



Bajo el Volcán

ISSN: 8170-5642

bajoelvolcan.buap@gmail.com

Benemérita Universidad Autónoma de
Puebla
México

Palencia, Sergio

La crítica como concepto en Walter Benjamin, 1912-1920

Bajo el Volcán, vol. 17, núm. 26, marzo-agosto, 2017, pp. 11-40

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Puebla, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28655577002>

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

redalyc.org

Sistema de Información Científica

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

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

LA CRÍTICA COMO CONCEPTO EN WALTER BENJAMIN, 1912-1920

Bajo el Volcán, año 17, número 26, marzo-agosto 2017

Sergio Palencia

Fecha de recepción: 25 de enero, 2017
Fecha de aceptación: 25 de febrero, 2017

Aparte de las figuras tempranas del *poeta* y el *profeta* en la obra de Walter Benjamin, el *crítico* aparece como su unión más íntima. Su práctica misma tiene tanto de lírica como de interpretación y discernimiento desde la historia de los pueblos. Su cometido no es un acto de reverberación de la palabra sino de denuncia ante el peligro y la muerte. El *crítico* en Benjamin podría pensarse como la figura secularizada que guarda la revelación de la palabra y el íntegro acompañamiento de los pueblos en pos de su salvación terrena, concreta.¹ El presente escrito parte de la necesidad de recorrer de manera inversa el camino del haz blanco hasta el punto certero donde se convierte en los múltiples colores que le dieron origen. Blancura y multicolor son una misma luz, es el cristal el punto de refracción. El objetivo de este escrito es conocer los orígenes del concepto de crítica en sus escritos de juventud, entre 1912 y 1920,

¹ En un escrito previo realizamos un bosquejo de lo que significa la crítica histórica en Benjamin desde el concepto de imagen dialéctica. Para esto partimos de sus *Paralipómenos* a las *Tesis sobre el concepto de historia*, de 1940. Nos enfocamos en un conjunto de escritos que resultaron ser su testamento, previo a su muerte en Porbou el mismo año. En este sentido, vimos la luz blanca del contenido al final de su vida (Palencia, 2016).

con apenas 20 y 28 años respectivamente. Es la época del multicolor de su teoría y el punto indispensable para comprender su concepto de crítica y la importancia del crítico para la humanidad.

En la vida del autor, este periodo abarca su militancia en el movimiento de jóvenes estudiantes alemanes y su educación universitaria, en una década de profunda crisis, guerra y revolución social. Este escrito se compone de tres momentos de exposición. Uno, la crítica en los escritos de militancia juvenil entre 1910 y 1918, en el marco de sus reflexiones sobre la relación entre el poeta y Dios. Dos, su tesis de doctorado por la Universidad de Berna en 1919, trabajo que concentra su teoría inicial sobre la reflexión y crítica de la obra de arte en los primeros románticos alemanes de los siglos XVIII y XIX. Tres, una reconstrucción del concepto de crítica en el autor a partir de sus escritos y fragmentos contemporáneos a la Tesis, entre 1918 y 1920. El presente ensayo se puede leer como la reconstrucción del contenido que permitió y posibilitó en Benjamin la creación del concepto de imagen dialéctica. Es un sendero válido. Otro, igualmente importante, es conocer cómo en este pensador revolucionario la crítica no sólo es una cuestión de la cabeza, sino de las entrañas; no sólo de debate conceptual, sino de profunda experiencia humana de lucha. Encontrar en nuestros diversos colores la potente luz de la revolución social, hoy, es una tarea ineludible.

PRIMERAS ALUSIONES, 1912-1918

En su juventud Benjamin estuvo fascinado por la relación entre el poeta y Dios. Esto marcaría sus escritos durante los siguientes años. Entre 1912 y 1916 participó en un movimiento estudiantil que impulsaba una visión crítica de la universidad. El poeta, como un Sócrates moderno, debía ser figura crítica en pos del conocimiento humano y contrario a las figuras míticas de la sociedad burguesa. La característica de estos escritos fue su íntima

unidad entre militancia y reflexión, la urgencia de criticar la anquilosada experiencia de fatiga de sus padres y de las autoridades universitarias. En tempranos escritos como “La reforma escolar: un movimiento cultural”, de 1912 (Benjamin, 2002 VII: 29-34), o “Experiencia”, de 1913 (Benjamin, 2002 VII), Benjamin resalta el abismo entre la academia universitaria y el espíritu del conocimiento. Para él las instituciones burguesas, los adultos y los profesores han convertido la oportunidad de construir una comunidad del conocimiento en práctica burocrática de acomodamiento. “Los adultos se sonríen con aire de superioridad: a nosotros también nos sucederá lo mismo. Desprecian de antemano los años vividos por nosotros y hacen de ellos un tiempo de dulce idiotez juvenil, un entusiasmo previo a la gran sobriedad de una vida seria” (Benjamin, 2002 VII: 65).

Su interés por la poesía y el lenguaje se abrirá desde el llamado a la rebeldía en la juventud alemana. Uno de sus primeros debates sobre la relación entre movimiento estudiantil y poesía fue “Romanticismo, un discurso impedido a la juventud”, de 1913 (incluido en *Early Writings*, 2011). En este escrito exige una nueva educación, capaz de transmitir la fuerza de transformación de los personajes históricos, no sólo su información reseñada. Bajo la institución universitaria comandada por el conformismo,

uno produce una juventud apolítica, limitada eternamente en el arte, la literatura y las experiencias del amor, siendo en estas cosas también no espiritual y diletante. El falso romanticismo, compañeros, este grotesco aislamiento del desarrollo histórico al cual hemos sido sentenciados, ha provocado que muchos de nosotros nos convirtamos en apáticos (Benjamin, 2011: 103).²

² A partir de ahora todas las traducciones del inglés al castellano son mi responsabilidad.

Benjamin identifica un divorcio entre la experiencia histórica y el conocimiento de salón, repleto de referencias a autores y fechas sin contenido integrado a la vida concreta de los jóvenes y sus dilemas. Ante esto era necesario recuperar el espíritu oculto y silenciado de los luchadores en las disputas de su momento histórico.

No queremos oír más de helenismo y germanismo, de Moisés y Cristo, de Arminio y Napoleón, de Newton y Euler, *hasta que se nos muestre el espíritu en ellos*, la realidad activa y fanática en la cual estas épocas y estos hombres tuvieron su ser y en las cuales realizaron sus ideas (Benjamin, 2011: 103).

En este temprano escrito vamos acercándonos a su concepto de crítica romántica a partir de la exposición de su negación, el falso romanticismo. Benjamin tenía para entonces 21 años, aún no se basaba en la demostración literaria y expositiva de sus argumentos, más bien, éstos eran alimentados por la crítica concreta a la educación burguesa en la antesala a la Gran Guerra de 1914. Son escritos de denuncia y comparten el carácter común de exhortar el despertar de la juventud del aletargamiento de la sociedad imperial. El principal vínculo entre poesía y crítica sería una *experiencia viva*, nueva, de la cual nutrirse para cambiar el mundo.

Un romanticismo de verdad que reconozca las conexiones espirituales, la historia del trabajo y que transformará este reconocimiento en experiencias vivas para que, de la manera menos romántica y sobria, pueda uno actuar de acuerdo con ella (Benjamin, 2011: 105).

Como vemos, contrario a una visión despolitizada de *l'art pour l'art*, la palabra poética es en Benjamin relación íntegra y creadora entre el hombre y el Misterio. Comuni3n viviente con las luchas históricas concretas, en disposici3n de asumir el riesgo de su época. Desde este manantial se alimentará en él la raíz de sus tres

principales intereses entre 1913 y 1918: la teoría del lenguaje, la filosofía alemana del siglo XIX y la filosofía de la historia. Es característico de estos estudios su apertura y contraste múltiple de autores y escuelas, no cerrándose a una sola. Sin embargo, sus lecturas y referencias apuntan a un horizonte que busca denostar las falsas reconciliaciones con la realidad y fortalecer la capacidad crítica del ser humano, no sólo racional sino, sobre todo, vivencialmente. En su “Romanticismo, réplica del profano”, publicado dos meses más tarde, en 1913, Benjamin sitúa al movimiento romántico como una “voluntad trabajadora” que debe ser recuperada por los propios jóvenes en su vida, renunciando a esperar su inspiración desde fuera. Se debe rebasar a los autores como fetiches para hallar en ellos el contenido de su lucha:

Ni Schiller ni Hölderlin vendrán en nuestra ayuda. Tampoco seremos ayudados por una joven generación que permanece absorta en sus autores favoritos y deja que la escuela sea escuela. Si logra finalmente abrir sus ojos y reconocerse a sí misma, esta generación verá cuánta cobardía e ilimitada lasitud habita en ella. Entonces la gente joven sentirá el desdén que los marca como románticos. El espíritu de la juventud despertará en todos, no llevarán más vidas separadas dentro de la escuela. El “romanticismo” entonces significará la voluntad trabajadora a una nueva juventud y su escuela (Benjamin, 2011: 132-133).

Sólo desde una juventud que decide hacer suya la experiencia poética se puede enfrentar la sociedad jerárquica, saliendo con entusiasmo de la seguridad del ámbito de sus padres para, así, renacer desde una nueva y audaz lectura de aquellos *grands sprits* del pasado. Se trata de leer y conocer con el deseo atenazado a la garganta, como un paso a la nada. Desde ya este romanticismo impulsa a interpretar la historia como lucha asumida desde ella.

Este tema lo plantea en “Consideraciones sobre el festival de teatro Gerhart Hauptmann”, de 1913:

La historia es la lucha entre lo espiritual y lo inerte, entre aquellos orientados al futuro y aquellos orientados al pasado, entre los libres y los no libres. Los no libres pueden siempre mostrarnos el canon de sus leyes. Pero nosotros no podremos darle nombre a la ley sobre la cual nos sostenemos. Que es una cuestión de deber es algo que sentimos. En este sentimiento, la juventud tendrá valentía para aquello que otros consideran simple hablar vacío. Necesitará acción aunque otros la llamen confusión. La juventud está confundida como el espíritu de la historia, la cual solo brilla en el festival (Benjamin, 2011: 123).

Unidos internamente en el deseo, la cuestión de la crítica desde el espíritu romántico implica posicionarse en la lucha histórica contra lo inerte y lo no libre. Se construye camino desde el enfrentamiento entre las tendencias emancipadoras y las tendencias regresivas de los pueblos. Cuando triunfa la tendencia inerte sobre el espíritu de libertad, la historia adquiere el desenvolvimiento propio de la tragedia, las fuerzas míticas que aprisionan al hombre.

No estamos aún en la visión del *Manifiesto comunista* de la historia como lucha de clases. En el Benjamin joven la historia será identificada como avasalladora repetición mítica contra la novedad, aplastamiento de los héroes trágicos bajo el fardo del destino, lenguaje vaciado del carácter redentor que una vez tuvo expresión en la poesía. En sus textos de 1914 y 1915 ya encontramos ese carácter de “organización del pesimismo” del que hablaría más tarde en su ensayo “El Surrealismo”, de 1929. La lucha se plantea contra la historia de lo inerte y de lo mítico, el crítico deberá desconfiar del discurso de una historia que mejora y se desarrolla día con día, el progreso. La tenacidad de la crítica reside en situarse activamente contra estas fuerzas violentas. El crítico debe discernir en cada obra las tensiones y desgarramientos de la lucha histórica. Durante estos años Benjamin se concentra en la misma forma de la exposición de la crítica literaria. Si la literatura alberga la expresión escrita de los tormentos y esperanzas de una

época, el crítico debe desentrañar la palabra para unirla a la tradición y al combate.

Estudios como “Comentarios al Goethe de Gundolf”, de 1917, o de la literatura de *Stifter*, de 1918, buscan desenmarañar una escritura que admite, respectivamente, la estructura mítica en la biografía de un poeta o el silencio frente a las posibilidades liberadoras de la palabra revelada³. De la escritura de “Stifter” nos brinda un penetrante análisis, como sería su costumbre, desde la perspectiva de la salvación humana:

El aspecto demoníaco que caracteriza sus escritos en mayor o menor grado está basado en su inhabilidad, mostrado claramente donde elige de antemano una línea subrepticia debido a que es incapaz de descubrir la voz liberadora que yace a la mano y asegure su salvación. Él es espiritualmente mudo –lo que quiere decir, le hace falta contacto con la esencia del mundo, con el lenguaje, de donde el habla emerge (Benjamin, 2002).

Bello pasaje, la literatura y la crítica no sólo son actividades hacia afuera sino de recibimiento, se podría decir de *don*, precisamente desde la escucha del misterio.

Como vemos, su concepto de crítica en estos primeros años va de la mano del apremio por una juventud inundada del espíritu de lucha. La crítica, de orígenes románticos, va transformándose y enriqueciendo en contenido entre 1912 y 1918. Hemos visto su acercamiento a varias temáticas que convergen en lo que parece ser un esfuerzo común: una lucha abierta por rescatar *la capacidad de experiencia humana* desde una sociedad que la niega. Por esto Benjamin se aventura en el ámbito del lenguaje como posibilidad de transmitir esa *tradición o herencia de lucha*, en la misma sintonía

³ Ambas temáticas serán tratadas detenidamente en su escrito de 1921, “Las afinidades electivas de Goethe” [“Die Wahlverwandtschaften” de Goethe] (Benjamin 2002 III: 71-155).

como lo exhortaba en sus tempranas denuncias por un verdadero romanticismo, desde 1913. En sus estudios universitarios este ímpetu y esfuerzo común convergerá con la pregunta por la capacidad de la filosofía para captar la verdad histórica en la historia humana. Sus estudios universitarios tendrán como corolario su tesis de 1919, un trabajo donde abre cauce a sus preguntas por el lenguaje, la filosofía de la historia y la crítica como momento místico del conocimiento.

LA TESIS DOCTORAL DE 1919

Con 27 años de edad, Walter Benjamin se preparaba para defender su tesis en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Berna, Suiza. La llamaría *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (Benjamin, 2002 VI: 7-173), un trabajo denso donde entremezcla exposiciones de lógica discursiva con momentos místicos, de apariencia esotérica. Corría el año de 1919 y, junto a su esposa Dora y su amigo Gershom Scholem, había escogido Suiza como espacio alternativo al ambiente caótico de la Alemania de posguerra⁴. Empero, el camino emprendido en su tesis de 1919 ya presagiaba las posibilidades críticas de 1940. Su tesis de doctorado se enfoca

⁴ Sus biógrafos norteamericanos, H. Eiland y M. Jennings, destacan el silencio en sus escritos respecto las insurrecciones espartaquistas de 1919, durante las cuales, la recién fundada República de Weimar y las *Freikorps* acribillarían a los trabajadores sublevados y una de sus lideresas, Rosa Luxemburgo. El silencio de 1919 encontraría finalmente eco en su experiencia de persecución en 1940, ya con el fascismo apoderándose de Europa. Ahí, desde la lucha por la vida, entraría en sintonía con el legado de los revolucionarios vencidos. Consúltase: Eiland, H. y Jennings, M. (2014). *Walter Benjamin. A Critical Life*. Estados Unidos: The Belknap Press of Harvard University Press, pp. 755.

en la necesidad de rescatar el concepto de crítica en escritores alemanes de finales del siglo XVIII e inicios del XIX, tales como los hermanos Schlegel y Novalis. El objetivo era abrir camino entre la crítica racionalista-conceptual y la intuición-mística en una manifestación espiritual de carácter histórico, *la obra de arte*. Éste sería el primer trabajo donde concentraría sus reflexiones sobre filosofía de la ilustración, los románticos y la literatura goethiana. Benjamin estaba heredando una tradición y la estaba leyendo desde las necesidades de su época, si bien esta no fuese en el marco de su contexto político. Resulta central tener esto en cuenta. En su tesis de 1919 está surgiendo una nueva crítica propuesta como *develación histórica del núcleo de verdad en las obras*. Ahora presentamos una serie de exposiciones en torno a momentos conceptuales de su trabajo, cada una con un título que entrelaza su exposición.

Reflexionar desde el caos. ¿Qué es la reflexión para los filósofos románticos de finales del siglo XVIII? Para responder a esto Benjamin habla de los tres momentos de la teoría de la reflexión. Primero es el pensar *en algo* lo cual en Schlegel equivale a *darle forma*. Segundo es el pensamiento del pensamiento o la reflexión. Tercero es lo que pareciera jerigonza, “el pensamiento del pensamiento del pensamiento”, el cual de modo más simplificado es el pensamiento sobre la reflexión. En la sección *II. El significado de la reflexión en los primeros románticos*, Benjamin contrasta la construcción conceptual de Fichte y la de Novalis, especialmente, la de Friedrich Schlegel. El punto que separa a ambos reside en el “sujeto” y “objeto” de la reflexión, siendo para Fichte un yo absoluto mientras, para Schlegel, la totalidad de la realidad. El pensamiento engendra la forma en los primeros románticos, no al objeto. Las implicaciones de ambas diferencias radican en el punto de partida de la reflexión. Mientras para Fichte el yo y la lógica serán centrales, en Schlegel la reflexión abarca una totalidad intuitiva que no se puede limitar a la razón, si bien es parte de ella. Habla del mundo venidero y la reflexión como “caos que se penetra a sí mismo” (Benjamin, 1919: 41). El objeto no es producido ni aprehendido

en el proceso del pensamiento del yo sino, en los románticos, el pensamiento se da forma en la aprehensión del objeto. La reflexión es un *pensar en formas* y, por lo tanto, no ha llegado aún a las profundidades de la intuición. Así pues, el punto de partida no es el mundo ordenado del método y la lógica del pensar, sino el caos y la expresión artística:

En el sentido del primer Romanticismo, *el centro de la reflexión es el arte, no el yo*. [...] La intuición romántica del arte descansa en el hecho de que por pensamiento del pensamiento no se entiende ninguna conciencia del yo. La reflexión libre de yo es una reflexión en el absoluto del arte. Al examen de este absoluto según los principios aquí expuestos está dedicada la segunda parte de nuestra investigación. Ésta tratará de la crítica como reflexión en el médium del arte (Benjamin, 1919: 43).

Central este punto en Benjamin, nos puede dar pistas de una crítica radical: *no se parte de la lógica sino de los momentos integrados que la rebasan o son aplastados por ella*. No hay neutralidad en la lógica cuando el mundo es caos, lo cual implica pensar el origen de la crítica en los intersticios de las categorías y las experiencias concretas, por ejemplo, de la forma mercancía y el dolor humano oculto como fuerza de trabajo.

Mística y concepto. En el romanticismo la lógica no es el inicio del esfuerzo sistémico. Benjamin rastrea en Friedrich Schlegel y, en menor medida, en Novalis, si sus postulados filosóficos implicaron a su vez la construcción de un *sistema* de pensamiento. Contrario a Fichte y posterior a Hegel, para el pensador romántico Schlegel la pregunta parte del “espíritu del sistema” y no tanto de la construcción del sistema como tal. Esto se muestra incluso en la forma que adquiere su escritura filosófica: fragmentos más que tratados, aforismos en lugar de desarrollo sistemático. Benjamin lo entiende como la “terminología mística” de Schlegel, ahí donde el material

concreto de la experiencia es inseparable de su momento conceptual. Se piensa en conceptos, sí, pero conceptos recíprocos con un movimiento circular, no lineal. Se propone un sistema, sí, pero siempre diferenciándolo del Absoluto y no haciendo del mismo un absoluto. En Schlegel el sistema es una forma, tal como lo expone Benjamin en su exposición del concepto de reflexión. Sólo el arte, no la lógica, es capaz de relacionarse con la totalidad o “el sistema bajo la figura del arte” (Benjamin, 1919: 49-50). Según Benjamin, Schlegel se sentía a sí mismo un místico:

ello le obligaba a buscar una mediación entre el pensamiento discursivo y la intuición intelectual, dado que el uno no bastaba a su intención orientada hacia el concebir intuitivo, ni la otra tampoco a su interés sistemático (Benjamin, 1919: 51).

A través del lenguaje y el juego de palabras, Schlegel encuentra la manera de vincular esa forma propia, entremezclada, de lo discursivo e intuitivo. Benjamin destaca los usuales juegos de palabras en Schlegel como parte del esfuerzo por expresar esa relación mística con el lenguaje:

Si el juego de palabras queda caracterizado como “socialidad lógica”, o bien como “espíritu... químico” o como “facultad profética”, si es definido por Novalis como “juego mágico de colores”, todo esto se afirma a propósito del movimiento de los conceptos en su propio médium, que actúa en el juego de palabras y aparece designado en el término místico. “El juego de palabras constituye la aparición, *el relámpago externo de la fantasía*. De ahí... la semejanza de la mística con el juego de palabras” (Benjamin, 1919: 53-54; cursivas mías).

La relación entre el arte y el lenguaje será, pues, el concepto de arte en el romanticismo temprano alemán. Es esto precisamente el interés de Benjamin en los románticos alemanes: la crítica no

hace de la lógica el punto de partida ni de la intuición abstracta su vinculación, sino de ese contraste material, sensible y reflexionado con el material. Lo que está haciendo Benjamin es abrir el camino hacia la crítica filosófica de la verdad y, si el lenguaje es la expresión de dicha relación, entonces se hará como *formas fragmentarias* de aprehender y exponer el mundo desde el caos como, también, desde la luz utópica de la creación humana.

Vemos, el fósil nos observa. Cuando Benjamin habla de la “terminología mística” del romanticismo, lo refiere también a su teoría del conocimiento. En Schlegel y Novalis –aunque también en intuiciones de Goethe– es cuestionada la relación sujeto-objeto como fundamento del conocimiento. Al respecto, Benjamin acota:

No hay, pues, en efecto conocimiento de un objeto por un sujeto. Todo conocimiento es una conexión inmanente en el absoluto, o, si se quiere, en el sujeto. El término objeto no designa una relación en el conocimiento, sino más bien una falta de relación, y pierde su sentido dondequiera que se presenta una relación de conocimiento (Benjamin, 1919: 54).

No se trata pues de un yo absoluto que se enfrente de manera externa al mundo, al objeto, por el contrario, el proceso de conocimiento, de observación, de experimento se da como realización de autoconsciencia, autoconocimiento. En este sentido, el objeto nos habla y *se nos descubre*, es también activo en las determinaciones de su revelación. Autoconsciencia del objeto, diría Novalis. Por su parte, Schlegel presenta una frase de implicaciones místicas: “En todos los predicados en los que vemos un fósil, éste nos está viendo también a nosotros” (citado en Benjamin, 1919: 61). El universo entero está en movimiento autoconociéndose y el sujeto –los seres humanos– es parte del proceso, mas no su último amo y receptor. Las aparentes cosas nos hablan, también las ideas. La realidad adquiere entonces una dignidad distinta a la ciencia positiva de la

dicotomía sujeto-objeto: no es verdad *per se* pero tampoco falsedad que recibe la luz del sujeto cognoscente. El conocimiento más bien es inmediato y se eleva en grado desde la percepción.

Con la doctrina del médium del conocimiento y la percepción se corresponde la de la observación, que es de interés inmediato para la comprensión del concepto de crítica. La “observación” y el título de experimento, muy a menudo sinónimo suyo, son a su vez acepciones de la terminología mística (Benjamin, 1919: 64).

De manera que el objeto es un proceso que deviene a su vez movimiento del sujeto, si bien no subsumido como síntesis dentro del mismo. La característica central es la movilidad de la relación viva y no mecanismos conceptuales de algo muerto frente algo vivo y dador de luz. La teoría es pues “observación de productos espirituales”, bello fragmento. La obra de arte ocupa ese lugar de encuentro del proceso cognoscente.

La crítica inmanente se hace poética. Hemos visto cómo la teoría temprano romántica del arte es una lucha contra la estética racionalista del momento. No es cuestión de construir juicios a priori sino de elaborar una crítica desde el mismo material del arte. Para esto Benjamin seguirá los planteamientos de Schlegel y Novalis en las primeras dos secciones de la segunda parte de su tesis. Uno, el pensamiento crítico y la poesía no están separados en la crítica del arte de Schlegel, antes bien, la crítica debe hacerse también momento de autoconocimiento poético. Con esto el desdoblamiento entre lógica (objetivo) y percepción-sentir (subjetivo) no aplica a la interpretación romántico temprana, el material poético de la obra de arte debe ser elevado a un segundo momento gracias a la reflexión. De hecho la reflexión misma es inmanente al material de la obra de arte y, más que un *adendum* a la misma, es complementaria en su carácter de elevación a la idea de arte. La crítica de arte es despliegue poético del material de la obra con miras al

absoluto, su conocimiento parte pues de un *vaciamiento* del juicio para integrarse desde abajo y, posteriormente, superar y construir desde el absoluto del arte.

De la relación productiva y receptiva para con el arte, afirma Schlegel: “La esencia del sentimiento poético reside tal vez en que puede conmoverse a partir sólo de sí mismo”. Es decir, el punto de indiferencia de la reflexión, en el que ésta nace a partir de la nada, constituye el sentimiento poético (Benjamin, 1919: 70-71).

Este inicio de vaciamiento es parte de la terminología –y método– al cual Benjamin llama *mística*, camino que él mismo seguirá cada vez más profundamente en sus escritos de la década de 1920. No es que la crítica alcance definitivamente dicho absoluto –pues tal procedimiento puede ser infinito en la reflexión– pero sí se considera una elevación del carácter de comprensión y auto-comprensión del arte. “Todo conocimiento crítico de un producto formado, en cuanto que reflexión ínsita en él, no es otra cosa que un grado más elevado de su conciencia, espontáneamente surgido” (Benjamin, 1919: 75). Por eso mismo el arte es *médium* de la reflexión en Schlegel y la crítica permite ampliar la relación con el absoluto del arte puesto que: “Toda obra es por necesidad incompleta frente al absoluto del arte, o bien –lo que significa lo mismo– es incompleta frente a su propia idea absoluta” (Benjamin, 1919: 77). Aquí, lo central es constatar el interés de Benjamin por una *teoría crítica inmanente al arte*, no un discurso sobre, sino desde, las condiciones poético-materiales de la obra. No es casualidad que en Benjamin la crítica inmanente de la sociedad sea pues tanto histórica como teológica, tanto cultural como mesiánica. Está rompiendo con una tradición lógico-cartesiana que sostiene la diferencia entre sujeto y objeto, haciendo de su camino metodológico la construcción de un sistema lógico sobre el material, no a partir del mismo. La idea misma de una pirámide conceptual donde la razón se divorcia de la experiencia histórica es imposible desde la crítica inmanente.

Revelación y disolución. “La teoría romántica de la obra de arte es la teoría de su forma” (Benjamin, 1919: 81). Con esta frase inicia Benjamin su desarrollo explicativo de la relación entre obra de arte, reflexión y crítica. Para esto muestra cómo la obra de arte es movimiento del material poético, y la reflexión de dicha obra la liga y desarrolla frente a la idea del absoluto del arte. De ahí el lugar central que ocupa en Schlegel la obra de arte en tanto “centro viviente de la reflexión”. Recordemos cómo para Schlegel el camino de la comprensión no es la lógica ni la razón exclusivamente, antes bien, la realidad ya posee caminos racionales en su inmediatez, siendo la obra de arte desde ya parte de esa *realidad poética en despliegue*. Si la obra de arte es forma particular en camino, la crítica la mueve hacia el absoluto quebrando la limitación de su forma:

En efecto, para que la crítica pueda llegar a ser supresión de toda limitación, la obra debe descansar en ésta. La crítica cumple su cometido en la medida en que, cuanto más cerrada es la reflexión y más rigurosa la forma de la obra, tanto más variada e intensamente las empuja fuera de sí, resuelve la reflexión originaria en una más elevada y así continúa sucesivamente (Benjamin, 1919: 83).

La forma es limitación del absoluto del arte y la reflexión de la misma es autolimitación, demandando fuerza con el objetivo de ganar libertad. La crítica no es sólo liberadora hacia afuera, sino un proceso de autolimitación en su propio proceder: “La forma superior es la autolimitación de la reflexión” (Benjamin, 1919: 83). De ahí que los románticos hablen del formalismo liberal y, a su vez, Benjamin lo denomine “la posibilidad de un formalismo libre o no dogmático” (Benjamin, 1919: 85). Dicho formalismo liberal se lleva a cabo a través de tres pilares de la crítica de la obra de arte: “el principio del carácter inmediato de la evaluación, el de la imposibilidad de una escala de valores positiva y el de la no criticabilidad de lo malo” (Benjamin, 1919: 87). En Schlegel y los primeros románticos, el arte no es una cuestión meramente subje-

tiva (genio), más bien su crítica es vista como inmanente y por lo tanto debe rescatar y adecuarse a tendencias objetivas de la idea del arte. La crítica disuelve la forma particular de la obra y la eleva a la idea del arte:

“Debemos elevarnos sobre nuestro amor propio y ser capaces de aniquilar en el pensamiento aquello que adoramos, si es que no nos falta... el sentido para el infinito”. En estas manifestaciones se ha expresado Schlegel claramente sobre el elemento destructor en la crítica, sobre su acción disgregadora de la forma artística (Benjamin, 1919: 94).

Es decir, la obra debe ser relacionada con su sustrato universal limitado por su forma.

La obra no es esencialmente, como la consideraba Herder, una revelación y un misterio de genialidad creadora, que bien podría ser llamado misterio de la substancia; es un misterio del orden, revelación de su dependencia absoluta de la idea del arte, de su eterno e indestructible ser superada en aquella (Benjamin, 1919: 95-96).

La crítica es pues tan importante como la obra no por ser juicio elevado desde afuera sino por ser disolución de la forma y apertura desde su propio material –inmanente– y, por lo tanto, “debe ser apreciada como un momento objetivo en la obra misma” (Benjamin, 1919: 96). *Disolución, revelación, apertura*, en Benjamin la crítica es rescatada del romanticismo temprano para evidenciar el vínculo apocalíptico de la reflexión espiritual de la obra actualizadora y anticipadora *par excellence*, la idea del arte. Por momentos parecería una secularización de la revelación mística y, por otros, la actualización de la Palabra de Dios en los años de la catástrofe guerrerista de inicios del siglo XX.

La prosa, reflexión poética inmanente. La idea del arte es el médium de reflexión de las formas. Los románticos tempranos pensaron el arte como un *continuum* de formas que debe ser reflexionado desde su mismo material, es decir, poéticamente. Las distintas formas del arte son sus momentos limitados, particulares, si bien su material puede superarlos. La tarea de la reflexión es pues evidenciar ese *continuum* formal y abrir el conocimiento en el absoluto del arte en devenir. Ahora bien, ¿a qué se refiere este devenir del arte? Históricamente está en progresiva transformación de autoconocimiento y se mueve como absoluto. La crítica se piensa entonces como “poesía de la poesía” o bien “poesía trascendental”. El lenguaje adquiere la consonancia de una reflexión de las formas y se eleva desde una conciencia de la conciencia. La poesía trascendental es por lo tanto “reflexión absoluta de la poesía” (Benjamin, 1919: 104). Ahora bien, cuando su material lingüístico adquiere la exposición poética en prosa surge su forma moderna, la novela. Para los románticos, la novela pone en movimiento las distintas formas del lenguaje y de la reflexión. La prosa deviene la idea de la poesía. Mediante la multiplicidad de las formas desde la prosa, es posible entonces que la crítica devenga “cumplimiento de la obra” (Benjamin, 1919: 118). Sin embargo, la crítica no se detendrá solamente en la disolución de lo malo, sino en la potenciación de lo bueno. Su camino es disolver los elementos que impidan a la obra acercarse a su exposición absoluta. En este sentido, “La crítica es la exposición del núcleo prosaico en cada obra” (Benjamin, 1919: 120). Por eso la crítica no es *objetiva* o elemento externo, sino que adquiere incluso el mismo carácter literario de la forma, en despliegue prosaico como autoconocimiento del absoluto del arte.

Sobria luz. En junio 1919 Benjamin defendió su tesis de doctorado en Suiza. Sin consultar con su asesor, decidió agregar a la tesis un apéndice titulado “La teoría del arte temprano romántica y Goethe”, el cual sería publicado en 1920. Tanto Lacoue-Labarthe

(1992: 421-432) como Eiland y Jennings (2014) enfatizan cómo el apéndice fue considerado por el propio Benjamin finalmente como su “trabajo”, es decir, su aporte a la exposición teórica. No es para menos, el apéndice de su tesis doctoral de 1919 es el puente directo con dos de sus más importantes obras de juventud, *Las afinidades electivas de Goethe*, de 1921, y *El origen del “Trauerspiel” alemán*, de 1925. Pero, ¿cuál era su particular propósito al desarrollar este apéndice? Benjamin contrasta la criticabilidad del arte en los románticos iniciales y Goethe, en su posibilidad o imposibilidad respectivamente. En Goethe el arte está íntimamente unido a la naturaleza, no necesariamente la fenoménica, sino aquella que guarda una pureza primigenia. Se parte entonces del arte clásico, el griego, como origen de arquetipos [Urbilder] a partir de los cuales apprehender las obras. Su contenido de verdad está situado en un inicio, no al final:

son perfectos y están plenamente realizados. Pues sólo la figura plenamente acabada puede ser un arquetipo. No es en el eterno devenir, en el movimiento creador en el médium de las formas, donde se oculta la fuente originaria del arte según la concepción de Goethe (Benjamin, 1919: 123).

El arte debe ser imitación de un fundamento primigenio y, por lo tanto, la verdad está supuesta en un principio⁵. Contra la concepción anamnética del arte en Goethe, románticos tempranos como Schlegel y Novalis se opusieron: no hay antigüedad perfecta ni clasicismo para los propios griegos, el arte se va revelando en el devenir histórico y su autoconocimiento se realiza en el proceso

⁵ Esto es lo que posteriormente Ernst Bloch, en *El principio esperanza*, llamaría anámnesis, la tendencia de considerar que en el origen está contenida la verdad y, por lo tanto, en el devenir histórico no hay nada nuevo sino consecutivas repeticiones pervertidas del comienzo (Bloch, 1959/2004).

crítico. Mientras para Goethe el arquetipo refería a la verdad clásica en el arte, de cierta manera suprahistórica, en los románticos la Idea del arte se va exponiendo en su devenir histórico. El contraste entre la obra particular de arte y el autoconocimiento debe ser entonces la crítica, la cual constituye el momento central en la teoría temprano romántica.

La obra de arte no puede ser un torso, debe ser un momento transitorio y animado en la viviente forma trascendental. En tanto que se limita en su forma, se hace fugaz en la figura casual, pero eterno en su figura transitoria a través de la crítica (Benjamin, 1919: 126-127).

Con este planteamiento, Benjamin rescata de los románticos el carácter concreto y temporal del *contenido de verdad* en la obra de arte, una luz utópica apuntando históricamente hacia algo no desvelado aún.

La absolutización de la obra creada, el procedimiento crítico, constituían en su opinión [Schlegel] el supremo cometido. Éste puede quedar bien expresado en una imagen: la chispa del deslumbramiento en la obra. Este deslumbramiento –la sobria luz– extingue la pluralidad de las obras. Es la idea (Benjamin, 1919: 131).

Se nos revela pues el carácter mesiánico del acto creador en la obra, una suerte de anticipación y concreción material *que brilla* desde su comunión con el presente, no hacia atrás como en Goethe. La crítica es partera de la experiencia y conciencia revolucionaria.

CRÍTICA, UNA PERSPECTIVA GENERAL, 1918-1920

Sin duda alguna *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* marca un antes y un después en la obra de Walter Benjamin. No sólo por su exposición sistemática, cotejo de autores y dilucidación conceptual, sino también por la práctica misma de su crítica. En su tesis Benjamin se enfrentaría a la dificultad de apuntar a una exposición conceptual desde las limitantes de una forma académica de la escritura. Su creciente fascinación por la prosa fragmentaria se toparía con un desarrollo que implicaba formas establecidas de la escritura. Nos encontramos entonces frente a una importante decisión metodológica, ¿permanecemos en el concepto de crítica expuesto en su Tesis de 1919 o nos aventuramos a conocer las lagunas y silencios de la misma a partir de sus escritos de la época? Hasta ahora se han hilado los motivos y significados de su crítica temprana –la poesía, la fuerza juvenil, lo espiritual e inerte–, pasemos a rastrear los principales intereses de sus escritos y fragmentos entre 1918 y 1920, contemporáneos a su Tesis. Este periodo se caracteriza por tres temáticas. Uno, la necesidad de romper las dicotomías de la lógica con la fuerza de la subjetividad. Dos, el surgimiento de una crítica inmanente capaz de develar el *plus* de la obra de arte. Tres, la revelación mesiánica como quiebre con la historia de dominación. Estos tres conjuntos de escritos son la base para comprender el paso hacia un nuevo concepto de crítica en el autor, lo que más tarde concentraría bajo el concepto de *imagen dialéctica*.

Perspicacia del detalle. La referencia a la experiencia mística en Benjamin contiene para 1919 lo que más tarde será su llamado a la revolución. En su Tesis aparece en la experiencia de la obra de arte, en la revelación del objeto y la “chispa del deslumbramiento” desde el procedimiento crítico. El lenguaje místico ya está integrado a la exposición en su tesis, si bien no como un capítulo aparte.

Hasta la fecha analistas como Löwy (2003) o biógrafos como Eiland y Jennings (2014) han aportado en el desgarramiento de las influencias en la obra de Benjamin. Han rescatado la influencia del movimiento romántico, del surrealismo revolucionario, del pesimismo crítico kafkiano, del materialismo histórico a contrapelo pero, en ningún caso, a mi parecer, han penetrado en ese *vacío* de la experiencia de donde brotan los distintos caminos en Benjamin. ¿Por ser innombrable es inaccesible al tejido conceptual? ¿Qué importancia tienen el silencio y el vacío de la experiencia en la crítica como actividad? Para responder esta pregunta se debe seguir una lectura perspicaz en detalles a veces pasados por alto en su tesis y su contexto.

Uno de los estudiosos de su tesis de 1919, el francés Lacoue-Labarthe, interpreta este trabajo como el primer desgarramiento entre la forma académica de exposición conceptual y el carácter abierto, de ruptura, que implica la revelación mística en el concepto de crítica en Benjamin.

El trato de estos temas fue prohibido por el género de la tesis: misticismo y requerimientos científicos (universitarios) eran duramente compatibles. El misticismo es intratable. Como mucho Benjamin mantendría la esperanza que a través de sus claves “indirectas” algunos “lectores perspicaces” (Briefe I: 202-3) podrían ser capaces de reconocer este “elemento objetivo” (Lacoue-Labarthe, 1991).

De acuerdo a esta interpretación, la Tesis de 1919 no era sólo incompatible con la forma académica de la exposición lógico-filosófica, de hecho implicaba una contradicción con la manera de presentar la crítica desde un canon institucional. De ser así, la Tesis de 1919 no sólo anunció las dificultades de un estudiante en su paso a la vida profesional y la división social del trabajo, antes bien supuso toda una manera distinta de *concebir la crítica y la experiencia como entrañablemente unidas*.

Una escritura fragmentaria –como la del mismo Benjamin– no es sólo un estilo de aprehensión y exposición del material, sino el resultado de una expresión de la *calidad fragmentada* del crítico social en el mundo reificado o mítico. La academia, por el contrario, está basada en la división social del trabajo y la remuneración asalariada, constante, del intelecto por el escrito investigativo. El llamado a la *voluntad trabajadora* del romántico como posicionamiento de lucha implica a su vez una batalla por la experiencia a la vez poética y crítica del mundo en tanto campo histórico de salvación humana. Debe quedar claro: no estamos hablando aquí simplemente de un camino metodológico externo al objeto. Por el contrario, como lo expone Benjamin a partir de Schlegel en su Tesis, el conocimiento en los románticos apunta al mundo como auto-revelación de los objetos frente al sujeto, siendo el proceso mismo de la crítica una profunda relación que tiende a disolver la dicotomía lógica inicial. El poeta y Dios –retomando la relación genética de su obra– se abrazan en la palabra revelada como captación del contenido de verdad, en tanto batalla espiritual, en el discernimiento de una época histórica.

Lacoue-Labarthe interpreta la tesis doctoral de 1919 como una contradicción en Benjamin por elaborar a través de una exposición lógico-conceptual una crítica fundamentada en el “mesianismo romántico”. Para esto nos cita un fragmento de su correspondencia de ese año donde asegura dicha insatisfacción: “está comunicado solamente de manera indirecta ya que no pude aproximarme al eje del romanticismo, su mesianismo (Solamente traté su concepción del arte)” (Lacoue-Labarthe, 1991: 427). ¿Qué habría implicado este desarrollo ulterior del mesianismo romántico en su concepción no solo de la crítica sino del crítico? Más que suponer una exposición hipotética, veamos cuáles fueron los escritos y fragmentos contemporáneos a su Tesis, es decir, entre 1918 y 1921. Para entender su concepto de crítica es necesario, por lo tanto, referirnos al conjunto de sus reflexiones de estos años. Nuestro método es el del rastreo de un horizonte común

de intereses, vacilaciones, meditaciones, buscando identificar su prisma reflexivo.

Nuevo conocimiento, nueva experiencia. De acuerdo con Gershom Scholem, compañero en sus reflexiones filosóficas de aquellos años, los pensamientos contenidos en el escrito *Sobre el programa de la filosofía futura*, de 1918, “constituyen la exposición más clara de su filosofía sistemática que nos ha legado, cuando todavía consideraba posible un sistema filosófico” (Scholem, 1918, en Benjamin, 2002 IV: 69-70). Para este momento su constante meditación sobre la experiencia y el conocimiento lo había llevado hasta el estudio de la filosofía sistemática de Kant. En él debía hallarse el eje neurálgico de la reflexión ilustrada sobre la experiencia y el conocimiento, arista necesaria para actualizar la posibilidad de ambas en pleno siglo XX. Para Benjamin, Kant pretendió fundar la certeza y verdad del conocimiento en “una realidad de rango inferior, quizás de rango íntimo” (Benjamin, 1918/2002: 55). El reto de la filosofía venidera sería “concretar los fundamentos epistemológicos de un concepto superior de experiencia” (Benjamin, 1918/2002: 57). No era cuestión de relegar la metafísica a un segundo plano, sino de cuestionar la calidad misma de la experiencia, albergada históricamente.

Latente está aquí no sólo la metafísica sino la experiencia religiosa, la silenciada pero fundamental relación entre el poeta y Dios. Partiendo de un concepto pobre de experiencia –y de un dios mecánico– las críticas kantianas a la experiencia metafísica se habían mostrado por lo tanto “infecundas religiosamente” (Benjamin, 1918/2002: 60). Kant captó el carácter escindido del mundo, de ahí el concepto de fenómeno, pero absolutizó como *a priori* una experiencia, tiempo y espacio cada vez más vaciados y diferidos. Es decir, llevó al plano conceptual las fuerzas emergentes de la sociedad burguesa. Benjamin llama a recuperar el núcleo fuerte de la tradición de lucha y, con él, la posibilidad de actualizar la experiencia religiosa contra la sociedad mítica:

Así pues, la tarea de la filosofía venidera puede concebirse como la de descubrir o crear un concepto de conocimiento que, mientras simultáneamente y en forma excluyente refiere al concepto de conocimiento a la conciencia trascendental, haga posible no solamente la experiencia mecánica, sino también la experiencia religiosa. No se pretende decir con ello que ha de lograrse el conocimiento de Dios, pero *sí que ha de hacerse posible su experiencia* y la teoría que a Él se refiere (Benjamin, 1918/2002: 62; cursivas mías).

El núcleo mismo de la dialéctica debe entonces iniciar por hacer explotar una concepción fetichizada de sujeto y objeto, como entes metafísicos, llevándolos más bien a la pregunta por la posibilidad de la unidad –momentánea si se quiere– en la experiencia. Toca con esto el nervio de lo que luego será, en su Tesis de 1919, su reflexión sobre *el fósil que se revela* en Schlegel. En definitiva, la tarea era devolverle el carácter vivo y concreto a la escisión y experiencia dialéctica. Imprescindible rebasar un concepto newtoniano y matemático de experiencia en Kant para renovarlo en la relación entre conocimiento y lenguaje.

Un concepto de experiencia, alcanzado en una reflexión sobre su esencia lingüística, permitirá elaborar un concepto de experiencia correspondiente, que permitirá abarcar regiones cuya sistematización efectiva no logró Kant. Entre esas regiones supremas cabe mencionar la de la religión (Benjamin, 1918/2002: 66).

De ahí que la filosofía deba ser a su vez una teología. Si tomamos en cuenta este texto fundamental en Benjamin previo a su tesis universitaria, comprobamos que el nuevo fundamento crítico debía basarse en un nuevo concepto de conocimiento y experiencia a partir del lenguaje. Ahora bien, no el lenguaje vaciado, abstracto y numérico del pensamiento burgués, sino su contrario, la palabra revelada como experiencia religiosa. La obra de arte en los románticos constituiría ese campo de encuentro.

Contra el mito y su lógica. En su escrito *Destino y carácter*, de 1919, Benjamin aborda la cuestión de la experiencia como lucha contra el mundo mítico. El encierro del ser humano en el destino evidencia la dominación del mundo de las cosas y del pasado sobre lo vivo en su angustiado dolor. ¿Cómo pensar la liberación desde la posibilidad de la experiencia? Al respecto nos dice:

El contexto de la culpa es temporal en una manera totalmente inauténtica, muy diferente en el tipo y medida del tiempo de la redención, o de la música, o de la verdad. La completa elucidación de estos tópicos depende de determinar la naturaleza particular del tiempo en el destino. El adivinador que usa cartas o el vidente que lee las palmas nos enseña al menos que este tiempo puede en cada momento ser simultáneo con otro (no presente). No es un tiempo autónomo pero depende de manera parasitaria del tiempo de una vida más alta y menos natural (Benjamin, 1919/2002: 204).

La simultaneidad del tiempo no es vista como tiempos autónomos, separados, *sino en disputa, crisis, lucha*. El predominio del tiempo cerrado del destino se da a partir de la batalla por volver objeto y cosa al ser humano. Por el contrario, el tiempo de la redención, la música, la verdad, es la subversión del destino como catástrofe y mito, recobrando la unidad del tiempo en tanto experiencia de la lucha liberadora. La disputa contra el mito y su vía, la lógica formal, es por lo tanto un problema central si se quiere repensar la experiencia espiritual o metafísica. En su fragmento *La paradoja de los cretenses*, escrito entre 1919 y 1920, dilucida la camisa de fuerza de una aparente paradoja de la lógica formal. El núcleo de la experiencia es la subjetividad en su relación con la lógica sistémica que la aprisiona:

Por lo tanto, vemos la necesidad no sólo de concebir la subjetividad como una autoridad lógica en contradicción con la validez universal y objetiva pero, más precisamente,

ver la subjetividad como un principio contrario a la validez objetiva, caracterizada por una tendencia a socavar esa validez. De acuerdo a la tesis metafísica designada para resolver esa apariencia lógica, *la subjetividad no es alógica sino antilógica*. A esta declaración se le debe dar un suelo metafísico (Benjamin, 1919/2002: 211).

Si en *Destino y carácter* Benjamin buscaba liberar la experiencia de la culpa mítica, recobrando la posibilidad del tiempo de liberación, en *La paradoja de los cretenses* la subjetividad se establece como principio no sólo sin lógica sino antilógico. “Esta ‘falacia’ no se resuelve dentro de la lógica misma” (Benjamin, 1919/2002: 211). Este fragmento, como el anterior, constituye pequeñas semillas que pregonan un entendimiento de la subjetividad como fuerza que no debe atenerse a la lógica formal sino contraponérsele. La lógica formal es el camino pavimentado que niega la subjetividad eliminando sus posibilidades para construir otros caminos. La crítica en este sentido va exponiéndose como subjetividad capaz de recuperar, desde las propias condiciones que producen el mundo, *las posibilidades mismas de su emancipación*. Éste es el origen de la *crítica inmanente*, retomada por Adorno sin la fortaleza experiencial abierta por Benjamin. La subjetividad como principio requiere, a la vez, manifestarse en su relación con el material formativo a partir del cual realizarse. Como en su Tesis de 1919, la obra de arte es esa materialización que logra una ruptura con el mundo mítico y su lógica.

Crítica inmanente-trascendente. En su *Teoría del criticismo*, también redactado entre 1919 y 1920, Benjamin nos explica la importancia de la crítica de la obra de arte. La obra en sí no es sólo una opción de contraste conceptual e intuitivo sino parte del acertijo que resuelve la humanidad contra la lógica que la niega y, a la vez, desde las condiciones materiales de su momento histórico:

El ideal del problema filosófico es una idea que puede ser llamado ideal debido a que *no se refiere a la forma inmanente del problema sino al contenido trascendente de su solución*, pese a que solo a través del concepto del problema y, por lo tanto, a través del concepto posee una respuesta unificada al problema (Benjamin, 1919/2002: 218; cursivas mías).

La *fuerza* para trascender desde su contenido mismo contra la forma –la lógica– es esa experiencia social que *anuncia una novedad en el mundo*, rastros de algo no idéntico a los cánones del poder, sus leyes, su destino, su vaciado lenguaje de repetición. La crítica debe mostrar desde la inmanencia del material del mundo el haz de luz que lo trasciende como posibilidad⁶. Al respecto nos dice:

Lo que la crítica básicamente busca probar sobre una obra de arte es *la posibilidad virtual de la formulación de sus contenidos como problemas filosóficos* y lo que llama a un alto –en asombro, como si fuera, de la obra de arte misma, pero, igualmente en asombro de la filosofía– es la formulación actual del problema (Benjamin, 1938/2002: 132; cursivas mías).

En su conjunto, la crítica de la obra debe plantear la *posibilidad filosófica de su contenido trascendente*, es decir, partiendo de la forma como se presenta y rastreando en sí las tensiones y contradicciones que apunten hacia un haz utópico. Es una crítica que *interrumpe* –desde su posibilidad– *un continuum* para, así, localizar los elementos míticos en contraste con su contenido de verdad. La tarea de la crítica es la de actualizar encuentros y no tanto

⁶ Casi dos décadas después, en su correspondencia con Scholem del 12 de junio de 1938, Benjamin habla de cómo la literatura de Kafka tiene la fortaleza de descubrir estos signos de algo nuevo: “Por eso, como dice Kafka, hay infinitas existencias de esperanza, sólo que no para nosotros. Esta frase contiene de veras la esperanza kafkiana. Y es la fuente de su radiante alegría” (Benjamin, 1938/2002: 132).

acumular datos o información. Vista desde aquí, la Tesis de 1919 puede entenderse como la exposición del problema de la reflexión, el conocimiento y las posibilidades de la crítica para encontrarse con el contenido de verdad.

El mundo que viene. En tanto ruptura y liberación de contenidos en la obra, la crítica es una actividad que interrumpe el tiempo y el lenguaje vacío, cumpliendo la obra como socavamiento del fetichismo. Expuesta de esta manera, ¿busca Benjamin que la crítica sea a su vez *un acto mesiánico*? Como ya vimos, en su carta de 1919 lamentaba no haber incluido la exposición mesiánica del romanticismo. Si bien no apareció ni siquiera en su apéndice sobre Goethe y los románticos, en los fragmentos contemporáneos titulados *Mundo y tiempo* acude a sus reflexiones sobre la irrupción mesiánica en la historia:

El fin del mundo: la destrucción y liberación de la representación (dramática). Redención de la historia de aquel que la representa. Pero tal vez en este sentido la antítesis más profunda al “mundo” no sea el “tiempo” sino “el mundo que viene” (Benjamin, 1919/2002: 226).

El mundo es entendido como una gran representación, imagen sin duda surgida de la crítica a la historia como tragedia. En lugar de continuar con un vocabulario acorde a la representación dramática, el fin del mundo es la destrucción de su escenario.

La crítica puede leerse como el desenmascaramiento universal de todas las personificaciones que ocupan los seres humanos, divididos y enfrentados, en la sociedad de clases. Lo divino no es interpretado como dicotomía escindida entre lo celestial y lo terrenal. Al contrario, al igual que en *Destino y carácter*, la simultaneidad de los tiempos no es paralelismo y división sino abierta lucha de lo mesiánico contra su fetichismo. La idea misma de una religión que se dice representante de lo divino y administradora de

la salvación, una teocracia, es la negación misma de la experiencia mística y la liberación humana.

El problema del catolicismo es el de la (falsa, secular) teocracia. El principio guía aquí es: el auténtico poder divino puede manifestarse a sí mismo de otra manera a la destructiva solo en el mundo que viene (el mundo del cumplimiento). Pero cuando el poder divino entra en el mundo secular, respira destrucción. Debido a esto en este mundo nada constante y ninguna organización puede basarse en el poder divino, dejando solo a la dominación como su principio supremo (Benjamin, 1919/2002: 226).

La crítica misma como actividad humana es irrupción, no continuidad ni simple información.

Observamos, en su conjunto, un momento donde la preocupación por el conocimiento y la experiencia se expresaba en la crítica romántica y sus implicaciones mesiánicas. De manera que la respuesta es sí: *la crítica es momento de revelación mesiánica*, como también el *haz mesiánico irrumpe desde la crítica*. Todavía no está presente para 1920 la exposición del materialismo histórico, no obstante, ya está preparándose su lectura radical: “Lo divino se manifiesta en ello solo en tanto fuerza revolucionaria” (Benjamin, 1919/2002: 227). De manera que, recordando, la crítica como concepto en Benjamin va generando su propio lenguaje y necesidades concretas frente a un material histórico distinto por donde atravesar. La crítica irá prefigurando lo que más adelante, hacia 1929, comenzará a llamar la *imagen dialéctica*, ese encuentro entre la experiencia histórica de lucha y el conocimiento como revelación de una tradición, *la tradición de los oprimidos*. La dialéctica en Benjamin deberá despojarse de la experiencia mecánica en Kant, de la dicotomía metafísica sujeto-objeto, del encierro de la lógica formal para, por fin, de la misma manera como una palabra es revelada en un momento preciso, la crítica se actualice en tanto rescate y potencia de la tradición histórica de la lucha de clases.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter (1918/2002). *Sobre el programa de la filosofía futura*. Madrid: Nacional.
- Benjamin, Walter (1919). *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Madrid: Nacional.
- Benjamin, Walter (1919/2002). *Selected Writings. Volume 1, 1913-1926*. Editado por Mark Bullock y Michael W. Jennings. London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, Walter (1921/1991). "Goethes Wahlverwandschaften". En *Gesammelte Schriften, I-I*. (pp. 123-202). Alemania: Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main. Herausgegeben von Tillman Rexroth.
- Benjamin, Walter (1938/2002). "Una carta sobre Kafka". En *Ensayos. Tomo VIII* (pp. 7-173). Madrid: Nacional.
- Benjamin, Walter (2002). *Ensayos (Tomo III)*. Madrid: Nacional.
- Benjamin, Walter (2002). *Ensayos (Tomo IV)*. Madrid: Nacional.
- Benjamin, Walter (2002). *Ensayos (Tomo VI)*. Madrid: Nacional.
- Benjamin, Walter (2002). *Ensayos (Tomo VII)*. Madrid: Nacional.
- Benjamin, Walter (2011). *Early Writings, 1910-1917*. Trad. de Howard Eiland. Estados Unidos: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Bloch, Ernst. (1959 / 2004). *El principio esperanza. Tomo I*. Madrid: Trotta.
- Eiland, H. y Jennings, M. (2014). *Walter Benjamin. A Critical Life*. Estados Unidos: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Lacoue-Labarthe, P. (1992). "Introduction to Walter Benjamin's 'The Concept of Art Criticism in German Romanticism' ". *Studies in Romanticism*, 31(4), Estados Unidos, pp. 421-432.
- Löwy, Michael (2003). *Walter Benjamin: aviso de incendio*. México: FCE.
- Palencia Frener, Sergio (enero-junio, 2016). "La imagen dialéctica de Walter Benjamin: crítica filosófica, horizonte revolucionario". *Revista Eutopía*, 1(1), Guatemala, Universidad Rafael Landívar.