

3841

Trans/Form/Ação

ISSN: 0101-3173

ISSN: 1980-539X

Universidade Estadual Paulista, Departamento de Filosofia

Fernández H., Diego

**‘Nichts zu sagen. nur zu zeigen’: En torno al método de ‘mostración’ del pensamiento benjaminiano a partir del fragmento ‘N 1 a 8’ del *Libro de los pasajes*<sup>1</sup>**

Trans/Form/Ação, vol. 44, núm. 4, 2021, Octubre-Diciembre, pp. 129-150

Universidade Estadual Paulista, Departamento de Filosofia

DOI: <https://doi.org/10.1590/0101-3173.2021.v44n4.11.p129>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=384272295011>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UABM redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## ‘NICHTS ZU SAGEN. NUR ZU ZEIGEN’: EN TORNO AL MÉTODO DE ‘MOSTRACIÓN’ DEL PENSAMIENTO BENJAMINIANO A PARTIR DEL FRAGMENTO ‘N 1 A 8’ DEL *LIBRO DE LOS PASAJES*<sup>1</sup>

Diego Fernández H.<sup>2</sup>

**Resumen:** Aunque la forma definitiva que tomaría el *Libro de los pasajes* es algo que nunca podremos llegar a conocer, Benjamin dedicó varias anotaciones metodológicas del “Convolutio N” a discutir su diseño o ‘dispositivo crítico’. En el presente artículo prestamos especial atención a la anotación N 1 a 8, en la que se confrontan dos maneras de entender la tarea del historiador: por un lado, aquella en la que el historiador “dice” (*sagen*) –propia del “historicismo”–, y aquella en la que el historiador “muestra” (*zeigen*) –propia del “historiador materialista”, y que Benjamin busca hacer suya. Sostenemos que esta confrontación contiene una especificación fundamental acerca de la *forma* o ‘dispositivo crítico’ del *Libro de los pasajes*, en virtud del cual los materiales de trabajo (“harapos” y “desechos”) podrían llegar a ‘hablar por sí mismos’. El esclarecimiento de este procedimiento obliga revisar los conceptos de “presentación” y “objetividad” lingüística, y permite clarificar el problema del método en el pensamiento de Benjamin.


**Palabras-clave:** Mostración. Presentación. Objetividad. Crítica. Método.

### INTRODUCCIÓN

Entre las “tres virtudes” que Derrida le reconoce a la traducción (francesa) del vocablo ‘*Zeichen*’ por ‘*monstre*’ (“mostrar”), se encuentra el vínculo semántico y etimológico entre las palabras ‘*Zeichen*’ (“signo”),

<sup>1</sup> El presente artículo ha sido realizado en el marco del proyecto FONDECYT Postdoctorado n. 3180139, “Distancia infinita: la lectura y radicalización del concepto de ‘distanciamiento estético’ en las obras de Maurice Blanchot y Walter Benjamin”.

<sup>2</sup> Profesor Asistente en el Instituto de Filosofía de la Universidad Diego Portales, Santiago – Chile.

 <https://orcid.org/0000-0001-6254-7720>. E-mail: [diego.fernandezh@mail.udp.cl](mailto:diego.fernandezh@mail.udp.cl).

<https://doi.org/10.1590/0101-3173.2021.v44n4.11.p129>



This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License.

‘zeigen’ (“[de]mostrar”, “indicar”) y ‘Sagen’ (“decir”). Dice Derrida (1987, p. 420 TN<sup>3</sup>):

La traducción de *Zeichen* por *monstre* [...] recuerda un motivo que opera desde *Sein und Zeit*: el vínculo entre *Zeichen* y *zeigen* o *Aufzeigung*, entre el signo y la mostración. El párrafo 17 (*Verweisung und Zeichen*) analiza el *Zeigen eines Zeichens*, el [acto de] mostrar de un signo [...]. En *Unterwegs zur Sprache*, *Zeichen* y *Zeigen* se disponen en una cadena con *Sagen*, y más precisamente con la palabra *Sagan*, procedente del alto alemán: “*Sagan heisst: zeigen, erscheinen – sehen, und hören-lassen*” [...].

Este pasaje tiene una pretensión interpretativa específica en el texto de Derrida, distinto del que tomamos a continuación. Prescindiendo de disquisiciones etimológicas –a las que Benjamin rara vez prestaba atención–, el “Convolut” metodológico del *Libro de los pasajes* contiene una anotación que contrapone diametralmente la propuesta de Derrida de leer ambas nociones a partir de su raíz común: ‘decir’ (*sagen*) y ‘mostrar’ (*zeigen*). Haciendo uso de la primera persona –lo que rara vez hacía también Benjamin<sup>4</sup>, aunque en este caso no sea más que para plantear su retirada de la escena–, el fragmento en cuestión señala: “No tengo nada que decir, sólo que mostrar [*Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.*]” (BENJAMIN, 2007, p. 462). La afirmación se enmarca en un pasaje que especifica el “método” a emplear en la monumental obra sobre los pasajes de París, en la que se había propuesto trabajar con una multiplicidad de elementos heterogéneos, aunque fundamentalmente “harapos” y “deshechos” del París decimonónico (2007, p. 462). Estos elementos, sugiere Benjamin, deben *disponerse* de tal manera, que hagan comparecer (que muestren, justamente) la modernidad capitalista a partir de su decadencia o de su ruina (TIEDEMANN, 2007, p. 31); o en palabras de Benjamin (1998, p. 99), “[...] la protohistoria [*Urgeschichte*] del siglo XIX”. Si, con todo, enfatizamos la idea de *disposición*, es para subrayar que si bien ‘no se puede decir nada, sino sólo mostrar’, tampoco es *simplemente* el caso que esos peculiares materiales decadentes a los que a la vez se les pretende “hacer justicia” puedan por sí mismos acometer su propósito. Para que esto

<sup>3</sup> Hemos utilizado material bibliográfico en distintos idiomas. La sigla “TN” indica que la traducción es nuestra, mientras la sigla “TM” que la traducción ha sido modificada. La sigla “DN” indicará que destacamos nosotros.

<sup>4</sup> Dice Benjamin en un célebre pasaje de “Crónica de Berlín”: “Si escribo mejor alemán que la mayoría de los escritores de mi generación se lo debo en gran parte al seguimiento desde hace veinte años de una única regla menor. Dice así: No emplear nunca la palabra ‘yo’, excepto en las cartas.” (BENJAMIN, 1996, p. 200).

sea posible se requiere, cree Benjamin, de un 'dispositivo crítico', para el cual la confrontación entre "decir" y "mostrar" resulta entonces crucial. Ella define dos modos radicalmente distintos de entender la tarea del historiador: de un lado, el historicismo (del que Benjamin busca a toda costa distinguirse) y que, justamente, hace historia en la medida en que inscribe los hechos del pasado en una trama narrativa que él mismo le provee. Del otro lado el historiador "materialista" (en la peculiar acepción que a su vez hace Benjamin de esta idea) y que intenta, por el contrario, liberar "[...] las enormes fuerzas que yacen cautivas del 'érase una vez' del historicismo." (BENJAMIN, 2009, p. 148).

En el mismo "Convolutio N", encontramos más adelante otro antecedente clave en relación con el diseño del "dispositivo crítico" del *Libro de los pasajes*. Dice Benjamin: "Ser dialéctico significa captar en las velas el viento de la historia. Las velas son los conceptos. Pero no basta con poseer las velas. El arte de saber izarlas es lo decisivo." (BENJAMIN, 2007, p. 476).<sup>5</sup> De la misma manera, lo que está en juego en el "método" del *Libro de los pasajes* es entonces el modo en que se *disponen* los "harapos" y los "restos", de modo que, por así decirlo – y volveremos sobre esta problemática formulación – ellos puedan "hablar por sí mismos". Veremos que de la confrontación "decir" / "mostrar" se siguen consecuencias de largo aliento para la propia "puesta en escena" (*mise-en-scène*) o "puesta en obra" (*mise en œuvre*) del *Libro de los pasajes*, lo que consecuentemente arroja luz acerca de un aspecto fundamental del pensamiento benjaminiano: su dimensión mostrativa, performática, 'escénica', si se quiere, y no simplemente (o no apenas) argumentativa. El propio Benjamin se valió de esta metáfora para referirse a su obra en una carta a Gershom Scholem (1995 p. 503 TN): "[...] mi libro sobre los pasajes de París [...] ha resultado ser el teatro de todas mis luchas y de todas mis ideas." Es importante señalar, en este sentido, que el título asignado por los editores alemanes, y luego por las diversas traducciones contribuye a soslayar el hecho de que los materiales con los que contamos (carpetas o legajos [*Konvoluten*]) no son mucho más que un inmenso conjunto de citas y de comentarios. Ellas están lejos de componer la "obra" o el "libro" con que se lo ha titulado. Sin embargo, entre los muchos aspectos a lamentar en relación con este proyecto truncado, se encuentra uno que Benjamin consideraba fundamental: el de

<sup>5</sup> En *Parque Central* vuelve Benjamin con la misma imagen, señalando que la importancia del trabajo del historiador consiste en el arte de izar (o *disponer*) las velas: "Al dialéctico sólo le importa tener el viento de la historia universal en el velamen. Para él, pensar significa: tender las velas [*Segel setzen*]. *Cómo* se tiendan, es lo que importa. Para él las palabras son sólo velas. *Cómo* se tiendan, las hace concepto." (2005b, p. 25)

su “forma de presentación” (*Darstellungsform*). Para prolongar la figura antes propuesta, podríamos decir que lo que hemos podido conocer de ese trabajo era apenas –y en el mejor de los casos – el guión de una obra que, empero, estaba rigurosamente destinada a ser “puesta en escena”. El “dispositivo crítico” era el encargado de realizar esta tarea fundamental; fundamental, decimos, en la medida en que sólo de ese modo (poniéndose en escena) la obra (*Werk*) de los pasajes habría podido desencadenar todos sus efectos (*Wirkungen*).

Es probable que sólo *El capital* de Marx – otra obra que por su desmesurada envergadura parecía destinada a experimentar un destino similar al del *Libro de los pasajes*– albergase una convicción “estética” tan radical como la de Benjamin, esto es, que una obra y un pensamiento no existe por fuera de su *forma* (de presentación)<sup>6</sup>; o si se quiere, más radical aún: que una obra o un pensamiento *consisten* en su forma de presentación. Algo de esta índole sugieren las líneas del fragmento N 1 a 8 que nos ocupan. Ellas parecen decir: la forma del *Libro de los pasajes* tiene que *exponer, presentar (darstellen)*, hasta tal punto su problema (la historia de la modernidad, entonces) que ella se verá cumplida como forma sólo ahí donde termine por borrarse a sí misma<sup>7</sup>. Dicho de otro modo, se trata de *disponer* las cosas –de izar las velas– *como si* estas pudiesen (o debiesen) *hablar por sí mismas*, lo cual al ser estrictamente imposible, solicita esclarecer la índole de esa *dispositio*: el de una *forma*, entonces, que se cumple ahí donde se le “[...] cede la palabra al objeto.” (FRAGASSO, 1992, p. 134).

En este sentido, la formula “Yo no tengo nada que decir, solo que mostrar” no designa, en rigor, una incapacidad simple del yo o del sujeto. Ella

<sup>6</sup> Dice Fredric Jameson (2013, p. 13) en un libro íntegramente dedicado a investigar este problema: “Este excepcional proceso constructivo [de *El capital*], que se diferencia considerablemente de la mayoría de los textos filosóficos, así como del de la mayoría de los argumentos retóricos, es lo que Marx denomina *Darstellung* [presentación, exposición] del material.” Un examen de este problema, desde el punto de vista de la historia de la confección de *El capital*, se encuentra en Wheen (2008, p. 74), quien señala: “*El capital* ha producido una infinidad de textos en los que se analiza la teoría del valor o la ley de tasa decreciente de beneficios formuladas por Marx, pero solo unos pocos críticos han prestado atención seria a la ambición de Marx, expresada en varias cartas dirigidas a Engels, de escribir una obra de arte.” Uno de los críticos que prestó seria atención a este problema es Alexander Kluge, quien en *Nachrichten aus der ideologische Antik – Marx / Eisenstein / Das Kapital* (2008) retoma el proyecto emprendido –y nuevamente inconcluso– de Eisenstein con la colaboración de Joyce, de filmar *El capital* (KLUGE, 2008). Advirtiendo la importancia de esta monumental empresa, Jameson (2009) volvió sobre este asunto en un largo y elogioso comentario al *film* de Alexander Kluge. Sobre la continuidad de este problema en algunos de los herederos (especialmente franceses) de Marx, véase David Hartley (2003).

<sup>7</sup> Es lo que señala Peter Fenves (2003, p. 69) al comentar el concepto benjaminiano de estilo a partir de tres pasajes del “Convolutio N°”: “[...] el estilo por el que se lucha tiene una estructura autodestructiva: se borra sí mismo *como* estilo.”

enuncia antes bien un recurso metodológico: se trata de hacerse a un lado para que sean las cosas (los harapos, los deshechos) las que muestren, “por sí mismos”, lo que tengan que mostrar: por sí mismos y desde sí mismos. Como condición para que algo de esa naturaleza pueda llegar a suceder, el yo debe deponer su capacidad enunciativa (la de “decir”) en la medida en que esta conlleva –como lo demuestra la imagen que Benjamin hace del historicismo– la inscripción de las cosas dentro de un régimen de significación que les es extraño y ajeno, cuando de lo que se trata es de que la historia se manifieste (que se “libere”) en los objetos mismos. Y esa liberación, entonces, no podría tener lugar ahí donde el yo custodia sus derechos sobre esos objetos. De ahí que el historiador materialista le “haga justicia” a esos objetos caídos en decadencia: “usándolos”, por un lado (BENJAMIN, 2005, p. 462) a la vez que devolviéndoles la palabra.

Sin embargo, aunque esta suerte de deposición de la subjetividad –que es preciso leer, como haremos, en continuidad con la tesis de la “muerte de la intención” planteada por Benjamin en más de una ocasión (2005, p. 465; 1990, p. 18) – es un requisito irrenunciable, ello no resulta suficiente. Benjamin no pierde de vista que el requerimiento para una “presentación” que cumpla con las condiciones recién señaladas (por sí misma, desde sí misma) descansa en el diseño del dispositivo, y en consecuencia, en la *forma* de presentación que conforma la disposición de los objetos. Esta conformación (o *Konfiguration*, como Benjamin la llama) no es otra cosa que la célebre “constelación”. Éstas emanan de la yuxtaposición de elementos heterogéneos que adquieren sentido en el contexto de esa yuxtaposición, es decir, que acreditan su valor en la medida de su propia disposición –y en esa medida, de su “uso”, como Benjamin hace notar, haciendo un juego libre con la idea marxiana de “valor de uso”. Por eso, como anota Andrea Krauß, “hablar de constelaciones puede ser traducido, más precisamente, como una teoría de la presentación (*Darstellung*). Las constelaciones apuntan a una teoría de la lectura” (2011, p. 439).

En el “Prólogo epistemocrítico” del *Origen del Trauerspiel alemán*, el otro gran apartado metodológico de su obra, Benjamin consigna una especie de antídoto *a priori* frente a la idea de una “presentación” por fuera del dispositivo que la hace posible: la idea de “revelación” (*Offenbarung*). “La filosofía – dice ahí Benjamin – no puede tener la arrogancia de hablar con el tono de la revelación” (BENJAMIN, 1990, p. 19), aclaración, desde luego, que sólo resulta necesaria ahí donde se corre el riesgo de confundirlas. Sin embargo, como señalábamos, el “dispositivo crítico” que Benjamin esboza en las entradas del “Convolutum N” está por la misma razón sometido a una

paradoja constitutiva. La señalábamos ya: en tanto “dispositivo crítico”, éste se vería cumplido en la medida misma en la que se borra, esto es, en la medida en que deja a las cosas la última palabra, o, en rigor, la única palabra. De otro modo resultaría imposible afirmar que esa “mostración” (*Zeigen*) pudiese tener lugar a partir de sí misma, sin que nadie diga nada.

En el presente artículo nos proponemos echar luz sobre esta paradoja, en el entendido de que ella resulta nuclear no sólo para el proyecto sobre los pasajes de París, sino más ampliamente para la cuestión del método en general en el pensamiento benjaminiano. Esta paradoja se plantea en toda su envergadura en el ya citado “Prólogo epistemocrítico”, aunque su esclarecimiento requerirá igualmente revisar un aspecto específico del concepto de “crítica de arte” (*Kunstkritik*). Esta revisión resulta imprescindible porque es en relación con el concepto de *Kunstkritik* que el dispositivo de mostración que tratamos de esclarecer es, precisamente, *crítico*. Por otro lado, no nos referimos al problema del “montaje literario” al que se alude en el mismo pasaje N 1 a 8, en la medida en que este problema ha acaparado suficiente atención entre los especialistas.<sup>8</sup> Nos concentramos en cambio en el problema subyacente a este procedimiento: el de la mostración, el de la presentación, que hunde sus raíces en el pensamiento temprano de Walter Benjamin. Dos cuestiones resultarán, así, claves para nuestro argumento: (1) la idea de *forma de presentación* (*Darstellungsform*); y (2) la idea de una “objetividad lingüística” en la que los objetos (se) *muestran* (por sí mismos y desde sí mismos). Sostenemos en este sentido que la devolución de la palabra a los objetos está en el centro del “dispositivo crítico” benjaminiano emanado del concepto de “crítica de arte”.

## 1 “DARSTELLUNGSFORM”

¿Cómo presentar la filosofía? Esta pregunta se repite una y otra vez a lo largo de la filosofía [...]. Pero hay un momento en el que ella tiene lugar como pregunta, [hay un momento] en el que se ve comprometida como tal, y comienza a plantearse y a articularse de manera explícita, produciendo sus propios términos: es el momento en el que la filosofía designa explícitamente su propia exposición como *literatura* [*comme la littérature*], o como siendo la literatura [*comme de la littérature*]. (NANCY, 1976, p. 26).

<sup>8</sup> Los lectores encontrarán en Brigid Doherty (2006, p. 157-183) “‘The Colportage Phenomenon of Space’ and the Place of Montage” una excelente perspectiva del problema.

Que una obra filosófica no se conciba a sí misma por fuera de su forma de presentación –como es el caso hipotético, truncado, de la “obra” de *Los pasajes*– implica sostener que, en cuanto obra, ella no puede depender de una forma exterior sí misma; implica sostener, dicho de otro modo, que una obra es tal cosa –una obra filosófica– en la medida misma en que se pone –se *dis-pone*– en obra o en escena. El modo en que esto ocurre es su “forma de presentación” (*Darstellungsform*). Éste era uno de los postulados nucleares planteados por Benjamin en el “Prólogo epistemocrítico”, el que se abre con las siguientes líneas: “[...] es propio del texto filosófico enfrentarse de nuevo, a cada cambio de rumbo, con la pregunta por la presentación [*der Frage der Darstellung*].” (BENJAMIN, 1990, p. 9, TM). Este inicio sostiene que la “forma de presentación” no es una cuestión “secundaria” al pensamiento filosófico, como si la presentación pudiera ser reducida a un modo de transmisión o de divulgación del pensamiento; ella sostiene en cambio que el pensamiento se realiza y se consume en su presentación, y que es inconcebible sin ella. No habría así un pensamiento digno de este nombre que preexista a su forma: el pensamiento, la filosofía, es sustantivamente forma, pero no forma dada, sino “búsqueda”, “ejercicio” de tomar forma. Esta es sin duda la tesis más destacada de las líneas iniciales del “Prólogo epistemocrítico”: “Si la filosofía quiere mantenerse fiel a la *ley de su forma* [*das Gesetz ihrer Form bewahren*] tiene que dar importancia al ejercicio [*Übung*] de esta *forma* suya.” (BENJAMIN, 1990, p. 10, DN).

Pero si “filosofía” y “forma” son inseparables en el ejercicio de su búsqueda, y si la imposibilidad de asegurar por anticipado la concurrencia entre ambas lo que hace posible la filosofía en cuanto “ejercicio”, la tesis de Benjamin contiene no obstante un diagnóstico crítico: las condiciones que hacen posible este ejercicio se encuentran severamente amenazadas. La amenaza se refiere, en lo esencial, al “olvido” en el que la pregunta por la forma de presentación (*Darstellungsfrage*) habría caído en el despliegue propio de la filosofía moderna. Si según un conocido *adagio* proferido en una provincia de Alemania por los mismos años (1925, 1927, 1928)<sup>9</sup> “la pregunta por el ser” había “caído en el olvido”, las líneas iniciales del “Prólogo epistemocrítico” llaman la atención acerca de otra clase de “olvido”.<sup>10</sup> Éste se refiere al grado

<sup>9</sup> Nos referimos, desde luego, a *Sein und Zeit*, publicado el año 1927, uno antes de la publicación de *Ursprung des deutschen Trauerspiel* (1928), el que, no obstante, había sido presentado como *Habilitationsschrift* a la facultad de Frankfurt am Main en 1925.

<sup>10</sup> En *El olvido de la filosofía* (2003) Jean-Luc Nancy analiza la función y el lugar del olvido en la filosofía de la primera mitad del siglo XX a partir de las obras de Nietzsche, Wittgenstein, Heidegger



en que el “concepto decimonónico de sistema” ha expulsado progresivamente de su interior la pregunta por la presentación, desplazándola a un segundo plano. Benjamin sostiene que las intenciones sistemáticas que caracterizan a los desarrollos filosóficos posteriores a Kant contienen como pre-supuesto una respuesta frente a aquello que por definición, para la filosofía, es, ha sido, y debe ser, esencialmente *pregunta*; pues es la pregunta – digámoslo una vez más –, lo que hace posible su propio ejercicio y su despliegue. Esta es la razón por la que habla Benjamin de la “pregunta por la presentación” (*Darstellungsfrage, Frage der Darstellung*). Así, el procedimiento común que Benjamin identifica sin grandes especificaciones bajo el título genérico de “sistema”<sup>11</sup> es el de la “anticipación” (*Antizipation*). Esta noción especifica el procedimiento metodológico en virtud del cual la pregunta por la presentación es anticipadamente vertida en respuesta, cancelando el movimiento propio que la filosofía debe realizar.<sup>12</sup> Con la idea de “anticipación”, los esfuerzos

y Benjamin. Con este foco analiza varios de los pasajes del “Prólogo epistemocrítico” que revisamos arriba.

<sup>11</sup> Las referencias que Benjamin tiene a la vista cuando se refiere al “concepto decimonónico de sistema” son poco claras. La identificación espontánea diría que se trata de una crítica del idealismo, el que, en sus distintas formas (Fichte, Schelling, y muy especialmente Hegel) comprendió su labor filosófica en el diseño y fundamentación de un sistema filosófico. Ya desde su título, es ilustrativo el texto “matricial” redactado por Schelling, Hegel y Hölderlin en Jena, “El más antiguo programa de sistema [*Systemprogramm*] del idealismo alemán” (1795), del que emanarían sendos proyectos filosóficos amparados bajo el título genérico “idealismo alemán.” Sin embargo, las dos tradiciones que Benjamin tiene como antecedente en el “Prólogo”, y de las que busca a su modo busca desprenderse (la fenomenología, por un lado, y el neokantismo de Rickert y Cohen por otro) hace que las cosas sean menos evidentes. Es verdad que Herman Cohen –“maestro [de Benjamin] en tantos aspectos”, como señalara Werner Hamacher (2012, p. 135)–, nunca renunció a la idea de “sistema”, pero con la fenomenología las cosas se complican mucho más. No sólo porque Benjamin cite elogiosamente y en un lugar clave del mismo “Prólogo” (1990, p. 20) el estudio del fenomenólogo francés Jean Héring, “Bemerkungen über das Wesen, die Wesenheit, und die Idee” [“Observaciones sobre la esencia, la esencialidad y la idea”] publicado bajo la edición del mismísimo Edmund Husserl en el *Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung* el año 1921, sino porque de alguna manera la fenomenología comparte con Benjamin la renuncia a la construcción de un sistema. Así lo reconoce, por ejemplo, Dermot Moran en su “Introducción a la fenomenología”: “Aunque existe una variedad de temas que caracterizan la fenomenología, [esta] en general nunca desarrolló un conjunto de dogmas o sedimentó un sistema. En primer lugar y por encima de todo, [ella] afirma ser un modo *radical* de hacer filosofía, una *práctica* más que un sistema.” (2003, p. 4). Por si esto no fuera suficiente, cabe recordar que en el mismo lugar Benjamin hace un sutil guiño al *Leitmotiv* de la fenomenología (“¡a las cosas mismas!” [*Zu den Sachen Selbst*]) por mucho que haga un giro radical (a saber, lingüístico) con esta consigna. El libro de Peter Fenves (2011), en cuyo título vale la pena reparar (*The Messianic Reduction*) constituye el esfuerzo más acabado, probablemente, por dar cuenta de la tensión que Benjamin mantiene con ese momento fundamental del pensamiento alemán de inicios de siglo.

<sup>12</sup> Entre los nombres a los que Benjamin apela para fundamentar esta idea, está en primerísimo lugar el de Platón. A partir de un texto que Benjamin curiosamente no comenta (la célebre *Carta séptima* de Platón), Andrea Potestà (2009, p. 39-40 TN) afirma el mismo punto: “[en la *Carta Séptima*] Platón

de la filosofía no se dirigen ya a la verdad (ni, entonces, a la *forma* ni a la *presentación* —a la *Darstellungsform*— que la aquéllas requieren y reclaman), sino a deducir su ocurrencia a partir de unas condiciones de posibilidad en el orden del “conocimiento”, esto es, en la esfera de la conciencia subjetiva. A diferencia de la verdad, como subrayará una y otra vez Benjamin en el “Prólogo epistemocrítico”, el conocimiento tiene un carácter eminentemente “posesivo”, y en ese sentido “[...] su objeto mismo se determina por el hecho de tener que ser *poseído* en la conciencia, sea ésta trascendental o no. Queda marcado con el carácter de cosa poseída.” (BENJAMIN, 1990, p. 11). De ahí el carácter secundario que la presentación adquiere para la verdad, aunque es el propio Benjamin quien lo subraya: “[...] con relación a esta posesión, la presentación viene a ser secundaria [... *ist Darstellung sekundär*]. El objeto no existe ya como algo que se automanifiesta. Y esto último es precisamente lo que sucede con la verdad.” (BENJAMIN, 1990, p. 11). Por esto, como señala Jan Ürbich (2012, p. 32, TN) en su monumental estudio sobre el problema: “La verdad se determina enteramente [*gänzlich*] como pregunta por la presentación [*Frage der Darstellung*].”

De este modo, el carácter secundario que adquiere la pregunta por la presentación es consecuencia de una operación que la conciencia realiza sobre la base de dos “entidades metafísicas” presupuestas y, en esa medida, dadas por preexistentes a la “relación de conocimiento” (*Erkenntnisrelation*): las categorías de sujeto y objeto. En “Sobre el programa de filosofía venidera” de 1918, Benjamin le había asignado el nombre de “mitología” a tales nociones, invitando consecuentemente a “superar” la aceptación incondicionada de tales existencias: “[...] la concepción habitual que se practica del conocimiento sensorial (y espiritual), tanto en nuestra época como en las épocas kantiana y pre-kantiana constituye una mitología.” (BENJAMIN, 2007a, p. 166). Por la misma razón, “[...] la tarea de la futura teoría del conocimiento [consistirá] en *buscar* la esfera autónoma propia del conocimiento [*autonome ureigene Sphäre der Erkenntnis*] en que [el] concepto [de conocimiento] no se refiera ya en modo alguno a la relación entre dos entidades metafísicas [el sujeto y el objeto].” (BENJAMIN, 2007a, p. 167 DN).

---

defiende que la *filo-sofía* no es ninguna *sofía*; ella no es un *saber*, sino más bien un *ejercicio*; ella no es reducible a un método, a un *met-hodos*, que pudiera ser aprendido de una vez por todas, ya que ante todo ella es una vía [*voie*], un *hodos*, un camino, un sendero ‘a recorrer’, un movimiento que excede toda definición, toda reificación y toda receta. En suma, la filosofía no es un discurso que se cierre sobre sí mismo. Desde el comienzo prima en ella un *Eros*, una disposición no teórica, que justifica el *viaje a Siracusa* [...]. Es en este sentido, la filosofía no coincide con ninguna *sofía*, ni con ningún saber enciclopédico. El ‘*filo-sofos*’ es justamente el amigo-del-saber [*l’ami-du-savoir*] y no el que sabe.”

Nunca antes, podría añadirse como comentario general a estos pasajes, la pregunta por la presentación había sido desplazado hasta tal punto; nunca antes se la había deducido – se la había *reducido* – a las operaciones cognoscitivas que la conciencia subjetiva es capaz de asegurar en relación con el objeto. Pero, por la misma razón, desde muy temprano en su obra – antes de que el problema se traduzca en una “*Darstellungstheorie*” – de lo que se trataba para Benjamin era de la posibilidad de encontrar un plano de “neutralidad” (*Neutralität*) –vertido más tarde como plano de “igualdad” o de “igualación” (*Gleichung*)– en el que sujeto y objeto se desprenden de toda jerarquía e investidura para comparecer y tomar parte, el uno junto al otro (*Mit-teilen*), en la esfera del lenguaje.

Para volver sobre la comparación inicial, si el filósofo de la Selva Negra había apelado a un “olvido” explícito para fundamentar la necesidad de “volver a plantear” la pregunta por el ser y su sentido, lo de Benjamin constituye, antes bien, un llamado de atención y progresivamente una alerta y una urgencia – un “aviso de incendio” – que por su propio decurso no podrá ya ser abordada desde las coordenadas estrictas de la filosofía. En efecto, la necesidad del término *Darstellung* se impone a Benjamin en su intento por dar expresión a lo que en el mismo “Prólogo epistemocrítico” comparece a título de una “tarea” (*Aufgabe*) para la filosofía: la “presentación de la verdad” (*Darstellung der Wahrheit*). Lo primero (la *Wahrheit*) emparenta al filósofo con investigador (*Forscher*), mientras lo segundo (la *Darstellung*), lo emparenta con el artista (*Künstler*). En su articulación acredita ser aquél –el filósofo– el titular de una tarea “más alta” (*höher*) que los otros dos:

El filósofo –dice Benjamin– ocupa una posición intermedia entre la del investigador y la del artista, y más elevada que ambas [...]. [El investigador] comparte con el filósofo el interés en la extinción de la mera empiria [*Verlöschen bloßer Empirie*], mientras que el artista comparte con el filósofo la tarea de la presentación [*die Aufgabe der Darstellung*]. Se ha venido asimilando demasiado el filósofo al investigador, y a menudo al investigador en su versión más limitada, negando espacio en la tarea del filósofo [*Aufgabe des Philosophen*] a la preocupación por la presentación [*Rücksicht auf die Darstellung*]. (BENJAMIN, 1990, p. 14, TM).

De este modo, los gérmenes teológicos que Benjamin había inoculado en los primeros escritos sobre lenguaje (1916) y experiencia (1918), toman en el contexto del “Prólogo” un nuevo impulso. Si bien “la filosofía no puede tener la arrogancia de hablar con el tono de la revelación” – según ya citábamos

—, este flirteo con la teología subraya un componente esencial a la noción de presentación (*Darstellung*): su carácter directo y decididamente no-mediato (*Unvermittelbar*), lo que contrasta a ultranza con el carácter anticipatorio, posesivo y, justamente, *mediato*, que Benjamin le atribuye a las tentativas epistemológicas desarrolladas sobre la base de una “relación de conocimiento”; una relación desigual, en la medida en que uno —el yo, el sujeto— habla (*sagt*) y el otro (el objeto) calla. Es que la “relación de conocimiento” no se limita siquiera a *poseer* el objeto ahí donde lo representa (*vorstellt*) y lo conceptualiza, sino que antes bien aquél es “producido” al interior de esa relación en una forma (la de la “objetividad”) que ya no es más la suya sino la de la conciencia subjetiva. En otras palabras, la relación de conocimiento co-instituye — *qua* “violencia fundadora” — un “[...] régimen de arbitrariedad sobre las cosas [*Willkürherrschaft über Dinge*]” (BENJAMIN, 1990, p. 231). Esta idea, que continúa y radicaliza la tesis desarrollada en “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre” (1916) (a saber, que la palabra humana surge como pérdida y fractura del conocimiento inmediato en el Nombre) implica sostener que la “arbitrariedad” es la condición de posibilidad no declarada de una relación de conocimiento; es decir, que en la medida en que es relación, el conocimiento relaciona las partes (el sujeto, el objeto) sobre la base de una división originaria (*Ur-teil*) que es la del juicio (*Urteil*). El resultado es que el contenido de ese juicio (el objeto) es contenido bajo una forma que es extraña y ajena: la de la palabra humana que juzga, que representa y que, así, habla por el objeto mudo y silente. “Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta”, el célebre verso de *Canto General* de Pablo Neruda (1981, p. 30) podría expresar bien esta idea. Así, lejos de aludir a una actividad teórica o contemplativa — a una cierta receptividad del lenguaje para escuchar el “lenguaje de las cosas”<sup>13</sup> y hacer que éstas puedan germinar en él —, la relación de conocimiento implica justo lo opuesto: la idea de una anticipación (*Antizipation*) que interrumpe esa declinación, esa co-municación o esa co-partición (*Mit-teilung*) de las cosas en el lenguaje.

<sup>13</sup> Recordemos brevemente la tesis nuclear del ensayo sobre el lenguaje de 1916, en la medida en que es la tesis fundamental que vale como fundamento para la idea benjaminiana de “objetividad” que abordamos en el siguiente apartado: “La existencia del lenguaje no sólo se extiende por todos los ámbitos de la manifestación espiritual humana [über alle Gebiete menschlicher Geistesäußerung], a la cual, en algún sentido, el lenguaje siempre es inherente, sino que se extiende a todo en absoluto [*sondern {...} aufschlechthin alles*]. Así, no hay cosa ni acontecimiento que pueda darse en la naturaleza, en la animada o en la inanimada, que no *participe* [*teilhätte*] de algún modo en el lenguaje, pues a todo es esencial comunicar [*mitteilen*] su contenido espiritual. Pero la palabra ‘lenguaje’, usada de este modo, no es ninguna metáfora.” (BENJAMIN, 2007b, p. 145).

Si “verdad” se opone entonces punto por punto a “conocimiento”, es porque ella – dice Benjamin – es una “[...] determinación absolutamente libre de mediaciones y directa [*unvermittelt und direkte*]” (1990, p. 12); es también, por otro lado, un “[...] ser desprovisto de intención [*intentionsloses Sein*]”, que, por último: “[...] no entra nunca en una relación [*tritt nie in eine Relation*] y mucho menos en una relación intencional [*und insbesondere in keine intentionale*].” (BENJAMIN, 1990, p. 18). Dos notas distinguen, así, a la vez, a la “verdad”: su carácter a-intencional (su *Intentionslosigkeit*) – el grado en que “verdad” designa una venida a presencia por sí misma y desde sí misma, teniendo por requisito la deposición de las facultades subjetivas; y por otro, su carácter no relativo (su *Beziehunglosigkeit*) – el grado en que ella reclama la disolución de las categorías de sujeto y objeto. Esta doble condición está en el centro de la contraposición entre “decir” y “mostrar” que encontramos en el trazado del “dispositivo crítico” del *Libro de los pasajes*.

## 2 CRÍTICA, DI/SOLUCIÓN<sup>14</sup>

Hemos utilizado alternativamente dos formulaciones a la hora de referirnos al diseño del “dispositivo crítico” de *El libro de los pasajes*. Hemos sostenido, por un lado, que ahí donde Benjamin señala “no tengo nada que decir, sólo que mostrar”, además de una deposición de los derechos del “yo” sobre las cosas, se encuentra una inversión de la jerarquía “sujeto”/“objeto” para que las cosas puedan – decíamos – “hablar por sí mismas”. Por otro lado, siguiendo una formulación del joven Lukács utilizada por Lucas Fragasso, hemos señalado que el dispositivo en cuestión implicaría “cederle las palabras a las cosas”. Esta formulación la utiliza Fragasso para precisar la peculiar idea de “objetividad” que Benjamin refiere en su obra. Si con ella se trata de ceder la palabra al objeto, podemos precisar que esta idea tiene por fundamento el lenguaje, y no tiene apenas que ver con la noción de objetividad derivada de la ciencia moderna y del método experimental (procedimiento que opera fundamentalmente por “anticipación”<sup>15</sup>). La objetividad de la que habla

<sup>14</sup> Hemos desarrollado este problema en toda su envergadura en Fernández H. (2021)

<sup>15</sup> Siguiendo a Martin Jay, podemos cifrar en Francis Bacon y en René Descartes los fundamentos de un método que busca reemplazar el conocimiento de experiencia – una “[...] experiencia integrada, equilibrada, holística, aunque siempre flexible y provisoria, tan celebrada en los *Ensayos de Montaigne*.” (JAY, 2009, p. 42)– por la idea de un “experimento controlado.” (JAY, 2009, p. 46). Ese “control”, que define el método experimental, tiene a la base una serie de “encuentros programados, no aleatorios con el mundo exterior” (JAY, 2009, p. 43), los que permiten establecer una relación de conocimiento pero también de dominación sobre los fenómenos de la naturaleza. Así entendida, la

Benjamin implica, en palabras de Fragasso (1992, 133-4 DN) precisamente la “[...] *disolución* de la oposición sujeto y objeto [en la medida en que] un saber efectivamente objetivo no puede admitir la ficción teórica de una distancia metodológica frente a la objetividad.” “Ser objetivo – escribió Lucács en 1912 – es entregar la palabra al objeto.” Aunque la observación de Fragasso se enmarca en un análisis de los textos juveniles de Benjamin acerca del lenguaje, la idea de una objetividad lingüística constituye un aspecto irrenunciable del pensamiento benjaminiano de juventud y de madurez.

Sin embargo, salvo una mención pasajera hacia el final de su artículo, Fragasso apenas se refiere a la noción de “disolución” con la que especifica la idea de “objetividad” en la obra de Benjamin. Tal noción es desarrollada por Benjamin en su disertación doctoral “Sobre el concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán” (1919) a partir de una lectura “esotérica” (según propia confesión<sup>16</sup>) de los pensadores de Jena, y en particular a propósito del concepto romántico de “ironía”, el que en su dimensión “objetiva” – justamente – Benjamin llega a identificar con el concepto de “crítica” (BENJAMIN 2006, 85). El esoterismo de dicha lectura debe entenderse a partir del desarrollo subrepticio que Benjamin lleva a cabo en la *Disertación* de motivos antes desarrollados en “El programa de filosofía venidera”, en particular la idea de una “esfera de total neutralidad”. Así, según Peter Fenves (2011, p. 173 TN):

El problema que Benjamin desarrolla en “El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán” deriva casi directamente de la definición de experiencia con la que concluye el “Programa de filosofía venidera”. Para Friedrich Schlegel y Novalis, la crítica de arte consistía en la multiplicación “unificada y continua” de aquello que es conocible en una obra determinada. De este modo, la “esfera de total neutralidad” toma la forma de un medio en el que sujeto y objeto son constitutivamente idénticos el uno con el otro [...] en cuanto “medio de la reflexión”.

---

noción de “objetividad” no es otra cosa que control y dominación sobre los objetos, ya que en virtud de tales encuentros programados, la contingencia, la variación, y la singularidad de los fenómenos es homogeneizada en favor de la regularidad y la predicción. A este empirismo chapucero, opuso Benjamin la idea de un “empirismo tierno” (*Zarte Empirie*), término que Benjamin toma de Goethe y que alude directamente a la idea de objetividad lingüística que trabajamos a continuación. Dice Benjamin (2006 p. 60): “[...] existe una delicada empiria que se hace íntimamente idéntica con el objeto, y así se convierte en auténtica teoría.”

<sup>16</sup> Dice Benjamin en una célebre carta a E. Schoen (1991, p. 486 TN): “El trabajo trata – dice Benjamin – del concepto romántico de crítica (crítica de arte). El concepto moderno de crítica se ha desarrollado a partir del concepto romántico. Pero “crítica”, para los románticos, resultaba ser un concepto totalmente esotérico [*ein ganz esoterischer Begriff*] basado en presuposiciones místicas relativas al conocimiento].”

Aunque el esclarecimiento de este problema y de las múltiples relaciones conceptuales que involucra escapa con creces al propósito de la presente comunicación, resulta imprescindible mostrar el grado en que el concepto de crítica de arte (alternativamente “crítica inmanente”) que Benjamin elabora en la *Disertación* puede ser definido como una operación que “disuelve” (*aufösen*) las categorías de sujeto y objeto en el “medio de la reflexión”, esto es, en el “medio del arte” y del lenguaje. El esclarecimiento de este problema resulta fundamental para dar cuenta del “dispositivo crítico” del *Libro de los pasajes* en su tensión entre “decir” y “mostrar”.

## 2.1 CRÍTICA

En la “Introducción” de la *Disertación*, cuando delimita Benjamin el alcance de su investigación, reconoce con las siguientes palabras el esfuerzo emprendido por Novalis y el joven Schlegel durante los años de publicación de la revista *Athenaeum*: “La fundamentación *objetiva* [*Die objektive Begründung*] del concepto de crítica de arte que propone Friedrich Schlegel tiene que ver solamente con la estructura objetiva del arte [*der objektiven Struktur der Kunst*] –en cuanto idea– y de sus productos –en cuanto obras.” (2006, p. 16). Esta delimitación es clave para comprender el carácter “objetivo” del concepto de crítica desarrollado por Benjamin, el que emana, como vemos, de la “objetividad” de la propia obra de arte. Según Howard Caygill (1998, p. 42), “[...] la noción de objetividad de la obra de arte, separada de cualquier referencia a un sujeto creativo, se transforma en una cuestión axiomática para el concepto y la práctica de la crítica [de arte] de Benjamin.” Así, es posible sostener que el interés fundamental de Benjamin por el romanticismo temprano atañe a la tentativa de elaborar un concepto de “crítica de arte” que sea capaz de emanciparse del concepto de “juicio de gusto” (*Geschmacksurteil*) del que todavía es tributario, en la medida en que, como veíamos, el juicio (*Urteil*) presupone la partición originaria (*Ur-teil*) de sujeto y objeto. Dice Benjamin (2006, p. 80):

Lo distintivo del concepto romántico de crítica es sin duda no reconocer una particular valoración subjetiva [*eine besondere subjektive Einschätzung*] de la obra en el juicio de gusto [*Geschmacksurteil*]. La evaluación es inmanente a la investigación y el conocimiento *objetivo* [*sachlich*] de la obra. No es el crítico el que pronuncia el juicio [*Urteil*] sobre ésta, sino el arte mismo [*die Kunst selbst*].

Algunas páginas más atrás, Benjamin había anunciado ya el radical desplazamiento que está en juego en el concepto de crítica romántico. Ahí señala (2006, p. 53): “Sólo con los románticos se impuso definitivamente la expresión crítica de arte frente a la más antigua de juez de arte.” Lo decisivo y radical en este desplazamiento es la distinción irreconciliable entre el ámbito del “juicio” –territorio reservado al sujeto y a su “facultad de juzgar” (*Urteilkraft*)– y el ámbito de la “crítica” –territorio reservado al “arte mismo” según señala en forma no poco enigmática el pasaje recién citado.<sup>17</sup> El romanticismo habría favorecido, de este modo, el desarrollo de un concepto de crítica no enjuiciador de la obra de arte; uno que ya no tiene más por fundamento la subjetividad (“sea esta trascendental o no” según insistirá en el “Prólogo epistemocrítico”). El carácter esotérico que Benjamin proyecta sobre el concepto romántico de crítica es lo que llama su “intensificación en la reflexión”.<sup>18</sup> En este sentido, la crítica no es más que “autoconocimiento” de una obra (BENJAMIN, 2006, p. 58), nunca su enjuiciamiento. Mediante un proceso de “intensificación en la reflexión”, la crítica despliega una “[...] conexión inmanente en el absoluto [del arte]” (BENJAMIN, 2006, p. 58), de modo que en ella no hay más ya relación entre sujeto y objeto, sino precisamente disolución de toda relación. Por esto, sostiene Benjamin (2006, p. 58 DN) que “[...] el término objeto no denota [ya] una relación en el conocimiento [*Beziehung in der Erkenntnis*], sino una falta de relación [*eine Beziehungslosigkeit*] y pierde su sentido dondequiera que sale a la luz una relación de conocimiento [*Erkenntnisrelation*].”

<sup>17</sup> Cuando vuelva sobre este problema en su ensayo crítico posterior (“‘Las afinidades electivas’ de Goethe”), al referirse a la categoría crítica fundamental que ahí se postula (“Lo inexpresivo” [*Das Ausdruckslose*]), Benjamin acotará nuevamente que el dominio de dicha categoría se corresponde con las esferas del lenguaje y del arte: “Categoría del lenguaje y del arte [*Kategorie der Sprache und Kunst*] [pero] no de la obra [ni] de los géneros.” (2000, p. 79-80).

<sup>18</sup> En el excuso sobre la melancolía en el *Taruer Spielbuch*, Benjamin vuelve sobre el concepto de “intensificación”, reforzando su carácter objetivo y, por tanto, “lingüístico”. En efecto, antes que una mera “disposición psicológica”, la melancolía adquiere una expresa determinación “ontológica”. Dice Benjamin (1990, p. 132 DN): “Si las leyes del *Trauerspiel* se encuentran [...] en el corazón del luto, no deben ser explicadas en función de la afectividad del autor o de la del público, sino basándose en un *sentimiento emancipado del sujeto empírico e interiormente vinculado a la plenitud de un objeto* [...]. [E]l luto es capaz de someter su intención a una especial intensificación [*besondern Steigerung*], a una profundización continua [*kontinuierlichen Vertiefung*].” Por la misma razón, puede decirse que el concepto de “intensificación” constituye un lugar particularmente privilegiado para calibrar el desplazamiento que tiene lugar entre la *Disertación* (1919) y el estudio sobre el *Trauerspiel* (1925) desde el plano de la reflexión al plano genuinamente lingüístico. El propio Benjamin lo señala en el “Prólogo epistemocrítico” (1990, p. 20): “En [las] especulaciones [de los primeros románticos], la verdad, en vez de su genuino carácter lingüístico, asumió el carácter de una conciencia reflexiva.”



## 2.2 DISOLUCIÓN

Al inicio de su conferencia titulada “El concepto de ironía”, Paul de Man señala –parafraseando a Kierkegaard– que el título de su conferencia era en sí mismo un título irónico, porque con todo rigor: “[...] la ironía no es un concepto.” (DE MAN, 1998, p. 231). Definió la ironía en cambio como un tropo que conspira contra toda fijación conceptual, y lo llamó, por esa misma razón: el “tropo de los tropos” (DE MAN, 1998, p. 233). En lugar de involucrar un “cambio” en el registro de la significación de un texto (“significar una cosa y decir otra distinta”, DE MAN, 1998, p. 233)–, el “espíritu” de la ironía consiste en producir una “cadena infinita de elementos *disolventes*” (DE MAN, 1998, p. 235 DN). Sólo hacia el final de la conferencia, Paul de Man termina por revelar la clave de donde emana su indagación: la *Disertación* de Benjamin, y en particular de la noción de “disolución” con la que éste la lee. Peter Szondi vuelve sobre este asunto en un texto no menos célebre: señala por idéntica razón que en la medida en que la ironía se define como un proceso de disolución objetivo e infinito, “[...] el concepto de lo químico desempeña un papel mediador. Ironía y química son nociones emparentadas en Schlegel [...]” (SZONDI, 1992, p. 82).

La crítica es así, ante todo, un proceso infinito de combustión (química) de los materiales (de las obras). Ello supone que esos materiales objetivos aspiran a consumarse y a consumirse, y que este proceso es infinito. Tal proceso es lo que define la “intensificación en la reflexión” (en el “medio de la reflexión”) hacia el cual toda obra de arte verdadera, según Benjamin tiende, aspira – y en último término – desea. En cuanto proceso (químico), de transformación de los materiales objetivos, la crítica es un proceso de “intensificación reflexiva” infinito, y como tal implica la destrucción de la “forma empírica” de las “obras singulares” (BENJAMIN, 2006, p. 85). Este proceso de “descomposición de la obra” no es mera negatividad, sino precisamente su despliegue. Según De Man (1998, p. 258): “En el momento en que todo parece perdido, cuando la obra está completamente arruinada, ésta se recupera, porque la destrucción radical es un *momento* en la dialéctica contemplada como una dialéctica histórica en progresión hacia el absoluto.” En palabras de Benjamin (2006, p. 85 DN):

La forma determinada de la obra singular [...] se convierte en víctima de la descomposición irónica [*das Opfer ironischer Zersetzung*]. Pero por encima de ella, la ironía rasga el cielo de la forma eterna, la idea de las formas, que podría llamarse la forma absoluta [*die absolute Form*] y demuestra la sobrevivencia de la obra [*das Überleben des Werkes*].

En concordancia con lo que hemos venido sosteniendo, la idea de una “crítica inmanente” – idea que será radicalizada en el decurso posterior del pensamiento de Benjamin, por ejemplo en la idea de “mortificación de las obras”<sup>19</sup> – implica sostener que ese momento destructivo no es en ningún punto reducible a una acción subjetiva que, por ejemplo, el crítico realiza sobre el objeto (la obra) sino que, en tanto “momento” (*Augenblick*), constituye apenas una fase en la consumición y consumación (*Vollendung*) de la obra dentro de un proceso que, según decíamos, es infinito. Así, este “movimiento” que la obra realiza “por sí misma” y “desde sí misma” sólo puede provenir desde una suerte de pliegue “objetivo” que la obra de arte alberga respecto de sí misma.

Podría objetarse que este conjunto de ideas constituye apenas un preámbulo para la actividad crítica de Benjamin y que será consecuentemente abandonado en su pensamiento de madurez (por ejemplo cuando apele a la técnica del “montaje literario” en el contexto de *El libro de los pasajes*). Pero lo cierto es que Benjamin recupera expresamente este problema en “Sobre algunos temas en Baudelaire” (2008, p. 252-253), cuando, refiriéndose al fenómeno onírico señale (citando a Valéry) que éste produce una “[...] igualación entre el yo y las cosas [*eine Gleichung zwischen mir und der Sache*].” (2008, p. 254 TM). Esta “igualación”, sin embargo, no es identidad entre tales entidades “mitológicas”, sino “disolución” y restitución del yo y las cosas a su elemento común: la esfera del lenguaje.

## CONSIDERACIONES FINALES

Para salir del “hay” es preciso no ponerse, sino deponerse; deponer en el sentido en el que se habla de reyes depuestos. Esa deposición de la soberanía por parte del yo [...] (LÉVINAS, 2000, p. 50).

Hemos señalado que en la noción de *Darstellung* se encuentra la clave para comprender la distinción, en principio tan extraña, que define la operación metodológica de *El libro de los pasajes*: “nada que decir, sólo que mostrar”. La extrañeza de este pasaje, hemos señalado también, proviene del hecho que esa “mostración” tenga que realizarse “por sí misma”, “desde sí misma”. Un requisito para una mostración de esa naturaleza, decíamos, es la deposición del “yo” de

<sup>19</sup> En una célebre carta a Florens Christian Rang, vuelve Benjamin (1991, p. 292) sobre esta idea, aunque ya con la variación que introducirá en su trabajo sobre el *Trauerspiel*: “Crítica es mortificación de las obras [*Kritik ist mortifikation der Werke*]. No la intensificación [*Steigerung*] (¡romántica!) de la conciencia en ellas, sino asentamiento del saber en ellas.”

su poder y de su soberanía sobre las cosas. El yo ya no “dice”, porque no (se) afirma ya a costa de las cosas, sino que en cambio le “cede la palabra al objeto”. En esta cesión, a su vez, se encuentra la segunda clave de dicha mostración: la idea benjaminiana de objetividad lingüística. En el “Prólogo epistemocrítico”, haciendo una referencia apenas velada a un *Leitmotiv* de la fenomenología (“¡a las cosas mismas!”)<sup>20</sup> Benjamin se refiere *en passant* a su peculiar versión de ese motivo. A las cosas mismas, sí, pero en la medida en que a ellas se les restaura lo que les pertenece y lo que las *hace ser*: su lenguaje. “Tenaz comienza el pensamiento siempre de nuevo, minuciosamente *regresa* [*zurückgeht*] a la cosa misma [*Sache Selbst*].” (BENJAMIN, 1990, p. 10, DN). Más que de “ceder”, entonces, se trata de *restituir* a la cosa aquello sin lo cual ella misma no *es*, porque “la cosa misma” – su “mismidad” – es su alteridad: su lenguaje. Esto es lo que “se olvida”, decíamos parafraseando *El olvido de la filosofía* de Jean-Luc Nancy. Pero se olvida también que esa mostración (lingüística) –he aquí la tensión benjaminiana con la noción de “revelación”– requiere de una intervención radicalmente humana: del “arte” (*Kunst*), de la “forma” o del “dispositivo”. Por eso sitúa Benjamin la posición del filósofo en un lugar intermedio entre el “investigador” (*Forscher*) y el “artista” (*Kunstler*), y por eso –no insistíamos menos en ello–, la mostración, la presentación, está igualmente declinada en su forma, sin poder ser separada de ella. No se trata sólo de *Darstellung* sino en cada caso, una y otra vez, de *Darstellungsform*. Por eso la filosofía es el “arte” de darse forma a sí misma.

Sugeríamos también, no obstante, que este modo de comprender el quehacer de la filosofía, lleva aparejado un diagnóstico crítico acerca de la situación y la posibilidad de la filosofía a inicios del siglo XX. Anticipando su diagnóstico acerca de la “pobreza de la experiencia” (2007c, p. 217) propio de los años ’30, Benjamin se refiere a la situación de la filosofía desde el punto de vista de quien contempla una práctica y un “ejercicio” (*Übung*) que se desvanece. Pero a diferencia de la experiencia, cuyas condiciones de im-posibilidad aluden a un fenómeno relacionado pero diverso –el “monstruoso despliegue de la técnica” (2007c, p. 217) –, las condiciones que entorpecen el desarrollo de ese ejercicio son inmanentes al despliegue histórico de la propia filosofía. Es la comprensión suya como “sistema” – idea predominante en el “idealismo alemán”, y reinterpretada más tarde por el neokantismo de Marburgo y de alguna manera por la propia fenomenología– la que sustrae la “distancia” sin la cual la filosofía no puede ya ser lo que es: “ejercicio” “búsqueda”, “*mise en forme*”. La distancia que separa a la

<sup>20</sup> Véase por ejemplo la definición célebre de Heidegger en §7 de *Ser y Tiempo*. “El término ‘fenomenología’ expresa una máxima que puede ser formulada así: ‘¡a las cosas mismas!’ [*zu den Sachen Selbst*].” (1997, p. 51).

filosofía de su forma —en la medida en que aquélla nunca puede presuponerla ni importarla desde fuera, sino que “a cada cambio de rumbo” tiene que producirla y producir-se a sí misma a través de ella— es lo que la hace posible y lo que a la vez contiene el riesgo de su fracaso. Además de *El libro de los Pasajes*, citábamos otro gran caso de fracaso filosófico: *El capital* de Marx, y la desquiciada expectativa de su autor de que la “forma” de su libro expresara íntimamente el objeto de estudio que se había propuesto investigar (la mercancía).<sup>21</sup> Citábamos igualmente a los dos fieles discípulos de este proyecto (fieles hasta el punto de seguirlo en su fracaso): el proyecto de Eisenstein y Joyce de filmar *El capital*; proyecto del que quedaron miles de metros filmados pero nada montado (tal como fue el caso, a su modo, de *El libro de los pasajes*). Resulta imposible no pensar, en éste y aquel caso, en la imagen propuesta por Benjamin al cierre de su estudio sobre el *Trauerspiel*: “[...] en las ruinas de los grandes edificios la idea de su proyecto habla con más fuerza que en los edificios de menores proporciones.” (1990, p. 233). El fracaso en la tarea de dar con la forma, el riesgo entonces que toda obra y todo pensamiento debe correr para constituirse a sí mismo, puede ser acaso el modo más alto de su propio cumplimiento.

FERNÁNDEZ H., D. “Nichts zu sagen. Nur zu zeiGen”. On Method of “monstration” in Benjamin’s Thought from *Arcades Project*’s entry N 1 a 8. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 44, n. 4, p. 129-150, Out./Dez., 2021.

**Abstract:** While we will never know the definitive form of the *Arcades Project*, Benjamin discussed its design (or “Critical Dispositive”) in several methodological notes of “Convolute N.” In this article, we focus on the note N 1 a 8 where Benjamin confronts two ways of understanding the task of the historian: one where the historian “says” (*sagen*), which he identifies with the “Historicism”; and other where the historian “shows” (*zeigen*), which he identifies with the “Materialist Historian.” We contend that this distinction is crucial for the “Critical Dispositive” of the *Arcades Project* since only through this dispositive, the materials of the book (the “refused” and the “wasted”) might be able to “speak for themselves” and to “show (by) themselves.” Seeking to clarify this “dispositive” of *Arcades Project*, we analyze the Benjamin’s early concepts of “Presentation”, linguistic “Objectivity” and “Method”.

**Keywords:** Dispositive. Presentation. Objectivity. Criticism. Method.

<sup>21</sup> When (2007, p. 42) cita de Marx: “A primera vista, una mercancía parece una cosa obvia, trivial. Su análisis indica que es una cosa complicadamente quisquillosa, llena de sofisticada metafísica y de humoradas teológicas.” Por eso, concluye (2007, p. 81): “El estilo literario adoptado por Marx en *El capital* no es una pátina de color aplicada a un lienzo económico que, de otro modo, resultaría prohibitivo [...], sino que es el único lenguaje apropiado mediante el cual expresar ‘la naturaleza ilusoria de las cosas’.”

## REFERENCIAS

BENJAMIN, W. **El origen del drama barroco alemán**. (Trad. José Muñoz Millanés). Madrid: Taurus, 1990.

BENJAMIN, W. **Gesammelte Briefe**, v. I-VII. Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991a.

BENJAMIN, W. **Gesammelte Schriften**, v. I-VII. (Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schwepenhäuser). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991b.

BENJAMIN, W. Crónica de Berlín. EN: **Escritos Autobiográficos**. Trad. Teresa Rocha Marco. Madrid: Alianza, 1996.

BENJAMIN, W. **Libro de los Pasajes**. Ed. Rolf Tiedemann; Trad. Luis Fernández. Madrid: Akal, 2005a.

BENJAMIN, W. **Parque Central**. Trad. Ronald Kay; Ed. Rolf Tiedemann) Santiago de Chile: Metales Pesados, 2005b.

BENJAMIN, W. El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán. In: **Obras I**, v. 1. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2006.

BENJAMIN, W. Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre. In: **Obras II**, v.1. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2007a.

BENJAMIN, W. El programa de filosofía venidera. In: **Obras II**, v.1. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2007b.

BENJAMIN, W. Experiencia y pobreza. EN: **Obras II**, v.1. (Trad. Jorge Navarro Pérez). Madrid: Abada, 2007c.

BENJAMIN, W. **El narrador**. (Trad. Pablo Oyarzun). Santiago de Chile: Editorial Metales Pesados, 2008.

BENJAMIN, W. Eduard Fuchs, el coleccionista y el historiador. In: **La dialéctica en suspenso**. Trad. Pablo Oyarzun. Santiago de Chile: Lom, 2009.

BENJAMIN, W; ADORNO, T. **Correspondencia (1928-1940)**. Ed. Henri Lonitz; Trad. Jacobo Muñoz y Vicente Gómez. Madrid: Trotta, 1998.

CAYGIL, H. **The Colour of Experience**. Londres y Nueva York: Routledge, 1998.

DERRIDA, J. La main de Heidegger (Geschlecht II). In: **Psyché**. Invention de l'autre. Paris: Galilée, 1987. p. 415-452.

DOHERTY, B. The Colportage Phenomenon of Space and the Place of Montage in *The Arcades Project*. In: HANSEN, B. (Ed.). **Walter Benjamin and The Arcades Project**. Londres y Nueva York: Continuum, 2006. p. 157-183.

FENVES, P. Of Philosophical Style – From Leibniz to Benjamin. **Boundary**, v. 30, n. 1, p. 67-87, 2003.

FENVES, P. **The Messianic Reduction: Walter Benjamin and the Shape of Time.** Stanford: Stanford University Press, 2011.

FERNANDEZ H., D. **La justa medida de una distancia.** Benjamin y el romanticismo de Jena. Santiago de Chile: Orjikh, 2021.

FRAGASSO, L. *et al.* Crítica y melancolía. In: MASSUH, G.; FEHRMANN, S. (ed.). **Sobre Walter Benjamin:** vanguardias, historia, estética y literatura: una visión latinoamericana. Buenos Aires: Alianza; Goethe-Institut Buenos Aires, 1993. p. 123-136.

GAGNEBIN, J.-M. Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza. **Kriterion**, v. 46, n. 112, p. 183-190, 2006.

HAMACHER, W. Historia de la culpa. El ensayo de Benjamin *Capitalismo como religión*. In: HAMACHER, W. **Lingua Amissa.** Trad. Laura S. Carugatti y Marcelo G. Burello. Buenos Aires: Miño & Dávila, 2012.

HANSSEN, B. **Walter Benjamin's Other History: Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels.** Berkeley: University of California Press, 2000.

HARTLEY, D. **The Abyss of Representation Marxism and the Postmodern Sublime.** Carolina del Norte: Duke University Press, 2003.

HEIDEGGER, M. **Ser y tiempo.** Trad. de Jorge E. Rivera. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.

JAMESON, F. Marx and Montage. **New Left Review**, v. 58, p. 109-117, 2009.

JAMESON, F. **Representar El capital:** Una lectura del tomo 1. Trad. de Lilia Mosconi. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

JAY, M. **Cantos de experiencia.** Trad. Gabriela Ventureira. Buenos Aires: Paidós, 2009.

KLUGE, A. **Nachrichten aus der ideologischen Antike – Marx/Eisenstein/Das Kapital,** 3 DVDs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.

KRAUß, A. Constellations: A Brief Introduction. **MLN**, v. 123, n. 3, p. 439-445, abr. 2011.

LÉVINAS, E. Ética e Infinito: Diálogos con Philippe Nemo. Trad. Jesús María Ayuso. Madrid: Visor, 1991.

MORAN, D. **Introducción a la fenomenología.** Trad. Francisco Castro Merrifield y Pablo Lazo Briones. Barcelona: Anthropos, 2011.

NANCY, J.-L. **Le Discours de la syncope. I. Logodaedalus.** Paris: Flammarion, 1975.

NANCY, J.-L. **El olvido de la filosofía.** Trad. de Pablo Perera. Madrid: Arena Libros, 2003.

NERUDA, P. **Canto General.** Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981

POTESTÀ, A. **La déception face à l'écriture de la vérité**. Estrasburgo: Le Portique/La Phocide, 2009.

TIEDEMANN, R. Introducción del editor. In: BENJAMIN, W. **Libro de los Pasajes**. Ed. Rolf Tiedemann; Trad. Luis Fernández. Madrid: Akal, 2005.

ÚRBICH, J. **Darstellung bei Walter Benjamin**. Die "Erkenntniskritische Vorrede" im Kontext ästhetischer Darstellungstheorien der Moderne. Berlín: Walter de Gruyter, 2012.

WHEEN, F. **Marx's *Das Kapital*: a Biography**. Gran Bretaña: Grove, 2007.

---

Recebido: 03/9/2020

Aceito: 28/01/2021