). El ensayo de 1972 se figura muy bien la forma en que el *fascismo*, diría Benjamin (GS I/2, pp. 435 y 473 y GS VII/1, p. 350), hizo uso de las reproducciones de la obra de arte. Éstas le sirvieron para crear y mantener la ilusión de que lo único que había cambiado era que las masas ahora sí tenían acceso al arte que antes le correspondía sólo a una minoría; que el arte, con su palabra autorizada, continuaba mostrando la nobleza de la inequidad y lo excitante de las jerarquías. Al mismo tiempo, volviéndolo distante mediante la mistificación, se consolidó un circuito en el que las únicas autorizadas a apropiarse del significado del arte eran las minorías expertas, especializadas y jerárquicas que contribuyeron a esa misma mistificación. De esa forma, se ocultó el resto de los usos que el arte reproducido técnicamente había vuelto posibles (Berger y otros, 1972, pp. 11, 29-30 y 32-33).

A su vez, en la tercera versión de “Das Kunstwerk...”, se describe una segunda dinámica por la cual se produce la decadencia del aura en tanto inmersión en la tradición: Benjamin (GS I/2, pp. 459, 496 y 729 y GS VII/1, p. 374) postula en el tratado que la reproductibilidad técnica de la obra cambió la relación entre las masas y el arte. El público, frente a la obra de arte no aurática, tenía una actitud dictaminadora o de *Beurteiler*. La novedad era que, como estas obras tenían mayor significación social que el arte aurático, la crítica de la obra podía combinarse con su goce (Benjamin, GS I/2, pp. 459, 497 y 729 y GS VII/1, p. 374). Quienes asistían al cine lo hacían en tanto semiexpertos, y una descripción similar podía generalizarse, de manera parecida a como Benjamin (GS I/2, p. 492) la extrapolaría al deporte en la tercera versión, a todas las artes del siglo XX. Nos topamos, en este recorrido, con dos elementos producidos por el cine cuya combinación, de acuerdo con Benjamin (GS I/2, p. 505) en la tercera versión del tratado, también fue causante del retroceso del valor de culto: por un lado, esta actitud de *Beurteiler* con la que la masa enfrentaba la película; por otro, la recepción distraída necesaria para sobrellevar el efecto de *shock* [*Schockwirkung*, *Chockwirkung*] que se producía a través del montaje de diferentes enfoques y escenarios (Benjamin, GS I/2, pp. 464, 466, 503, 505 y 734 y GS VII/1, pp. 380-381). El público adquirió así una actitud dictaminadora que no necesita atención; el examen de la obra se daba en plena distracción (Benjamin, GS I/2, p. 505).

VI.2. La política como fundamento de la función social del arte

Con la política como su nuevo fundamento, el arte es elaborado siguiendo una de las dos tendencias que identifica Benjamin (GS I/2, pp. 469, 508 y 738-739 y GS VII/1, p. 384): la estetización de la política o la politización del arte. El fascismo⁵¹ propugnó la primera y, como ya vimos, lo hizo mediante los conceptos tradicionales de la estética. Su objetivo era el control tanto de la movilización como de la expresión de la masa, sin que las mismas conllevaran modificaciones en las relaciones de propiedad. La forma extrema de esta movilización fue la guerra (Benjamin, GS I/2, pp. 467-468, 506 y 737 y GS VII/1, p. 382), pero las nuevas técnicas también pudieron generar, por ejemplo, la ilusión del acceso universal a bienes de consumo que antes le eran hurtados, como señala Benjamin en “Der Autor als Produzent” (GS II/2, p. 693). La otra tendencia, la politización del arte, es a la que incitaría el comunismo.⁵² En potencia, del mismo modo en que el arte, en el siglo XX, podía ser utilizado para consolidar el orden establecido, también podría haber significado una subversión de la forma artística misma que lo critique y que formule exigencias revolucionarias. Benjamin (GS I/2, pp. 435 y 473 y GS VII/1, p. 350) esgrime que los conceptos que vuelca en “Das Kunstwerk...” sólo eran útiles para esto último. Sin embargo, como indica Di Pego en “Reproductibilidad técnica, arte y política en la filosofía de Walter Benjamin” (2016, p. 13), lo que diferencia a la estetización de la política de la politización del arte no puede reducirse a la orientación política del mismo; por ejemplo, un régimen sustentado en el monopolio estatal de los medios de producción podría bien hacer uso del arte reproducido técnicamente para manipular a las masas.⁵³ De esta manera, se abre la pregunta si la situación inversa también era posible. De acuerdo con la tercera redacción de “Das Kunstwerk...” (Benjamin, GS I/2, p. 492), mientras las obras de arte reproducidas técnicamente se encuentren dominadas por el capital, *en general [im allgemeinen]*, no podrán cumplir ningún rol

⁵¹ Las “doctrinas totalitarias” (Benjamin, GS I/2, p. 739), según la versión francesa.

⁵² Las “fuerzas constructivas de la humanidad” (Benjamin, GS I/2, p. 739), según la versión francesa.

⁵³ De hecho, como nos ha indicado Anabella Di Pego, Benjamin es sumamente crítico del realismo socialista que también sería una forma de estetización de la política

revolucionario más allá del artístico, es decir, el de revolucionar las concepciones tradicionales de arte. Esta expresión, *en general*, termina abriendo las puertas a esta posibilidad: del mismo modo en que vimos, al analizar un fragmento en IV.1, que, de acuerdo con Benjamin (GS VI, p. 163), las malas editoriales no se encarnaban tanto en las editoriales comerciantes como en las idealistas incapaces, lo mismo podría haberse dicho de, por ejemplo, el capital cinematográfico. Lo peor de esta industria no habría estado representado por los *majors film studios*, sino por las pequeñas productoras que, contando con un capital que usualmente resulta escaso, lo utilizaban siguiendo la misma narrativa que convirtieron en hegemónica desde el condado de Los Ángeles.

El capítulo de *Ways of Seeing* sólo puede brindarnos algunos principios generales y unos pocos ejemplos sobre los otros usos que era posible darle al arte en el siglo XX. Es por eso que, para profundizar en la dimensión programática de “Das Kunstwerk...”, deberemos recurrir a otros textos que nos permitan explicitar un poco más sobre cuál era el potencial que el arte reproducido técnicamente tenía para las masas en el siglo XX. Lo primero que quieren señalarnos Berger y el resto de los autores (1972, p. 30) es el uso diferencial que las personas efectivamente daban a los medios de reproducción. Éstas, en algún lugar de la casa solían tener uno o varios espacios en que se daban configuraciones que combinaban cartas, fotos, reproducciones de pinturas, recortes de diarios, dibujos originales, postales, etc., todos estos elementos podían ser leídos como pertenecientes al mismo lenguaje y se relacionaban entre sí en un plano de igualdad; lo que hacían era coincidir con y expresar la experiencia de la persona que los ubicó en ese lugar. Recordemos por un instante que los escritores están partiendo de una posición antipragmática y, por lo tanto, se permiten postular que mediante este tipo de constelaciones gráficas era posible definir experiencias, si les cabe ese nombre, para las cuales las palabras resultaban inadecuadas. Estas experiencias no tenían por qué ser personales, podían estar expresando la relación que, como sociedad, una comunidad tenía con su propio pasado, experiencia esencialmente histórica a partir de la cual le buscaban sentido a sus vidas y que les podría haber permitido devenir agentes activos de la historia (Berger y

otros, 1972, p. 33). El gran acierto de los autores de *Ways of Seeing*, a nuestro juicio, es haber postulado que la decadencia del aura implicó la transformación de la manera en que la obra de arte es percibida. Las mismas, desde el siglo XX, no son más que información que adquiere sentido a partir de, por un lado, la información que la rodea, tanto espacial como temporalmente, y, por otro, los conocimientos y creencias con los que cuenta cada persona y cada comunidad (Berger y otros, 1972, pp. 29 y 8). Por el contrario, su primer error, a nuestro parecer, sería haber postulado que la obra de arte tenía un *significado* original e independiente antes de convertirse en información manipulable (Berger y otros, 1972, pp. 19 y 28).

Al analizar “Über Sprache...”, vimos que, de acuerdo con Benjamin (GS II/1, pp. 140-157), un hecho lingüístico básico es que los seres humanos poseían un *lenguaje puro* que se transformó en *lenguaje instrumental*. El primero, que era el lenguaje del conocimiento, se basaba en nombres que permitían conocer la cosa misma que era nombrada. Éstos eran interpretados como traducciones del lenguaje de las cosas, que compartían contenidos espirituales, al lenguaje de los seres humanos, quienes recibían dichos contenidos. El lenguaje instrumental surge cuando, con los nombres, se intenta compartir algo más que ellos mismos. Esto los convierte en meros signos que, como tales, pueden adquirir cualquier significado dependiente del contexto. Consideramos que algo parecido, puede interpretarse, es lo que ha sucedido con las obras de arte ante la irrupción de los medios de reproducción técnica. El error de Berger y los demás autores (1972, pp. 19 y 28) estribaría en postular que las obras tradicionales poseían un significado. Por el contrario, sólo a partir de la reproductibilidad técnica las obras de arte se habrían convertido en meros signos y, por ende, habrían obtenido la capacidad de significar algo. Antes de esto, como vimos más arriba, las obras de arte eran los *Gehalte* de verdad, las *auras*, que, siguiendo nuestro paralelismo, habrían funcionado de una manera similar a los nombres: podrían haber sido consideradas como traducciones del lenguaje, es decir, de los contenidos espirituales compartidos por el *ideal del problema*. Esto significa que, más allá de sí mismas, no significaban nada.

Y del mismo modo que el lenguaje de los nombres, las obras de arte auráticas están irremediablemente perdidas. Los medios de reproducción técnica, al producir la decadencia del aura, nos han dejado sólo con la dimensión documental, la dimensión aparente de las obras de arte, las cuales, efectivamente, pueden convertirse en signos de lo que sea. Sus significados, como vimos, mutarán constantemente, ya que dependen del conocimiento y las creencias de quien las percibe y de los textos y las otras obras que la rodean, tanto temporal como espacialmente.⁵⁴ Sin embargo, esta habría sido sólo una de las formas en que se podría haber recibido la obra de arte no aurática, precisamente, la que promovió la estetización de la política. Por el contrario, la politización del arte se habría alcanzado si se hubiera logrado romper con dicha forma de recepción, sin que esto significara una vuelta a la forma de recepción anterior, es decir, a la contemplación de la obra que permitía abandonarse a la asociación libre (Benjamin, GS I/2, pp. 464, 502 y 734 y GS VII/1, p. 379).

La nueva forma de recepción debería haber sido tal que habilitara un acceso novedoso a la verdad de los objetos, a la verdad que reside en la objetividad a la que Benjamin se refiere en el “Goethes...” (GS I/1, p. 162). Y, justamente, había una manera alternativa de percibir las obras de arte, que tras la pérdida del aura son puro fenómeno, que cumplía con el requisito de tomarlas en sí y no como signos para transmitir un significado: percibir las como *imágenes*. Las imágenes en general, señala Hillach (2014, p. 645) constituyen una categoría gnoseológica para Benjamin: aquel autor llega a postular que este último “piensa en imágenes” (Hillach, 2014, p. 648) en lugar de conceptos. En especial, las *imágenes dialécticas*, habrían permitido una forma de conocimiento superadora de aquellas formas contemplativas, entre las que se contaba la requerida por la obra de arte aurática. Aquellas obras de arte que hubiesen logrado configurarse como imágenes dialécticas habrían sido las mismas que hubieran comenzado a minar la forma en que se percibe a la obra de arte reproducida técnicamente. Habrían sido capaces de conjurar el acto de la toma de conciencia, constituyéndose como punto en el cual la teoría se une con la praxis. El tiempo que todas las imágenes niegan puede transformarse en

⁵⁴ Quizá, en parte, esta mutabilidad es la que induce a algunas personas a privilegiar el registro de la obra que perciben en lugar de su disfrute directo, como queriendo captar un sentido único que se perderá cuando la obra de arte llegue a su final.

el impulso dialéctico por medio del cual la vida se integra en la percepción de la actualidad política. La toma de conciencia, como vimos en el capítulo introductorio, constituye el tiempo-ahora desde el que puede iniciar una praxis libre de cosificaciones capitalistas y, por eso, constitutiva de la realidad humana.

Benjamin (GS IV/1, pp. 116-117) indica en “Antiquitäten”, de “Einbahnstraße”, que la voluntad es nutrida [*nähren*], es alimentada, de forma que se mantenga con vida, sólo por la imagen representada. Inversamente, sin una representación imaginaria, la voluntad no está completa y, por lo tanto, no puede ser encendida por meras palabras. Las imágenes, de esta forma, tenían el potencial de vincular el conocimiento de la integración de la propia vida en la realidad política y una praxis revolucionaria y emancipatoria que, aunque no nos habría devuelto ni el *nombre* ni el *aura* perdidos, habría constituido y habilitado un acceso novedoso hacia la verdad objetiva.

Si el *signo* resulta la figura artística privilegiada por la estetización de la política, es inadecuado para la politización del arte. Lo contrario sucede con la *imagen*, particularmente con la *imagen dialéctica* que, como vimos, Benjamin desarrolla conceptualmente desde 1935 (Hillach, 2014, p. 645). La pregunta que surge entonces es de qué manera las obras de arte podrían haber sido configuradas bajo dicha forma. En este punto es destacable un trabajo de Di Pego (2016, p. 13) en el que, para alcanzar una mayor comprensión, por un lado, de la diferencia entre la estetización de la política y la politización del arte y, por otro, de la dimensión programática de “Das Kunstwerk...”, pone este texto en relación a la descripción que hace Benjamin (GS VI/1, p. 543-545 y GS II/2, p. 519-539) del teatro político de Piscator, representante de la primera tendencia, y del teatro épico de Brecht, que encarna la segunda.

El modelo de obra de arte capaz de romper con la forma en que se solía percibir la obra de arte reproducida técnicamente estaba dado por el teatro épico de Brecht, que Benjamin abordó en “Was ist das epische Theater? <1> Eine Studie zu Brecht” (GS II/2, p. 519-531) y en “Was ist das epische Theater? <2>” (GS II/2, p. 532-539). Aunque allí Benjamin (GS II/2, p. 519-539) se refiera de forma explícita sólo al teatro épico, creemos que es posible extrapolar sus tesis al cine y al resto de las artes para tener una idea de las relaciones que

éstas deberían haber establecido con el público y de los efectos que deberían haber intentado tener en él. Di Pego ya efectuó un análisis de este texto en el apartado “El teatro épico de Brecht como paradigma de una nueva forma de narración” (2015, pp. 151-159) de “La ambivalencia de la narración en Walter Benjamin”, por lo que nos limitaremos a generalizar sus conclusiones para el resto de las artes.

El *teatro político* de Piscator, que Di Pego (2015, p. 154) ubica en oposición al *teatro épico*, funciona en Benjamin como prototipo de la expresión que fracasa no sólo en revolucionar la percepción del público y la relación que éste establece con el arte sino en su propia concepción, ya que ni siquiera se ha puesto este objetivo. Lo único que hacía era favorecer la incorporación del proletariado en el mismo esquema que estaba predispuesto para la burguesía. El arte habría estado auténticamente politizado no cuando su contenido hubiese sido político sino cuando hubiese logrado modificar su propia forma (Di Pego, 2015, p. 154). Lo que se debería haber dado en el arte politizado es una narración discontinua que produjera, mediante sus interrupciones, un *shock* que, a diferencia del del cine industrial, provocase un distanciamiento reflexivo. El arte politizado explícitamente habría intentado impedir la hipnosis de su público, se habría tratado de evitar que el público pudiera tener un rol pasivo, es decir, uno en el que se dejara llevar por la obra. Al contrario de lo que se pretendía desde la cinematografía hegemónica, se buscaba generar espectadores atentos e interesados, activamente reflexionando sobre las situaciones representadas por la obra. La manera en que la situación debería haber sido puesta en primer plano era haciendo que el público se extrañara de la misma; al contrario de lo que supondría el teatro dramático, por ejemplo, lo central no hubiese sido la empatía con la protagonista sino lo asombroso de las circunstancias en que ésta se hubiese encontrado.

Resultaba relativamente clara para el teatro, en todas sus versiones, el cine, la danza y, probablemente, la fotografía, aquella indicación de que las actrices y actores evitaran encarnar el personaje y, por lo tanto, sus sentimientos, que en el teatro tradicional serían asumidos por el público (Di Pego, 2015, p. 155). El gesto es la categoría privilegiada con la que contaban los actores para interrumpir la continuidad de la acción. Un prólogo, un preludio,

una balada, una proyección, entre tantas otras cosas, podían ocupar el lugar del gesto, que se diferencia del resto de las acciones humanas en que tiene carácter puntual, en que pueden identificarse tanto su inicio como su final (Di Pego, 2015, pp. 155 y 157). La dificultad para trasladar esta indicación actoral al resto de las artes podría estar revelando un déficit en las reflexiones en torno a cómo la cultura de la actuación afectó a aquellas. Podría plantearse que estamos predispuestos a rápidamente olvidar que las representaciones de la pintura, la escultura, la música y la literatura también son personajes y que, necesariamente, tienen que ser productos de algún tipo de performatividad. La cuestión, de esta manera, es cómo dichas artes podrían haber evitado la encarnación hipnótica. La postulación de Di Pego (2015, p. 157), según la cual la cita, en *Passagenarbeit*, es el gesto que interrumpe la narración del trabajo, brindaría al menos una clave con la que podrían haber contado las obras literarias. En estrecha relación con este tópico se encuentra el último concepto que queremos destacar: el de montaje. Di Pego (2015, pp. 156-157) expone cómo Benjamin considera que, a partir del mismo, podría haberse sustentado una subversión de las modalidades tradicionales de narración que, de esa manera, hubiese hecho surgir una narrativa dialéctica. En este sentido, el objetivo de las artes del siglo XX debía ser conjurar una dialéctica *detenida* que obligara al público a tomar una postura. La posibilidad de que la misma sea crítica al sistema, habría estado abierta.

Revisando lo planteado en *Ways of Seeing* (Berger y otros, 1972, p. 30), parecería que lo que allí se estipulaba para las artes visuales iba en un sentido similar, ya que propone la necesidad de presentar a las mismas, ya no en soledad, sino siempre en una configuración con otras obras o reproducciones. Las mismas, podríamos agregar, ya no se habrían limitado a las visuales sino que las podemos pensar vinculadas a cualquier otro tipo. Sin embargo, los autores del ensayo de 1972 se habrían equivocado al plantear que lo expresado en dichas configuraciones es una experiencia personal o una experiencia histórica que no puede ser comunicada por medios lingüísticos. Esto suena a un retorno a la contemplación aurática que se ha vuelto imposible. Lo que el arte politizado debía lograr, mediante la configuración de diferentes elementos, era instaurar una nueva forma de narración, discontinua, que

propiciara la reflexión a partir del extrañamiento del público con su vida cotidiana, distanciamiento que, se esperaba, habría conducido a una movilización de las masas en pos de una revolución en el plano político. Las pinturas reproducidas técnicamente, en particular, tenían el potencial para haber funcionado como las citas que interrumpiesen la continuidad de la narrativa. Por otro lado, si estamos en lo cierto respecto a la postulación de la imagen dialéctica como figura artística privilegiada por la politización del arte, también es esperable que la obra de arte politizada hubiese versado sobre algún tipo de conocimiento histórico, como señalamos en “III.2. La alegoría, las imágenes de pensamiento y la representación filosófica” al diferenciar aquel concepto del de la imagen de pensamiento. En especial, sólo a partir de testimonios visuales del pasado la imagen habría tenido la potencia suficiente para demostrar concluyentemente que el conocimiento del pasado es un conocimiento del presente (Hillach, 2014, pp. 649-650). En este punto, nuevamente, las obras de arte reproducidas técnicamente podrían haberse constituido como esos testimonios que se necesitaban.

VI.3. El concepto de crítica de arte y su tarea con “Das Kunstwerk...”

Ante el panorama que hemos descrito en el apartado anterior, conviene preguntarse qué rol queda para la crítica cuando, con la decadencia del aura, desaparece aquello a lo que Benjamin, hasta este tratado, señalaba como la fuente del valor cognitivo de la obra de arte. Desde este momento, la tarea de la crítica de arte ya no puede ser la de manifestar de alguna manera la formulabilidad del *Gehalt* de verdad, ya que éste es lo que en las obras de arte se ha dañado. La estetización de la política promovió una obra de arte sin valor cognitivo: como previmos parcialmente en “II.4. Breve especulación en torno a la muerte de la obra de arte”, las obras de arte, en el sentido que nos ocupaba en ese momento, han sido completamente destruidas, convertidas en signos que *quieren decir* algo y que adquieren su significado a partir de la información que los rodea espacial y temporalmente y de las creencias y conocimientos de la persona o comunidad que lo percibe, entre los que se contarían, por ejemplo, los *sentidos comunes* y las *matrices de reglas coherentes de género* que

fundamentan los mandatos que se reproducen a nivel social. Dicho de otra forma, los signos sirven al fascismo o a las doctrinas totalitarias porque evitan cualquier momento cognitivo y sólo se nutren de y procesan los prejuicios con los que las personas fueron cargadas de antemano por el sistema.

Revelado el potencial para controlar el movimiento y la expresión de las masas que la obra de arte reproducida técnicamente tiene para las clases dirigentes, más que nunca la crítica de arte estaba obligada moralmente, en el siglo XX, a intentar estar del lado correcto de la historia. De acuerdo con Benjamin, la lucha de clases todavía no estaba perdida para el proletariado, pero éste debía ser consciente de que había una fecha límite y, recordemos, si no derrotaba a la burguesía a tiempo, las contradicciones de esta última terminarían por hacer que todo se pierda (Benjamin, GS IV/1, p. 122). En este marco, la crítica seguiría siendo la única en la posición de corregir a la figura artística predominante, al arte mismo, al posicionamiento crítico o a todo junto. Este tipo de correcciones ya no eran necesarias ante el compromiso de la posibilidad de manifestar la formulabilidad del *Gehalt* de verdad, ya que ésta ya estaba perdida; se requerían porque el arte configurado a partir de una concepción o de una figura artística equivocada, podía estar siendo involuntariamente funcional a la tendencia que propiciaba la estetización de la política. Pero además, la crítica puede hacerse un lugar protagónico en el campo literario y, podemos considerar, Benjamin intentó hacer una contribución en ese sentido, por ejemplo, con “Einbahnstraße”.

Allí mismo, como analizamos en “III.3. La unicidad en la obra tardía previa a ‘Das Kunstwerk...’: ‘Einbahnstraße’”, Benjamin (GS IV/1, pp. 94-101) comienza con el ataque de las críticas que abrevan en la Ilustración. Aquellas requerían que sea posible distanciarse del objeto, de forma tal que el mismo pueda ser analizado desde algún punto de vista. Sin embargo, las transformaciones iniciadas en el siglo XIX saturaron la experiencia, impidiendo que la crítica pueda establecer con dicho objeto el tipo de relaciones que el pensamiento racional necesitaba (Benjamin, GS IV/1, pp. 131-132). Teniendo a “Einbahnstraße” como programa, la crítica debería también abonar a una transformación de la escritura que, a su vez, esté a la altura de las propias necesidades que le produce esta nueva contextualización. Benjamin (GS IV/1,

pp. 85 y 105) promueve por tanto la modificación misma del libro tradicional en favor de pequeñas publicaciones, para las que el mismo texto publicado en 1928 podría hacer de paradigma, que se adapten a la manera en que ya en ese momento, consideraba, los mismos eran leídos. La crítica debía saberse sumergida en ese tipo de datos sobre los que no puede basarse convicción alguna, trabajar su manuscrito de forma operativa y haciéndose cargo de la imposibilidad de superar la fragmentariedad que dominará su obra (Benjamin, GS IV/1, p. 131).

Por otro lado, en los fragmentos “Die Aufgabe des Kritikers”, “Programm der literarischen Kritik” y “Zur Charakteristik der neuen Generation” analizados en este trabajo, reaparece la importancia de la crítica para destruir la crítica decadente y recrearse a sí misma como género. Para eso, sin embargo, primero necesita, por un lado, encontrar su pertenencia a un proyecto más amplio sólo a partir del cual puede, en toda su ferocidad y capacidad destructiva, actuar lógica y honradamente (Benjamin, GS VI, p. 161). Aunque puede postularse que hay continuidad en torno al rol estratégico que la crítica debe asumir en la lucha estética,⁵⁵ el cual, como señalamos más arriba, consiste en desenmascarar aquello que se presenta como arte puro y políticamente neutral (Benjamin, GS VI, p. 164), puede indicarse que hay una cuestión que cambia a partir de que la decadencia del aura es revelada: las mismas críticas benjaminianas previas a “Das Kunstwerk...”, efectuadas sobre obras que habían perdido su aura como si aún la tuvieran, se vuelven tipos de críticas que, en tanto decadentes, merecen ser destruidas. En la misma serie de fragmentos, Benjamin (GS VI, p. 163) estipulaba que la decadencia de la crítica literaria tenía inicio en la incapacidad que habían tenido los románticos para conformar una instancia colectiva, lo que en “Einbahnstraße” (GS IV/1, p. 108) describía como un cenáculo conformado por artistas y críticas. A nuestro parecer, la conformación de este tipo de grupos es un objetivo candidato a ser ubicado como un segundo punto de contacto entre la vida teórica y la vida práctica,⁵⁶ como un segundo eje a partir del cual la teoría y la praxis pueden ser articuladas. Creemos que es en este sentido que pueden comprenderse los

⁵⁵ Cf. nota 35

⁵⁶ Segundo, ya que consideramos que la experiencia estética de la obra de arte politizada, el tiempo-ahora en el que el participante toma conciencia, sería el primero.

proyectos encarados entre 1929 y 1933 en conjunto con Brecht, de los que Wizisla (2007, pp. 85-90) destaca la revista *Krise und Kritik*, la *Sociedad de amigos materialistas de la dialéctica hegeliana*, el *Club marxista*, la revista *Signale* y la *Zeitschrift zur Klärung der faschistischen Argumente und der Gegenargumente*.

En los fragmentos relacionados con “Falsche Kritik” y con la Nueva Objetividad, recordemos, Benjamin (GS VI, p. 173) atacaba a la crítica marxista o materialista por su incapacidad, basada en el desprecio por la crítica mágica, de acceder al *Gehalt* de verdad sobre el que la dimensión material de la obra de arte se encuentra configurada. A la luz de “Das Kunstwerk...”, esta crítica se muestra errónea a partir de que, con la decadencia del aura, ya no hay acceso posible al *Gehalt* de verdad. Sin embargo, señalamientos sobre la crítica materialista todavía podrían haber sido hechos en lo que quedaba del siglo XX, especialmente si a esta se le hubiera ocurrido incurrir en el error de defender y postular como correcto un tipo de arte que, sin intentar ningún cambio sobre su propia forma, se hubiera limitado a incorporar un contenido presuntamente afín al marxismo, como el teatro político de Piscator.

Por último, queda rever lo postulado en “Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft”. En este texto, Benjamin había logrado aunar los ámbitos cognitivos de la crítica y de la historia, postulando que la obra literaria era el lugar que podía configurarse un microcosmos en el que el presente se ponga en el contexto del tiempo en el que la obra surgió (Benjamin, GS III, p. 290). Generalizamos esta conclusión y la revisamos a la luz de “Das Kunstwerk...” en “V.1.a. El aura como autenticidad”. Allí dijimos que es el aura el lugar que podía configurarse un microeón en el que la autenticidad se ponga en el contexto de la vida de la obra de arte. Esta vinculación, que redimía el pasado de la obra de arte al ser trasplantado a una esfera más cercana al estado de perfección mesiánica, tenía el potencial de hacernos entender la historia y, a partir de eso, convertirnos en agentes activos de la misma. Sin embargo, el aura que carga con la vida de la obra de arte, como lugar que se configura en microcosmos, y la autenticidad, como el aquí y ahora que se pone en relación con esa vida en ese microeón, se han perdido con los métodos de reproducción técnica, por lo que esta vinculación, en este lugar, se ha vuelto imposible.

La decadencia del aura, sin embargo, le dejó al siglo XX un nuevo tipo de obra de arte, una no aurática o post-aurática, puramente fenoménica, que estuvo en disputa entre, por un lado, la estetización de la política, para la que las obras de arte habían devenido meros signos cuyo significado era construido a partir de otras informaciones que la rodean espacial y temporalmente y de los conocimientos y creencias con las que cuenta cada público o sociedad. En este punto, las doctrinas totalitarias contaban con la ventaja de que las ideas que las abonaban formaban parte de las subjetividades a las que iban dirigidas, por lo que las mismas podían ser empleadas para su mismo fortalecimiento. Por otro lado, en oposición a esta tendencia, la politización del arte, encarnada por Benjamin, promovía las obras de artes como imágenes, en particular, como imágenes dialécticas sin otro significado que sí mismas y que contaban, en tanto imágenes, pero en especial cuando se alimentaban de testimonios visuales del pasado, con una potencia de un tiempo negado que podía ser transformado en impulso dialéctico que, por un lado, demuestre de forma definitiva que el conocimiento del pasado es conocimiento del presente y, por otro, integre la vida de la espectadora-*actrix* de la obra en su propia percepción de la actualidad política. Esto constituye la toma de conciencia, el punto de contacto en el que ese conocimiento se articula con una praxis que es revolucionaria y emancipatoria porque se encuentra libre de las cosificaciones propias del capitalismo y que permite, de esa manera, que la realidad humana se constituya.

CONSIDERACIONES FINALES

1. La obra de arte y la tarea de la crítica hasta “Das Kunstwerk...”

Aunque es con “Das Kunstwerk...” que se produciría un cambio profundo en el concepto benjaminiano de *obra de arte*, la tarea que le atribuye a la crítica comienza a modificarse, de una manera que trascenderá a la escritura de aquel tratado, promediando la década de 1920, a partir de su compromiso con el materialismo histórico. Procederemos, por un lado, a sintetizar dicho rol y, por otro, a ver cuál era la conceptualización de la obra de arte antes del escrito de 1936.

Antes de “Das Kunstwerk...”, la obra de arte era el *Gehalt* de verdad. Esta identificación, estamos convencidos, comienza en “Einbahnstraße” y terminó de consolidarse hacia “Die Aufgabe des Kritikers”, “Es kommt doch bei fast allem...” y “Falsche Kritik”. Ya en el texto publicado en 1928, Benjamin (GS IV/1, p. 107), diferencia muy claramente entre *documento* y *obra de arte*. Allí señala que toda obra de arte es, accesoriamente, un documento, situación que no se da a la inversa. Inmediatamente, aprecia que los documentos son puro material [*Stoff*], mientras que, en la obra de arte, contenido [*Inhalt*] y forma [*Form*] están unidos y conforman el *Gehalt*. Esto último representa una importante modificación respecto a la teoría del arte de los tratados filosófico-estéticos de juventud, ya que ahí la forma constituía un momento necesario pero ajeno a la esencia de las obras de arte (Abadi, 2014, p. 129). En “Die Aufgabe des Kritikers”, esta separación entre la obra de arte, identificada con el *Gehalt*, y la dimensión aparente se confirma cuando Benjamin (GS VI, p. 171) explica que a la obra de arte puede accederse no sólo a través de la dimensión fenoménica que le corresponde sino también mediante las críticas que la toman por objeto. Otros indicios que nos llevaron a identificar obra de arte y *Gehalt* en la obra tardía previa a “Das Kunstwerk...” se encuentran en los últimos fragmentos que señalamos al principio del párrafo. No sólo Benjamin (GS VI, pp. 172 y 178) continúa haciendo referencia al concepto de *Gehalt* de verdad, sino que señala cómo estos *Gehalte* se impregnan mutuamente con los contenidos objetivos. Asimismo, repite que en el *Gehalt* de verdad se

distinguen el contenido [*Inhalt*] y la forma y señala que es por esto mismo que aquél es lo único que puede hacer desaparecer los conflictos entre estos dos últimos.

Aunque, como vimos al analizar el trabajo de Deuber-Mankowsky (2016, pp. 253-271), la crítica no sólo está vinculada tempranamente a la política sino también a la historia en tanto ámbito de conocimiento, hacia principios de la década de 1930 parece aún más dificultoso distinguir la crítica, de la historia del arte. A pesar de que Benjamin (GS VI, p. 173 y GS III, p. 288) indica que la crítica constituye una ciencia fundamental de la historia de la literatura, al mismo tiempo, al estipular que la tensión entre lo presente y lo sido debe ser recuperada, está atando crítica e historia tan estrechamente que una crítica separada de la historia del arte pierde sentido, si no es que se pierde la posibilidad misma de llevarla a cabo. Esta unión entre ambos ámbitos del conocimiento, se corresponde con el tipo de vinculación entre crítica y política en un sentido que se encontraba presente desde la obra temprana (Deuber-Mankowsky, 2016, p. 267). En esta unión, el conocimiento histórico incorpora la referencia a lo mesiánico y, con ésta, la búsqueda humana de la felicidad que le es inherente. Esta historia-crítica del arte que se intenta inaugurar es una historia universal de pleno derecho y, como tal, tiene como objetivo la reescritura y la renovación de la historia para redimir el pasado, esto es, que en la obra de arte se configure un microcosmos o microeón en el que sea presentado el presente que intenta conocerla. Dicha presentación trasplantaría el pasado en que surgió la obra de arte a una esfera más cercana al estado de perfección mesiánica con lo cual aquél se vería redimido.

Las obras de arte, concebidas como *Gehalte* de verdad, son las configuraciones más afines al *ideal del problema*. El vínculo entre crítica y filosofía que Benjamin (GS I/1, p. 172) había trazado en los tratados de juventud y que le permitía legitimar las pretensiones de la primera, se mantiene hasta la redacción de “Das Kunstwerk...”. La obra de arte, en tanto *Gehalt* de verdad que configura el ideal del problema, exige ser formulada. Esto es imposible y lo máximo a lo que la crítica puede aspirar es a la manifestación de esta *formulabilidad*. Para esto no cuenta con pautas preestablecidas; debe

darse un lenguaje de las formas y criterios a partir de la misma obra que ubica como objeto.

La contracara del *Gehalt* de verdad es lo *carente de expresión*. Su importancia no es puesta en duda por los escritos posteriores a los tratados de juventud (Benjamin, GS IV/1, pp. 112, 118 y 142). Por un lado, es la violencia crítica que paraliza la vida y la convierte en vida bella, en lo esencialmente bello y en bella apariencia (Benjamin, GS I/1, pp. 181 y 194). Por otro lado, impide a la obra volverse auténticamente simbólica (Lindner, 2014, p. 44) y, de esa manera, la obra deviene alegoría o torso de un símbolo; representa el contacto entre la alegoría y el símbolo y es lo único que se le ofrece a nuestro presente como sustrato de una nueva imagen, sin embargo, sólo accedemos a él cuando interpretamos que se trata del producto de la compulsión y la necesidad (Benjamin, GS IV/1, p. 118). La alegoría apunta hacia el ideal del problema del presente en que fue producida: lo bello es representación de ese misterio (Abadi, 2014, pp. 131-132 y Benjamin, GS I/1, p. 195). Al apuntar y asentir una verdad perimida, la crítica se convierte en mortificación de la obra de arte. Asimismo, cuando se concibe a la crítica como contemplación de la belleza, de la cual lo bello es velo, se revela otra forma en que la muerte se relaciona con el arte. Si la crítica no tuviese suficientes cuidados e intentara levantar el velo de apariencia para contemplar directamente el misterio, podría terminar destruyendo la obra de arte, devolviéndola al curso vital y a la naturaleza de la que procede.

Sin embargo, como señalamos al principio del apartado, desde el compromiso benjaminiano con el materialismo histórico se registran actualizaciones respecto a la tarea que le corresponde a la crítica. Si en algún momento pareció que el campo artístico era uno neutral, en el que podían encontrarse artistas y críticas auténticas rodeadas por otras que, aunque fracasaban en sus intentos por hacer y criticar arte, resultaban inofensivas para las otras, Benjamin (GS IV/1, p. 108) deja en claro desde “Einbahnstraße” que se trata de todo lo contrario. Las diversas concepciones del arte se encuentran en lucha [*Kampf*] y la crítica no es sólo necesaria para manifestar la formulabilidad virtual de la obra de arte sino porque es ella la que tiene que asumir el rol de estrategia de esta batalla. No hay un paralelismo entre la lucha

de clases y la lucha literaria o estética,⁵⁷ se trata de la misma disputa y la victoria de la burguesía, que determina que su hundimiento se deberá a sí misma y a las contradicciones que le son propias, y no por la revolución del proletariado, va de la mano con la victoria de una concepción burguesa del arte, que implica la desaparición definitiva de este último por otras vías (Benjamin, GS IV/1, p. 122). La abolición de la burguesía, para Benjamin (GS IV/1, p. 122), es inevitable pero si se produce por otras vías alternativas a la revolución, implicará también que todo se pierda. La crítica de la lucha artística es la política de la lucha de clases: si no calcula en base a fechas límites, determinadas por la ciencia y la técnica, y tarda en intervenir y arriesgarse, la cultura habrá llegado a su final.

La crítica de arte es una cosa moral (Benjamin, GS IV/1, p. 108) y, en el siglo XX, está obligada a intentar estar del lado correcto de la historia. En este marco, la crítica seguiría siendo la privilegiada a la hora de corregir la figura artística predominante, el arte mismo, el posicionamiento crítico o a todo junto. Esta tarea no sólo es necesaria, en el marco de “Einbahnstraße”, para no perder la posibilidad de manifestar la formulabilidad del *Gehalt* de verdad sino, además, porque la configuración misma del arte, si es equivocada, sería funcional, aún sin quererlo e intentando tener una orientación revolucionaria, a los fundamentos de las doctrinas totalitarias. Las críticas ilustradas constituyen los objetivos primarios del ataque benjaminiano, señalando que las condiciones necesarias para poder escribirlas se han vuelto irreproducibles. Si la crítica continúa sin darse cuenta de cómo los cambios propulsados desde el siglo XIX transformaron la experiencia, no podrá ser consciente de las relaciones que sí está en condiciones de establecer y de las obras que sí está capacitada para escribir. Asimismo, en este texto la crítica ya se presenta como una protagonista de la literatura, pudiéndose considerar a este escrito de 1928 como un aporte de Benjamin en esa dirección. Sin embargo, resulta ineludible que la crítica auténtica necesita hacerse un lugar que en ese momento no existe, ya que está copado por la crítica decadente: la crítica auténtica no puede surgir si no se produce una refundación del género literario que, a su vez implica la destrucción del tipo de crítica hegemónica (Benjamin, *Br* 2, 193). Sólo

⁵⁷ Cf. nota 35

corrigiendo el posicionamiento crítico, la crítica puede proceder a intentar corregir la figura artística predominante o el mismísimo arte.

Para finalizar con la descripción de la teoría benjaminiana del arte antes de 1935, llegamos a un postulado que no parece registrar cambios desde el “Goethes...” pero que con la obra tardía previa a “Das Kunstwerk...” nos despertó nuevas dudas: que las obras y las ideas no comparten un *Medium* y que entre ellas sólo hay discontinuidad. La mejor imagen para pensar cómo se encuentran estructuradas es la constelación estelar (Abadi, 2014, pp. 128-129). Esta figura permite interpretar la figura de la crítica como alguien capaz de captar una especie de mensaje común que intentarían transmitir las obras de arte en tanto comunidad, lo que lo habilitaría, por un lado, a ensoñar una obra antes de verla concretada y, por otro, a convertirse en la mensajera de las mismas. Se entiende que diferentes obras originadas en contextos estrechamente similares podrían configurar versiones parecidas del ideal del problema. ¿Pero qué podrían intentar compartir en común obras de arte de diferentes eras y culturas? Benjamin había abandonado la *idea de arte* del Romanticismo. ¿Significaba esto un retorno a la posibilidad de trazar cierta unidad entre los diversos *Gehalte* de verdad?

2. La reformulación conceptual de la obra de arte, la decadencia del aura y la tarea de la crítica frente a la función política del arte.

En la obra tardía previa a “Das Kunstwerk...”, como revisamos en el apartado anterior, Benjamin había asociado estrechamente el concepto de obra de arte con el de *Gehalt de verdad*. En “Das Kunstwerk...”, dicho complejo, conformado por los conceptos de obra de arte y de *Gehalt* de verdad, es reemplazado por la expresión *aura*. Mediante la expresión *obra de arte*, en cambio, Benjamin se refiere al documento, a la dimensión fenoménica o aparente que era propia de la obra de arte, pero de forma accesoria. Ser conscientes de esta transición no sólo permite clarificar el concepto de *aura* sino, inversamente, echar luz al derrotero que había tenido el pensamiento benjaminiano sobre la obra de arte auténtica desde 1928.

Es posible distinguir tres dimensiones o perspectivas que pueden tenerse del aura: la *autenticidad*, la *unicidad* y la *inmersión en la tradición*. La primera es el aquí y ahora de la obra, el lugar en que se encuentra (Benjamin, GS I/2, pp. 437, 475 y 710 y GS VII/1, p. 351). La mejor forma de entenderla es vinculándola con la historia-crítica del arte postulada por la obra tardía previa a este tratado. Allí se estipulaba que la tarea de la misma era configurar, en la obra de arte particular, un microcosmos en el que el presente que intenta conocerla sea presentado. Sólo de esta forma el pasado en el que surgió la obra concreta puede ser redimido y puesto en relación al estado de perfección mesiánica. Lo que revelaría “Das Kunstwerk...” es que esta responsabilidad que la historia-crítica debía tener con el arte había tenido pequeñas variaciones hacia 1935: ésta debe presentar el aquí y ahora de la percepción, el aura en tanto *autenticidad*, en el *aura* de la obra de arte, configurada como un microeón, para redimir la *vida* de la obra de arte, que es cargada por la misma aura, al ponerla en relación con el estado de perfección mesiánica. En segundo lugar, se encuentra la *unicidad* de la obra de arte, que se refiere a su existencia singular, al hecho de que sea algo que sucede una única vez (Benjamin, GS I/2, pp. 437, 475 y 710 y GS VII/1, p. 351). Esto no significa que la misma obra sólo pueda ser visitada una vez; desde ya que es posible percibir en distintas ocasiones una obra de arte, sin embargo, el primer contacto con la misma vendría a ser una experiencia incomparable e irrecuperable. En la primera percepción, una singular lejanía resuena en la cercanía y por más que nos acerquemos a la obra y por muchas veces que volvamos a la misma, la original lejanía se seguirá irguiendo amenazante (Benjamin, GS IV/1, pp. 119-120 y GS I/2, pp. 440, 479 y 713 y GS VII/1, p. 355). Por otro lado, la *inmersión en la tradición* se refiere a la manera en que una cultura se enfrenta a la unicidad de la obra de arte. Cada sociedad, en cada era, establece un valor de culto y un valor de exposición a las obras, que resultan inversamente proporcionales: en general, la obra de arte habría surgido como parte de un ritual mágico, no importaba su exposición sino su existencia, que se dirigía a los espíritus. Este ritual mágico muta en ritual religioso, en el cual la visión de la obra llega a estar prohibida o se dificulta arquitectónicamente (Benjamin, GS I/2, pp. 443, 483-484 y 715 y GS VII/1, p. 358). El ensayo de *Ways of seeing* explica que, respecto a las artes visuales, el lugar es parte de la reserva en la que existe la

obra de arte. Quien tenía autoridad sobre el lugar tenía, a su vez, control sobre la obra de arte (Berger y otros, 1972, p. 32). Más recientemente, que la obra se haya independizado del servicio religioso no implicó un desligamiento de su función ritual (Benjamin, GS I/2, pp. 441, 480 y 714 y GS VII/1, p. 356). Berger y el resto de los autores (1972, p. 32) sostienen que lo único que cambió en esta emancipación fue que nuevas personas, con un rol social diferente, definieron sus propios palacios como el lugar donde el arte se separaba y aislaba del resto de la vida. Esta postulación explícita del vínculo entre el arte auténtico y el valor de culto nos obliga a repensar el rol filosófico-político-crítico de la historia-crítica de la obra tardía previa a “Das Kunstwerk...” como un rol que, a su vez, también podría caracterizarse como religioso.

Benjamin (GS I/2, pp. 435 y 473 y GS VII/1, p. 350) señala que hay ciertos conceptos que están siendo utilizados para elaborar el material de las obras de arte en un sentido fascista. Berger y los otros autores (1972, pp. 10-11 y 15-16) señalan que esto se produce porque dichos conceptos son útiles para sobreexplicar la imagen, oscureciendo lo que en ella hay de evidente y mistificando el pasado del que proviene, para así empobrecer lo que el mismo tenía para ofrecernos. De esa manera, las obras nos parecen remotas e incapaces de brindarnos nada útil.

Aunque las obras de arte siempre fueron de alguna forma reproducibles por la mano humana y desde hacía milenios que estaba la posibilidad de multiplicar la misma obra de arte, la litografía llevó a las técnicas de reproducción a un nivel sin precedentes. Permitió a las imágenes acceder al mercado estableciendo configuraciones inéditas con la vida cotidiana (Benjamin, GS I/2, pp. 436, 474 y 709 y GS VII/1, p. 351). Las imágenes comienzan a ser leídas como información que sólo adquiere un significado en relación a las otras imágenes y a los textos que la rodean (Berger y otros, 1972, pp. 24 y 28-29). El desarrollo de la fotografía impacta sobre la producción de imágenes en dos momentos. En el momento de su invención como daguerrotipo, asume para sí las obligaciones artísticas que antes les correspondía al resto de las artes visuales, liberando o expoliando a estas

últimas, según el punto de vista (Benjamin, GS I/2, pp. 436, 474 y 709 y GS VII/1, p. 351). En un segundo momento, el auge del negativo en reemplazo de los positivos es el que permitió, de acuerdo con Benjamin (GS II/1, p. 370), que la industria conquiste el terreno fotográfico. Cuando por este medio se masificaron las pinturas tradicionales, la autenticidad de estas últimas resultó destruida. De acuerdo con Berger y el resto de los autores (1972, pp. 24-25), la cámara interviene el cuadro, lo extrae de su reserva física creando un signo independiente y sin autoridad por sí mismo, se trata de información que puede adquirir cualquier significado. Finalmente, la aparición de la cámara cinematográfica hacia finales del siglo XIX es el tercer desarrollo que termina de revolucionar la manera en que percibimos las imágenes. El ensayo de *Ways of Seeing* explica que, desde el Renacimiento, queda fijada en Europa la convención de la perspectiva. La cámara cinematográfica pone en evidencia la contradicción entre la perspectiva, que centra las apariencias en el ojo de un único observador y el espectador que, por el contrario, sólo puede estar en un solo lugar a la vez. Los límites del espacio y el tiempo son destruidos por la cámara, así como la idea de que las imágenes eran atemporales y que la experiencia visual era separable de la noción del tiempo. El centro ideal de la perspectiva es puesto en cuestionamiento cuando se percibe que lo que se ve depende de dónde y cuándo uno se encuentre (Berger y otros, 1972, pp. 16-19). Cuando la cámara cinematográfica fija su objetivo en otras artes visuales, convierte a estas últimas en material para un argumento irreversible. El cineasta intenta llegar a sus propias conclusiones delineando un razonamiento que se desarrolla en el tiempo, una imagen tras otra. Parecería que las artes transfieren su autoridad al director, pero en realidad lo que ha sucedido es que perdieron la autoridad que alguna vez tuvieron (Berger y otros, 1972, p. 26).

La reproducción técnica es independiente del original, puede resaltar sólo algunos aspectos de aquél o crear imágenes nuevas, a las que el ojo desnudo no tiene acceso. Asimismo, la copia producida por estos medios puede ir al encuentro del perceptor y, de esa forma, encontrarse en situaciones que para lo auténtico serían imposibles. Aunque su persistencia quede intacta, la autenticidad de la obra original es devaluada (Benjamin, GS I/2, pp. 437-438, 476-477 y 710-711 y GS VII/1, p. 352-353). Berger y el resto de los autores

(1972, p. 20) explican por qué no es cierto que la pintura original siga siendo única en algún sentido: el original, a partir de los medios de reproducción técnica sólo vale en tanto objeto de un proceso de mistificación sustentado en su existencia única, que la sociedad capitalista valora mediante el precio del mercado. Esto se oculta mediante una falsa religiosidad que indica que el valor del mercado es sólo expresión del valor espiritual. Esa falsa religiosidad, que además sale en defensa de valores oligárquicos y antidemocráticos, podría ser la pseudoaura que el arte debe destruir, según Fürnkäs (2014, p. 151).

La sustitución de la ocurrencia singular de las obras de artes por una ocurrencia masiva hace mella en el aura en tanto unicidad (Benjamin, GS I/2, pp. 438, 477 y 711 y GS VII/1, p. 353); la transformación de la obra de arte en información que va al encuentro del público que la interpretará en base al resto de las imágenes, textos y sonidos que la rodean espacial y temporalmente, menoscaba el aura en tanto autenticidad (Benjamin, GS I/2, pp. 442, 482 y 715 y GS VII/1, p. 357). La conjunción de estos ataques producen una violenta sacudida en la forma en que la obra de arte está inmersa en la tradición, es decir, en la tercera dimensión del aura (Benjamin, GS I/2, pp. 438-439, 477-478 y 711 y GS VII/1, p. 353). Esta decadencia permite comprender la importancia que cobran las masas en los siglos XIX y XX, cuyos reclamos se vuelven cada vez más irrecusables (Benjamin, GS I/2, pp. 440, 479 y 713 y GS VII/1, p. 355). Dos de estos, el de aproximar las cosas y el de superar lo irreplicable, son cumplidos por los medios de reproducción técnica. Asimismo, el cine contiene dos elementos que terminaron por afectar la recepción de todas las artes del siglo XX: la actitud de *Beurteiler*, cuya combinación de crítica y goce sólo es posible ante la significación social de este tipo de obras; y la recepción distraída sólo mediante la cual es posible sobrellevar el efecto de *shock* producido mediante el montaje cinematográfico. El público adquirió esta actitud dictaminadora capaz de ejercerse distraídamente (Benjamin, GS I/2, pp. 459, 464, 496-497, 502, 505, 729 y 734 y GS VII/1, pp. 374 y 379).

Hasta esta era, las culturas se enfrentaban al arte poniendo un acento entre el valor de culto y el valor de exposición. La reproductibilidad sobrecarga tanto el polo de la exposición que la obra se emancipa del ritual y encuentra un nuevo fundamento en la política (Benjamin, GS I/2, pp. 443-444, 482, 484 y

715-716 y GS VII/1, pp. 357-358). Las clases dominantes habían comenzado a responder al deseo de aproximar las cosas desde el siglo XVIII, cuando comienzan a proliferar los museos de arte; esto no sólo permitía disminuir las tensiones generadas por este reclamo sino que le daba la oportunidad de controlar las interpretaciones de las obras expuestas. En el mismo sentido se usaron los medios de reproducción, que permitieron tanto la superación de lo irrepetible como el control del arte reproducido. Los autores del ensayo de *Ways of Seeing* explican que la minoría privilegiada mistificó las obras para consolidar un discurso antidemocrático que, además, por un lado, creaba la ilusión de que lo único que había cambiado era que las masas ahora sí tenían acceso al arte y, por otro, establecía una casta de serviles expertas cuya palabra, que contribuía a la mistificación, era la única autorizada. Así se ocultaron las posibilidades que la obra de arte reproducida estaba habilitando (Berger y otros, 1972, pp. 11, 23, 29-30 y 32-33).

A partir de la política como su nuevo fundamento, el arte puede estetizar la política, como vimos que hacen las clases dominantes, o podría haberse politizado (Benjamin, GS I/2, pp. 469, 508 y 738-739 y GS VII/1, p. 384). En esta última vertiente, el siglo XX podría haber usado el arte reproducido técnicamente para criticar el orden establecido y formular exigencias revolucionarias (Benjamin, GS I/2, pp. 435 y 473 y GS VII/1, p. 350). Si, como indica Di Pego (2016, p. 13), la estetización de la política fuera útil a un régimen comunista autoritario y esta tendencia no pudiera reducirse a la orientación política del mismo, habría que preguntarse si la politización del arte también habría sido posible en un régimen en que las obras de arte reproducidas técnicamente se encontrasen dominadas por el capital. Que Benjamin (GS I/2, p. 492) haya escrito que *en general* no lo era, hace creíble que haya pensado que sí era posible bajo ciertas circunstancias.

Recurrir al capítulo de *Ways of Seeing* para saber cuáles podrían haber sido estas, sin embargo, resulta insatisfactorio. Según estos autores, un uso revolucionario de las artes podría haber sido la construcción de una constelación de cartas, fotos, reproducciones de pinturas, recortes de diarios, dibujos originales, postales, etc., las cuales, leídas como pertenecientes a un único lenguaje, podrían haber permitido el acceso a experiencias, personales o

históricas, para las cuales las palabras resultaban inadecuadas. El contacto con la experiencia histórica a partir de la cual las personas le buscaban sentido a sus vidas, habría permitido que las mismas devengan agentes activos de la historia y así, originar un mundo más horizontal, justo y democrático (Berger y otros, 1972, pp. 30 y 33). El mayor acierto de Berger, Blomberg, Fox, Dibb y Hollis reside en haber postulado la transformación, gracias a los medios de reproducción técnica, de la obra de arte en información que cobra significado a partir de otras informaciones que la rodean espacial y temporalmente y, además, de los conocimientos y creencias con los que cuenta cada persona y comunidad (Berger y otros, 1972, pp. 29 y 8). Sin embargo, dichos autores cometen dos errores importantes. El primero de ellos reside en la forma en que visualizan la obra de arte tradicional (Berger y otros, 1972, pp. 19 y 28): es equivocado atribuirle un *significado* original, independiente y previo a que los medios de reproducción técnica conviertan la obra aurática en información. Las obras de arte eran *Gehalte* de verdad, las auras posteriormente perdidas. Trazando un paralelismo con la doctrina de la caída del lenguaje verdadero, las obras de arte eran como traducciones de los contenidos espirituales que compartía el *ideal del problema*. Sólo con el auge de los medios de reproducción del siglo XIX se comienza a interpretar que la obra intenta compartir algo más que sí misma, se le intenta otorgar un significado en un gesto similar al que convirtió los nombres en signos y, de esa forma, el aura se ve irremediabilmente perdida. Tan sólo nos queda la dimensión documental que, efectivamente, la estetización de la política convirtió en un signo que pone a su servicio.

El objetivo de la obra de arte politizada era romper esta forma de recepción sin volver a la forma de recepción anterior, centrada en la contemplación que permitía abandonarse a la libre asociación (Benjamin, GS I/2, pp. 464, 502, y 734 y GS VII/1, p. 379). En nuestro trabajo se diferencia la indagación de las características que debía tener la nueva forma de recepción, de la que se dirige a los procedimientos por los cuales la obra de arte podía ser capaz de producirla. En relación al primer interrogante, postulamos que era de esperar que la alternativa a la figura artística del *signo*, que era clave para la estetización de la política, sea tal que habilite una nueva forma de acceder a la

verdad objetiva y, por tanto, que tome la obra de arte en sí y no como medio por el que se transmitía un significado. La *imagen dialéctica* es una categoría gnoseológica a la que Benjamin arriba por lo menos hacia 1935 (Hillach, 2014, p. 645). Si la obra de arte no aurática hubiera podido configurarse como imagen dialéctica, habría podido socavar los fundamentos de la forma de recepción hegemónica conjurando, simultáneamente, el acto de toma de conciencia por el cual la espectadora-*actrix* habría integrado la percepción de su propia vida en la percepción de la actualidad política, conocimiento que se habría articulado con una praxis revolucionaria o emancipatoria, libre de las cosificaciones propias del capitalismo y, por eso mismo, capaz de constituir una realidad humana. La potencia dialéctica necesaria para llevar a cabo esto habría provenido del tiempo negado por la imagen y era la misma que se necesitaba para probar de forma definitiva que el conocimiento del pasado era el conocimiento del presente. A eso se debía que los testimonios visuales del pasado hayan sido capaces de brindar un impulso dialéctico mayor que las imágenes enigmáticas del presente (Hillach, 2014, pp. 645-650).

Para conocer cómo configurar una obra de arte determinada a partir de dicha figura artística es necesario recurrir a los escritos que Benjamin (GS II/2, p. 519-539) redactó sobre el teatro épico de Brecht, que aparece como paradigma de arte capaz de producir la ruptura de la forma de recepción predominante. Es posible extrapolar las tesis de esos escritos sobre el teatro épico para entender qué tipo de relaciones el arte politizado, en todas sus formas, debería haber establecido con el público y qué tipo de efectos tendría que haber intentado tener en él. Por el contrario, el teatro político de Piscator, que se ubica en oposición al teatro de Brecht, fracasa en revolucionar la percepción del público y es fagocitado por la estetización de la política (Di Pego, 2015, p. 154).

El arte auténticamente politizado habría modificado su propia forma (Di Pego, 2015, p. 154). Habría producido una narración discontinua y chocante que, a diferencia del *shock* cinematográfico, habría producido un distanciamiento reflexivo. El arte politizado se habría propuesto evitar la hipnosis del público, obligándolo a asumir un rol activo, atento e interesado por las situaciones representadas. Esto se habría logrado produciendo un

extrañamiento por la situación presentada, no hubiera importado que el público empatice con la protagonista sino que se asombre de las circunstancias en que se hallaba. El gesto era la categoría primordial, que permite a las actrices y actores cortar la continuidad de la acción y así evitar encarnar al personaje y sus sentimientos (Di Pego, 2015, p. 155). Ésta, que resulta una indicación clara para artes como el teatro, el cine, la danza y quizá la fotografía, debería haber llevado a la reflexión al resto de las artes sobre cómo se vieron afectadas por la cultura de la actuación y cómo puede hallarse este tipo de performatividad en sus obras. En particular, Benjamin parece haber visto en la cita de la obra literaria, el gesto que le permitía interrumpir la narración del escrito (Di pego, 2015, p. 157). El montaje, por otro lado, se presentaba como otra de las claves para subvertir las modalidades tradicionales de narración, haciendo surgir una narrativa dialéctica (Di Pego, 2015, pp. 156-157). Así puede plantearse que la obra politizada del siglo XX habría conjurado una dialéctica detenida que hubiera obligado al público a adoptar una postura que podría haber sido crítica del orden establecido. La propuesta artística de *Ways of Seeing* (Berger y otros, 1972, p. 30) podría leerse en un sentido similar y podría extenderse más allá de las artes visuales. Sin embargo, Los autores han errado en creer que dichas configuraciones expresarían una experiencia extralingüística: lo mismo no hace sino rememorar a una contemplación aurática que desde el siglo XX se ha vuelto irrecuperable.

Aunque muchos postulados referidos a la tarea de la crítica de arte que sintetizamos en el apartado anterior se mantienen en pie, es cierto que se pierde la vocación de manifestar de alguna manera la formulabilidad de un *Gehalt* de verdad, ya que los medios de reproducción técnica, desde el siglo XIX, lo hicieron retroceder hasta su desaparición. La obra de arte promovida por la estetización de la política carece de valor cognitivo, se trata de un mero signo cuyo significado es adquirido a partir de la información que lo circunda espacial y temporalmente y de las creencias y conocimientos con los que cuenta el público y la comunidad a la que éste pertenece. De esta manera, las doctrinas totalitarias se aseguran que de la interacción con la obra no pueda surgir nada que no sean rumiaduras de prejuicios y conocimientos

confirmatorios del orden establecido. Ante esta capacidad para mantener el movimiento y la expresión de las masas bajo control, la crítica, asumiendo su liderazgo en la lucha de clases, cuya expresión en el arte es la lucha estética, aún debería haberse ocupado de corregir a la figura artística predominante, al arte mismo, al posicionamiento crítico o a todo junto. Ahora, no porque hubiese estado en riesgo la posibilidad de manifestar la formulabilidad del *Gehalt* de verdad, que desapareció, sino porque errar en esto habría equivalido a ser funcional al fascismo.

Registramos a lo largo de la tesis dos momentos que se presentaban como candidatos para trazar la articulación entre teoría y praxis. El primero de estos es la obra de arte politizada, cuya articulación debería haber derivado en la toma de conciencia de la espectadora. El segundo, es la conformación de especies de cenáculos en el que las artistas y las críticas habrían de haber conformado una instancia colectiva y superior, a la que ellas mismas podrían haberse referido. Sin embargo, si la obra de arte requería una refuncionalización de tal magnitud que se volvía inadecuado referenciar a una espectadora que no sea simultáneamente espectadora-*actrix* de la obra, parece que difícilmente podría haberse pensado en uno separado del otro o, al menos, que la conformación de nostredades artísticas habría resultado indispensable. De esta manera, la crítica debería haberse hecho cargo del rol creativo que Benjamin le otorgó en el ámbito literario. La crítica sabía que utilizando las citas como testimonios visuales del pasado que le otorguen el impulso dialéctico necesario, sus escritos podrían haber conjurado el tiempo-ahora en el que la lectora tome conciencia. A pesar de eso, reconociéndose responsable de la producción de obras de arte configuradas como imágenes dialécticas, la crítica debería haber pensado de qué manera revolucionar el formato del libro para que su lectora devenga agente activa de la obra de arte.

3. Deudas

En un fin de semana de agosto de 2017, la Policía Federal nos interceptó cerca de la hora de siesta, a la salida de la casa de mis padres, y nos indicó ser testigos de un operativo en un barrio de Rosario. El exagerado operativo tenía

como destino el hogar de una mujer mayor, madre de una persona que había sido detenida el día anterior.

Nos hicieron subir al patrullero y nos dirigimos a la delegación, en donde estuvimos esperando varios minutos a que la caravana arrancara. Pocas personas sabían hacia dónde íbamos, pero la caravana se dirigió hacia el Oeste y sólo desvió cuando llegamos a la Avenida Circunvalación. Salimos de circunvalación y adentramos un barrio obrero que jamás había pisado. A unas pocas cuadras del destino, el policía que conducía el patrullero, al ver un grupo de jóvenes que interrumpió su juego con una pelota para mirar el despliegue de las diferentes fuerzas, reflexionó en voz alta que lo mejor sería ametrallarlos a esa temprana edad, como si lo que lo diferenciara de aquellos fuera algo más que su edad y el arma que, legal y estúpidamente, como sociedad le permitimos cargar.

A los pocos minutos de comenzado el allanamiento, uno ya se podía hacer una idea del porqué de tanto despliegue policial. Qué mejor que un operativo que desde los papeles podía preverse infructuoso para repartir horas extras. Quien había sido detenido había salido recientemente de la prisión y ocupaba uno de los cuartos de la casa de la madre. La puerta de la habitación se mantenía cerrada, por lo que la mujer no podía entrar de forma habitual y, en este caso, la puerta placa tuvo que ser violentada. La dueña de casa repetía una y otra vez que, en su casa, drogas no había. Dentro de la pieza ocupada por su hijo encontraron colillas en un cenicero y una bolsita con un puñado de yuyos. Los policías olfatearon la bolsita y se convencieron de que era marihuana. En determinado momento, quien escribía el acta se cansó de la perorata de la mujer y, agitando la bolsita encontrada, le pidió, un poco impertinentemente, que deje de repetir eso; ya habían encontrado la droga suficiente como para sostener que en su casa sí había drogas. Hicieron el primer test sobre lo poco que quedaba en las colillas: dio positivo. Procedieron a probar los yuyos de la bolsita: el primer ensayo dio negativo. Lo repitieron con mayor cantidad de sustancia: siguió dando negativo. Mientras yo condenaba mentalmente al escribiente a tragarse sus palabras, otro policía volvía a oler la bolsa. Según este último, seguía oliendo a marihuana.

Me hubiera gustado conocer a la dueña de casa en una situación menos estresante para preguntarle, por ejemplo, por qué tenía pegadas calcomanías de Menem en la sala de estar. Sin embargo, si tuviera que elegir algún recuerdo como el más destacado sería aquel que se relaciona con este trabajo en tanto disparador. En el living-comedor de ese hogar había colgadas algunas *tarjetas de amor y amistad*; algunas como las que se usan para pedir limosnas, otras del mismo estilo pero de un tamaño mayor. Contemplar la exposición de algo que yo creía concebido para convertirse rápidamente en basura o, a lo sumo, perderse en el fondo de un cajón del escritorio me hizo reflexionar sobre las relaciones que establecemos cotidianamente con el arte en nuestro hogar. Nuestras paredes están cubiertas de imágenes, nuestras bibliotecas se ocupan con libros y, quizá en un sentido un poco diferente, nuestros equipos reproducen música, series y películas que otras personas no tendrían dificultades para vender, donar o descartar como residuos. En general, el valor comercial de estas cosas, si no es nulo, es cercano a cero, por lo que, después del recorrido que hemos realizado en este trabajo, podríamos decir que no se trata de ninguna pseudoaura o religiosidad falsa, por lo menos en el sentido que hemos visto. Respecto a algunas de estas obras, sólo está en nuestro poder ser capaces de percibir aquello que las hace valiosas de alguna manera. Algunas veces, incluso llegamos a sentir que si se nos ofreciera cambiarlas por otras exactamente iguales, nos negaríamos, ya que las obras iguales no serían las mismas que tenemos. ¿Se trata, entonces, el aura de una cuestión subjetiva o performativa? ¿Podría ser que la pérdida del aura no verse sobre una cuestión objetiva sino limitada al espíritu occidental, de Europa y América, del que Walter Benjamin era parte? ¿Será que las y los habitantes de Abya Yala, de África, de Asia todavía estamos a tiempo de evitar volvernos tan incapaces como el sujeto del imperialismo? ¿Podría trazarse alguna relación entre esta forma de percepción y la acumulación compulsiva o el coleccionismo, fenómeno sobre el cual Benjamin sí tiene ensayos?

Estas son las preguntas a las que este estudio les debe tanto su propia existencia como sus respuestas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABADI, F. (2009). "El concepto de crítica de arte en la obra temprana de Walter Benjamin". *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. xxxv No. 1, otoño, pp. 113 - 144.
- ABADI, F. (2014). *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- ADORNO, T. W. (2019). *Gesammelte Schriften*, tomos 1-20. R. Tiedemann (ed.) con la colaboración de G. Adorno, S. Buck-Morss y K. Schultz, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BENJAMIN, W. (1978). *Briefe*, tomos I-II. T. Adorno y G. Scholem (eds.), Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BENJAMIN, W. (1991). *Gesammelte Schriften*, tomos I-VII. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, H. Tiedemann-Bartels y T. Rexroth (eds.) con la colaboración de T. Adorno, G. Scholem, C. Gödde, H. Lonitz y G. Smith, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BENJAMIN, W. (2006). *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*. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de T. W. Adorno y G. Scholem. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada.
- BENJAMIN, W. (2007). *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*. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de T. W. Adorno y G. Scholem. Trad. de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada.
- BENJAMIN, W. (2008). *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*. R. Tiedemann y H.

- Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de T. W. Adorno y G. Scholem. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada.
- BENJAMIN, W. (2017). *La tarea del crítico*. M. Dimópulos (ed.). Trad. de Ariel Magnus Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- BERGER, J., S. BLOMBERG, C. FOX, M. DIBB Y R. HOLLIS (1972). *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation.
- BERMAN, M. (1988). *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*. New York: Penguin.
- BOLZ, N. (1998). "Gehalt". En *Goethe Handbuch: in 4 Bänden*. B. Witte, T. Buck, H-D. Dahnke, R. Otto y P. Schmidt (eds.), Stuttgart: J. B. Metzler, pp. 341 - 343.
- BUCK-MORSS, S. (1977). *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. New York: The Free Press.
- BUCK-MORSS, S. (2011). *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Trad. de N. Rabotnikof Maskivker. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- DEUBER-MANKOWSKY, A. (2016). "Rhythms of the Living, Conditions of Critique. On Judith Butler's Reading of Walter Benjamin's 'Critique of Violence'". En *Walter Benjamin and Theology*. C. Dickinson y S. Symons (eds.). New York: Fordham University Press, pp. 253 - 271.
- DI PEGO, A. (2008). "Experiencia estética y modernidad. La mirada de Benjamin de la fotografía y del cine". *Question/Cuestión*, Vol. 1 No. 19. Recuperado a partir de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/617>
- DI PEGO, A. (2015). "La ambivalencia de la narración en Walter Benjamin". En F. Naishtat, E. G. Gallegos, y Z. Yebenes Escardo (eds.). *Ráfagas de dirección múltiple: Abordajes de Walter Benjamin*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Cuajimalpa, pp. 137 - 163.

- DI PEGO, A. (2016). "Reproductibilidad técnica, arte y política en la filosofía de Walter Benjamin". *Divulgatio. Perfiles académicos de posgrado*, Vol 1 No. 1. Disponible en RIDAA Repositorio Institucional de Acceso Abierto <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/260>
- EILAND, H. y M. W. JENNINGS (2014). *Walter Benjamin. A Critical Life*. Cambridge: Belknap.
- FETSCHER, J. (2011). "Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik" En *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. B. Lindner (ed.) con la colaboración de T. Küpper y T. Skrandies. Stuttgart: J. B. Metzler, pp. 150 - 167.
- FULD, W. (1979). "Die Aura. Zur Geschichte eines Begriffs bei Benjamin". *Akzente*. No. 26, pp. 352- 370.
- FÜRNKÄS, J. (2014). "Aura". En *Conceptos de Walter Benjamin*. M. Opitz y E. Wizisla (eds.), trad. de T. Schaedler y M. Azar. Buenos Aires: Las Cuarenta, pp. 83 - 158. Versión en alemán disponible en <http://josefuernkaes.de/aura>
- GARCÍA, L. I. (2019). "La vida de las obras. Apostillas sobre 'Historia de la literatura y ciencia literaria'". En W. Benjamin, *Historia de la literatura y ciencia literaria*, Córdoba: La Sofía cartonera, pp. 20 - 40.
- HARTUNG, G. (2014). "Mito". En *Conceptos de Walter Benjamin*. M. Opitz y E. Wizisla (eds.), trad. de M. Castel. Buenos Aires: Las Cuarenta, pp. 761 - 792.
- HILLACH, A. (2014). "Imagen dialéctica". En *Conceptos de Walter Benjamin*. M. Opitz y E. Wizisla (eds.), trad. de F. M. García Chicote. Buenos Aires: Las Cuarenta, pp. 643 - 708.
- HOLZ, H. H. (1992). *Philosophie der zersplitterten Welt. Reflexionen über Walter Benjamin*. Bonn: Pahl-Rugenstein.

KAMBAS, C. (2014). "Obra de arte". En *Conceptos de Walter Benjamin*. M. Opitz y E. Wizisla (eds.), trad. de M. Koval. Buenos Aires: Las Cuarenta, pp. 845 - 886.

La Biblia (2002). Trad. de B. Hurault y R. Ricciardi. Madrid: San Pablo

LINDNER, B. (2011a). "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" En *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. B. Lindner (ed.) con la colaboración de T. Küpper y T. Skrandies, Stuttgart: J. B. Metzler, pp. 229 - 251.

LINDNER, B. (2011b). "Goethes Wahlverwandtschaften. Goethe im Gesamtwerk." En *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. B. Lindner (ed.) con la colaboración de T. Küpper y T. Skrandies, Stuttgart: J. B. Metzler, pp. 472 - 493.

LINDNER, B. (2014). "Alegoría". En *Conceptos de Walter Benjamin*. M. Opitz y E. Wizisla (eds.), trad. de E. Ruiz y M. Salinas. Buenos Aires: Las Cuarenta, pp. 17 - 82.

MENKE, B. (2011). "Ursprung des deutschen Trauerspiels" En *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. B. Lindner (ed.) con la colaboración de T. Küpper y T. Skrandies, Stuttgart: J. B. Metzler, pp. 150 - 167.

OPITZ, M. y E. WIZISLA (2014). "El viento de lo absoluto en las velas del concepto' Prólogo". En *Conceptos de Walter Benjamin*. M. Opitz y E. Wizisla (eds.), trad. de M. Vedda. Buenos Aires: Las Cuarenta, pp. 7 - 14.

RAULET, G. (2011). "Einbahnstraße" En *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. B. Lindner (ed.) con la colaboración de T. Küpper y T. Skrandies, Stuttgart: J. B. Metzler, pp. 359 - 373.

STEINER, U. (2014). "Crítica". En *Conceptos de Walter Benjamin*. M. Opitz y E. Wizisla (eds.), trad. de M. Ferrari. Buenos Aires: Las Cuarenta, pp. 241 - 304.

STOESSEL, M. (1983). *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung Walter Benjamins*. München: Hanser.

- TIEDEMANN, U. Y H. SCHWEPPENHÄUSER (1991a). "Anmerkungen der Herausgeber". En W. Benjamin. *Gesammelte Schriften*, tomo I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 797 - 1272.
- TIEDEMANN, U. Y H. SCHWEPPENHÄUSER (1991b). "Anmerkungen der Herausgeber". En W. Benjamin. *Gesammelte Schriften*, tomo II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 815 - 1522.
- TIEDEMANN, U. Y H. SCHWEPPENHÄUSER (1991c). "Anmerkungen der Herausgeber". En W. Benjamin. *Gesammelte Schriften*, tomo VI. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 623 - 828.
- TIEDEMANN, U. Y H. SCHWEPPENHÄUSER (1991d). "Anmerkungen der Herausgeber". En W. Benjamin. *Gesammelte Schriften*, tomo VII. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 523 - 726.
- TIEDEMANN-BARTELLS, H. (1991). "Anmerkungen der Herausgeberin". En W. Benjamin. *Gesammelte Schriften*, tomo III. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- WIZISLA, E. (2007). *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*. Buenos Aires: Paidós.