

Walter Benjamin en torno a la constelación crítica: entre el veneno materialista y el mesianismo político

Walter Benjamin's critical constellations: between materialistic venom and political messianism

Lorena Acosta Iglesias^Φ

Universidad Autónoma de Madrid, España

lorena.acosta.iglesias@gmail.com



Recepción 30.09.2015 Aceptación 11.11.2015

Resumen: El presente artículo tiene como propósito rastrear la conformación progresiva del concepto benjaminiano de crítica inmanente en distintas etapas de su pensamiento que, como hitos metodológicos, sean capaces de tejer la compleja relación que mantiene con las esferas de la teoría del conocimiento, estética e historia.

Palabras clave: Walter Benjamin, crítica inmanente, redención, imagen dialéctica, Historia, estética.

Abstract: This article aims to research the progressive shaping of Benjamin's immanent critique during different periods of his development as a thinker. This development of the immanent critique considers methodologically the complex connection between the theory of knowledge, aesthetics, and history.

Keywords: Walter Benjamin, immanent critique, redemption, dialectical image, history, aesthetics.

1. Introducción y consideraciones metodológicas.

«La crítica es un asunto de distancia correcta» (Benjamin, 2010: 71)

«Benjamin habló varias veces del “veneno materialista” que tenía que añadir a su pensamiento para que sobreviviera» (Adorno, 2008: 215)

^Φ Magíster Filosofía de la Historia: democracia y orden mundial (Universidad Autónoma de Madrid) y graduada en Filosofía (Universidad Complutense de Madrid).

El presente artículo tiene como propósito rastrear la conformación progresiva del concepto benjaminiano de crítica inmanente en distintas etapas de su pensamiento que, como hitos metodológicos, sean capaces de tejer la compleja relación que mantiene con la obra de arte, cuya tensión se declina de diversas maneras a través de la obra del berlinés, dependiendo del marco de producción teórica en el que se instale. De esta manera, transitaremos los *mottos* a través de los cuales se sustenta el pensamiento benjaminiano, observando que no son meros pastiches monolíticos que señalen discontinuidades en el pensador —por excelencia e incluso míticamente, fragmentario—, sino que pretenden instaurar determinadas formas de hacer filosófico, en las cuales la postración del intento va subsumiendo unas a otras, si bien no otorgándole un sentido unitario, tal vez sí una dirección (y probablemente, esta vez sí, *dirección única*). Por todo ello, este artículo pretenderá recoger, a través de un recorrido más o menos cronológico, el *ethos* de esta práctica filosófica para transitar —mostrando tal vez el carácter del pensamiento benjaminiano, no tanto fragmentario, sino evocador de cierta estructura de fractal— al plano estético con el fin de poder observar con ello las *correspondencias* con vetas de su pensamiento más teológico-políticas o críticas de la modernidad capitalista de la cultura de masas.

Por todo ello, intentaremos, al mismo tiempo, cifrar la influencia decisiva del marxismo en el pensamiento del joven Benjamin para dar con la formulación acabada que tomará la conformación problemática de la estructura mítica del concepto de Historicismo, cuyo tótem es el concepto de progreso, y cómo esta estructura mítica obtiene su reproducción ideológica en la conformación del espacio-tiempo de la mercancía en el capitalismo temprano, tematizado por Benjamin en los pasajes de París. Con ello, pretenderemos mostrar cómo el concepto de crítica inmanente que utiliza Benjamin necesita de la irrupción del tiempo mítico de la moda que instaura la modernidad capitalista y su mimetización en el concepto de Historia —con mayúsculas— que empieza a operar en la modernidad filosófica para dar con la forma acabada que tomará su método micrológico.

El hilo rojo que recorreremos a partir de las distintas modulaciones que tomará el concepto de crítica en W. Benjamin será el concepto de redención [*Erlösung*], y nos permitirá transitar la articulación del concepto de crítica en las esferas de la teoría del conocimiento, traducción, estética e historia. De esta manera, observaremos en primer lugar las translaciones y tensiones a las que estará sometido el concepto de crítica en el periodo de tiempo que va desde la redacción de su tesis doctoral, esto es, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, hasta su tesis de habilitación, conocida como el *Trauerspielbuch*. Intentando señalar las diferencias y contraposiciones que marca el contexto en el que se inserta el concepto de crítica, intentaremos a su vez mostrar las continuidades que se mantendrán hasta el *Passagen Werk*. Después, nos detendremos sintomáticamente en el pequeño artículo redactado en 1920 con vistas a su publicación en la revista *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, esto es, el conocido como *Zur Kritik der Gewalt*, ya que lo consideramos el inicio de su giro materialista (Cfr. Benjamin, 2010: 14-15). Ciertamente, éste suele ser reconocido alrededor de 1924 debido a su contacto

personal con Hugo Ball así como la lectura de *Historia y consciencia de clase* (1923) de Lukács. Sin embargo, este juicio suele dejar de lado el hecho de que Benjamin ya en 1919 leyó con ahínco *El espíritu de la utopía* de Ernst Bloch, tal y como lo constata la alta consideración hacia éste que Benjamin plasma en el *Fragmento teológico-político*.

Esta prematura pista que cifraremos en *Zur Kritik der Gewalt* nos llevará a una apreciación *avant la lettre* del método que podemos encontrar como tarea del historiador dialéctico tal y como Benjamin lo plantea en el *N-Konvolut* del *Passagen Werk* así como en el pequeño escrito de 1937 titulado *Eduard Fuchs, coleccionista o historiador*. Esto nos llevará al mismo tiempo a las críticas que Benjamin propina al materialismo dialéctico tanto como al historicismo en las conocidas como “*Tesis*” de *filosofía de la historia*.

Por último, desarrollaremos la consideración incipiente del nuevo concepto de historia como una teoría del montaje, esto es, erigiendo «las grandes construcciones con los más pequeños elementos hechos con perfil seco y cortante, para descubrir en el análisis del pequeño momento singular el cristal del total acontecer» (Benjamin, 2013: 740) y que sea, al mismo tiempo, una indagación sobre el origen [*Ursprung*] de cuyo material se alimenta, esto es, de las imágenes dialécticas cargadas de tiempo que, como un relámpago, cortan el *continuum* de la historia.

De esta manera, a partir del ensayo de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, podremos comprender la crítica en último término como ampliación de la obra de arte, en tanto que al mimetizar la estructura mítica del historicismo en el tiempo-espacio de la mercancía, se produce una estetización de la vida cotidiana que permitirá a Benjamin reconsiderar el arte postaurático a través de una “*tabuización inversa*” que está directamente relacionada con la influencia brechtiana, también vislumbrada en la citada “teoría del montaje”. Concluiremos, por tanto, reconstruyendo una discusión Adorno-Benjamin, a partir de una carta fechada el 18 de marzo de 1936, en la que se plantea la relación arte y verdad y el papel de la crítica como lenguaje de la obra a partir del texto de Benjamin llamado *¿Qué es el teatro épico? Un ensayo sobre Brecht*.

Finalizar con esta reconstrucción tiene dos principales fines metodológicos. En primer lugar, sacar a la luz algunos puntos claves de la estrecha relación teórica que comparten ambos filósofos, a menudo banalizada, aduciendo unilateralmente sus aparentes contrarias consideraciones respecto de la cultura popular. Normalmente suele ser considerada de esta manera debido a cierta aura misteriosa que envuelve a la recepción esteticista de nuestro filósofo berlinés y que consigue convertirle en tal fetiche que resulta imposible poder seguir pensando de su mano en términos de teoría crítica. Este ejercicio de exorcismo de la figura benjaminiana nos permitirá comprobar que muchas de sus categorías embrionarias o en muchos casos, verdaderas intuiciones, son las que luego se desplegarán con mayor fuerza teórica en Adorno. En segundo lugar, al desmitificar dicha figura esteticista de Benjamin a través de cierto *veneno materialista*, intentaremos situarnos en el camino de poder seguir

rentabilizando las categorías utilizadas por éste para abrir una posibilidad de abordar teóricamente hoy las formas de socialización en época del capitalismo avanzado.

2. De la Reflexión a la ruina. El concepto de crítica inmanente en la obra temprana de Walter Benjamin.

Aquí está [la tesis] que ha llegado a ser lo que debería ser: una visión de la verdadera naturaleza del Romanticismo, desconocida más que en ninguna parte en la literatura, pero esta indicación sólo es indirecta; en efecto, no podía yo abordar el *mesianismo*, corazón del Romanticismo —sólo traté la concepción del arte—, ni ninguna otra cosa que se me presentase al espíritu con intensidad, sin que me lo vedara la posibilidad de la actitud científica consagrada, complicada, convencional y, a mis ojos, distinta de la auténtica.

(Walter Benjamin)¹

En este apartado del trabajo intentaremos mostrar cómo, poco a poco, esta etapa de su pensamiento temprano, que parte sobre una reflexión de la naturaleza a través de una teoría del conocimiento en la cual las cosas y sus relaciones, inmanentemente, suponen el potencial cognitivo, va tomando forma incipiente de una teoría del conocimiento más materialista, que parte de la preeminencia del objeto sin caer en la superstición del empirismo, a quien critica vivamente.

Comenzaremos por el texto que media entre *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* y el *Trauerspielbuch*. Se trata de la influencia decisiva que tuvo Goethe en el pensamiento del joven Benjamin y que éste plasmó en el texto *Las afinidades electivas de Goethe*. En efecto, si Benjamin critica el empirismo es, en gran medida, por la influencia metodológica de Goethe en el joven filósofo. Goethe comprendía la ciencia como un saber integral, en la que existía una relación activa entre sujeto y objeto. De esta manera, Goethe se distanciaba de la ciencia baconiana de la dominación técnica *more geometrico* de la naturaleza y por lo tanto, todo conocimiento debería transformar el objeto y viceversa. De esta manera, en el *Prólogo epistemo-crítico*, Benjamin advierte la necesidad de entender la ciencia como el arte, esto es, poniendo en juego alguna clase de totalidad. Por ello, el concepto de naturaleza, heredado en gran medida de Goethe, será para Benjamin una forma de objetividad viva que interactúa con el sujeto en forma de reflexión como ciencia del origen de la propia naturaleza por parte del hombre.

¹ Benjamin, W., *Gesammelte Briefe II*, Frankfurt, Suhrkamp, p. 23. Citado en Witte (2002: 54), énfasis nuestro.

De aquí inferimos que la categoría central para el joven Benjamin de *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* es el concepto de reflexión, en el cual se comprende la crítica en tanto que es un momento cognoscitivo.

Una definición del concepto de crítica de arte no se podrá pensar sin premisas epistemológicas como tampoco sin premisas estéticas; no sólo porque las últimas implican a las primeras, sino ante todo porque la crítica contiene un momento cognoscitivo, se la tome por lo demás por conocimiento puro o ligado a valoraciones (Benjamin, 2006: 14).

En tanto que emparenta el concepto de arte con totalidad, la crítica asimismo está emparentada con el arte en tanto que accede a su estructura objetiva, esto es, la misma idea de arte como totalidad, y con ello consigue dar cuenta, al mismo tiempo, de sus productos singulares como obras de arte. Con esta adherencia por parte de Benjamin al concepto de reflexión consigue garantizar tanto la inmediatez del conocimiento como su potencial infinitud. En este punto, opera la discusión que reconstruye Benjamin entre la teoría romántica del arte de F. Schlegel y una crítica por parte de éste a la intuición intelectual de Fichte, en tanto que esa inmediatez que defiende Benjamin trata de ser un mero autoconocimiento del método, esto es, algo formal; mientras que reconoce en la intuición, como momento inmediato del conocimiento, una erradicación de todos los objetos posibles, ya que éstos sólo pueden ser objetos de la propia intuición en su modo reificado.

Por tanto, para Benjamin inmediatez e infinitud supone los dos polos en los cuales se puede entender la teoría de la reflexión como *médium* de lo absoluto. Aquí tendrá especial importancia el problema de la *expresión*, que empezará a tematizar en *Dos poemas de Friedrich Hölderlin* y se mantendrá hasta los *Passagen Werk*. De esta manera, podemos advertir que en la *expresión* se sintetiza el problema estructura-superestructura al que se enfrentan Adorno y Horkheimer a través de una totalidad inmanente reflejada en lo pequeño (ya que la realidad posee ya un lenguaje a través del cual se comunica), punto clave para comprender asimismo la teoría del montaje, como veremos más adelante.

Por tanto, podemos observar que la centralidad de la teoría de la reflexión, en cuyo centro está engarzada la idea de crítica filosófica, apunta a una todavía no materialista (aún está muy pregnada de motivos metafísicos, influjo al mismo tiempo del romanticismo temprano) noción de *dialéctica*: esto es, que la crítica sea una indagación sobre el origen no significa que ella misma sea originaria, sino que identifica sus objetos como punto central de intersección. Por tanto, se trata de un *médium* absoluto de la reflexión, que tensa las concepciones infinitud e inmediatez en la relación arte y verdad. En ningún caso, se trata pues, del conocimiento como una relación unilateral en la que el objeto sea asimilado por el sujeto.

No se da, por tanto, un mero ser conocido de una cosa, pero tampoco se limita la cosa o esencia a un mero ser conocido a través únicamente de sí. La intensificación de la reflexión suprime más bien en ella el límite entre el ser conocido por sí mismo y por otro en la cosa, y en el medio de la reflexión la

cosa y la esencia cognitiva se interpretan. Ambas no son más que unidades relativas de la reflexión. No hay, pues, de hecho, conocimiento de un objeto por un sujeto. Todo conocimiento es una conexión inmanente en lo absoluto o, si se quiere, en el sujeto (Benjamin, 2006: 58).

Por tanto, Benjamin consigue mediante la teoría de la reflexión evitar la polarización entre sujeto y objeto y, al mismo tiempo, considerar la infinitud y lo absoluto como mediación de todo lo real. Por esto mismo, la noción de crítica en este momento sólo puede ser entendida, en tanto momento cognoscente, como condición de posibilidad del “juicio”. Esto es así, ya que la obra de arte es omniabarcante y el propio sujeto cognoscente no es más que producto del propio arte en tanto despliegue de la teoría de la reflexión como dialéctica sujeto/objeto.

Especificamos, en este punto, que la crítica no supone tanto la condición de posibilidad del juicio —entendido éste como mero gusto, *a là Hegel*, esto es, como incorporación del objeto en el sujeto—, sino que la crítica supone el método de la consumación de la obra, esto es, la obra exige de la crítica para desplegar su apariencia infinita. La crítica es la *expresión* de la obra de arte. Y aquí el concepto de inmanente, que los románticos tipifican como “criticabilidad” [*Kritisierbarkeit*], tiene dos sentidos principalmente. En primer lugar, en el sentido de intrínseco a la obra de arte, esto es, respetando la primacía de objeto artístico y sus cualidades objetivas y así mismo, desplazando el sentido tradicional de juicio en el sujeto. En segundo lugar, como proceso inmanente de construcción de la obra, lo que implica que esta inmanencia sea capaz de salvaguardar la pretensión objetiva de la obra.

La crítica comprende a lo prosaico por tanto en sus dos significados: por su forma de expresión en el que es propio suyo, tal como se expresa en el discurso carente de ataduras; y en el impropio suyo por su objeto, que queda constituido en la consistencia eternamente sobria de la obra. Y en cuanto proceso tanto como en cuanto producto, esta crítica es necesaria función de la obra clásica (Benjamin, 2006: 108).

Por tanto, el concepto de crítica romántica, del cual se apropia Benjamin en este momento, pasa por la teoría de la reflexión como una proyección espiritual sobre el objeto para extraer su contenido objetivo y, de esta manera, la crítica estimula la reflexión de la obra.² Sin embargo, sacando en la reflexión este contenido implícito en la obra de arte, la destruye. Ésta es la gran antinomia de la crítica inmanente: si bien la obra de arte incompleta necesita de la crítica para sacar su contenido a la luz y así reconciliarse consigo misma, esta construcción es, en el fondo, una destrucción: *la obra de arte exige su propia ruina*. Esta estructura nos llevará al planteamiento que Benjamin desarrollará en el *Trauerspielbuch* con la teoría de la alegoría.

² «[...] El término “crítico” significaba algo así como objetivamente productivo, creativo desde la prudencia. Ser crítico quería decir impulsar la elevación del pensamiento sobre todas las ataduras hasta el punto en que, como por encanto, a partir de la inteligencia de esas ataduras vibre el conocimiento de la verdad. En virtud de ese significado positivo adquiere el proceder crítico una afinidad estrechísima con el reflexivo.» (Benjamin, 2006: 81-82).

Efectivamente, creemos que, a partir de la cita que abre este apartado, se pueden tender puentes entre la tesis doctoral del joven Benjamin, aquí someramente expuesta, y su tesis de habilitación. De esta manera, se puede entender que abordó de modo indirecto la cuestión del mesianismo mediante la mediación de la *Kritisierbarkeit* romántica: la crítica de arte cumple la función redentora de las obras. Esto es, mediante el procedimiento inmanente, la crítica es capaz de redimir a la obra de arte particular en la idea total de arte, llevando con ello, como hemos comentado, una dialéctica inmediatez-infinitud. Una vez que la crítica recorre las obras de arte y las redime, éstas son disueltas —destruidas, cual ruina— en la idea de arte total.

También la ironía realiza una operación similar a la de la crítica, ya que así como esta última *destruye completamente la obra*, la ironía destruye la ilusión artística, aunque conservando la obra; en ambas la obra singular se ve desplazada hacia la idea de arte. (Benjamin, 2006: 126-127, énfasis añadido)

Por tanto, el concepto de redención implica un reclamo procedente del objeto y, al mismo tiempo, consiste en una operación de rescate, de intervención de la realidad. El *Jetzt der Erkenntnisbarkeit* reclama la necesidad de la redención en un nuevo concepto de historia, mediante una construcción que es, en sí misma, una destrucción como reconfiguración de lo pequeño. Así como la *Kritisierbarkeit* reclama la necesidad de redención de las obras mediante una construcción que destruye, en apariencia, la autonomía de la obra con respecto al concepto arte total.³ Esto último será ligeramente transformado en el *Trauerspielbuch*, debido a un distanciamiento del romanticismo, que acoge tesis más goethianas: las obras de arte son *de iure* fragmentos que no pueden ser recogidos mediante el *continuum* de la reflexión. Se dejará de lado, por tanto, la preeminencia de la forma en la obra de arte, y se dará más protagonismo al contenido. De esta manera, la legitimidad de la crítica no podrá estar fundada en un proceso reflexivo que fundiría la crítica con la obra de arte, sino que empieza a ser relevante el carácter lingüístico de la verdad y el problema de la *expresión*.

Ya en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Benjamin se distancia del romanticismo aduciendo la compleja relación histórica que estaba empezando a existir entre autonomía del arte y la inmanencia de la crítica:

El principio cardinal de la actividad crítica posterior al Romanticismo, la valoración de las obras según criterios inmanentes, ha sido obtenido en razón de las teorías románticas, las cuales, por cierto, *ya no satisfacen plenamente en su forma pura a ningún pensador actual* (Benjamin, 2006: 108, énfasis añadido).

Por tanto, en el *Trauerspielbuch* Benjamin no ve el entramado de obras de arte articuladas según un movimiento vivo que las acoge —entiéndase, el concepto de arte total—. Más bien, se trata ahora de ver la obra de arte como una ruina y la crítica,

³ Cfr. «El objeto de la crítica filosófica consiste en mostrar que la función de la forma artística es [...] convertir en contenidos de verdad, de carácter filosófico, los contenidos factuales, de carácter histórico, que constituyen el fundamento de toda obra significativa» (Benjamin, 2006: 176).

por tanto, tratará de ser un proceso de mortificación. Esto hará que traslade el concepto de *Kritisierbarkeit* al concepto de contenido objetivo, lo que hará que la condición de posibilidad de la crítica no se encuentre tanto en una disposición “metafísica” ínsita en el arte mismo, sino en el proceso histórico que ha comprendido la obra de arte. Por tanto, la crítica de la obra de arte se aúna, en cierta manera, con una crítica de la historia, en tanto que lo que se tiene en cuenta es la recepción de la obra. Esto es así, en tanto que la crítica consiste en la búsqueda del contenido de verdad de la obra de arte a partir de su contenido objetivo, el cual es la cristalización —de ahí la centralidad que obtendrá posteriormente la imagen dialéctica— de su movimiento históricamente producido, siendo así la obra de arte la manifestación sensible de la verdad de una época histórica.

Por otra parte, en *Las afinidades electivas de Goethe*, Benjamin desarrolla esto último y elabora un concepto complementario al de mortificación de la ruina: *das Ausdrucklose*. Éste reconoce una fuerza crítica ínsita en la obra de arte que paraliza su vida y la muestra como detenida en un instante. Así se produce una cesura en lo expresado que es el propio aparecer de la obra como fenómeno cristalizado. *Das Ausdrucklose* también tiene su papel en el concepto de tragedia que maneja Hölderlin en su Edipo y asimismo funciona como enmudecimiento del héroe en el concepto de destino que Benjamin maneja en el pequeño escrito *Destino y carácter*. Se trata de la interrupción del mito que sobreviene como destino sobre el individuo. Y es que, en efecto, en la figura de la interrupción —el instante mesiánico que hace posible lo imposible, de ahí la cita con la que comienza este apartado— convergen la tarea del crítico y del historiador: ambos mediante la interrupción hacen saltar el *continuum* de la historia. De esta manera se vinculan tanto la tarea teórica como la tarea del historiador dialéctico con la idea de redención. Se trata de redimir la obra de arte que, como ruina, es fragmento de algo que tuvo su función como parte de un todo en algún tiempo —de ahí la función cultural del arte que Benjamin comenta en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*—, pero que a nosotros siempre se nos ha entregado con apariencia de totalidad monádica —en la cual, consiste su bella apariencia—. Destruir esa apariencia es denunciarla como totalidad engañosa que muestra su historicidad, arrancándole el aura, esto es, desacralizando la obra de arte. De esta manera, Benjamin rechaza la autonomía del arte como una ilusión burguesa (cfr. Abadi, 2009: 128-129), rechazando con ello, al mismo tiempo, el momento anterior a la ruina del arte postaurático. Este punto lo desarrollaremos en el último apartado en discusión con Th. W. Adorno.

3. Hacia la tarea del historiador dialéctico: sobre el imperativo de que la crítica de la razón, sea al mismo tiempo crítica de lo real.

«La exposición materialista de la Historia lleva siempre al pasado a colocar en una instancia crítica del presente» (Benjamin, 2013: 757)

«¿Quién sería capaz, de un manotazo, de volver hacia fuera, de repente, el tejido del tiempo?» (Benjamin, 2013: 202)

En este apartado pretenderemos vislumbrar la tarea del historiador dialéctico como aquél que es capaz de construir un nuevo concepto de historia como constelación de peligros que, en su seguimiento, el crítico trata de redimir de la trampa mortal del *continuum* homogéneo del concepto de Historia con mayúsculas. Sin embargo, esta construcción no es en ningún sentido una reconstrucción, sino que propiamente se trata de una destrucción que consigue una reconfiguración de los elementos en su propio estallido dentro del transcurso que los atrapa. En este sentido, se puede conectar la tarea del historiador dialéctico con el concepto de violencia divina, tal y como Benjamin lo perfila en *Zur Kritik der Gewalt*. Así, Benjamin trata de responder qué manifestación de la violencia sería capaz de responder a la «pregunta por la violencia inmediata pura que se vea capaz de poner coto a la violencia mítica» (Benjamin, 2009: 201-202). Esta violencia es aquella que Benjamin llama divina, en tanto que comparece como tal, y además, se opone a todo mito, es decir, mientras que la violencia mítica instauro una relación jurídica que —nunca mejor dicho— *de iure* es violenta e inculpadora de todo lo vivo; la violencia divina es redentora directamente con la mera vida, con lo creatural, «pues con la mera vida cesa todo dominio del derecho sobre los seres vivos» (Benjamin, 2009: 203). Su forma de presentación es fulminante, aunque incruenta: «Es propio de la salvación su sólida acometida, aparentemente brutal» (Benjamin, 2013: 473). Este “aparentemente” se relaciona con la tarea del historiador dialéctico y asimismo con el concepto de historia natural —que en gran medida fue heredado del concepto de segunda naturaleza de Lukács—: «La crítica de la violencia es la filosofía de su historia. Y es la “filosofía” de esta historia en la medida en que sólo la idea de su desenlace posibilita un actitud crítica separadora y decisiva de sus datos temporales» (Benjamin, 2010: 120). Esta cita supone precisamente la prematura pista materialista que al comienzo de este artículo pusimos de relieve. Efectivamente, en contra de las lecturas más teologizantes de Benjamin, nosotros pensamos que en esta frase se puede leer entre líneas un momento en el que Benjamin ya empezaba a vislumbrar que la eterna repetición de emergencia y decadencia como formas simbólicas que atrapan un tiempo —esto es, su concepto de mito, el cual reproduce la Historia homogénea tributando al progreso— sólo puede comprenderse como “la otra cara de la moneda” del tiempo del eterno retorno de lo siempre igual que instauro la homogeneidad del tiempo abstracto del capital y que tiene su manifestación fenoménica en la moda.

La fe que se establece en el progreso —perfectibilidad inacabable, infinita tarea en lo moral— y la punzante representación del eterno retorno son pues complementarias. Son las imborrables antinomias frente a las que se impone el desarrollo del concepto dialéctico en su aplicación al tiempo histórico. Pues frente a él la representación del eterno retorno se convierte en ese “chato racionalismo” que mancha la creencia en el progreso, es decir, esa fe que

pertenece al modo propio del pensamiento mítico de igual manera que le pertenece el eterno retorno como tal. (Benjamin, 2013: 222-223)

De ahí que la única manera de dar con un concepto nuevo de historia pase por una crítica del presente, en el sentido de una construcción que es, en el fondo, una destrucción⁴ de lo existente que se presenta como lo único posible, y por otra parte, se pueda entender este nuevo concepto de historia como una forma de rememoración, en tanto que se trata de mostrar, a través del agotamiento cultural, una desnaturalización que hacer convertir la reliquia en ser histórico y por tanto, inconcluso.

Cierto es que, en relación a esta cuestión (*vid.* Lanceros, 2013), Benjamin recibió una carta escrita por Horkheimer el 16 de marzo de 1937 en la que éste rezaba así: «La constatación de lo inconcluso es un proceder idealista si no incluye en sí misma lo concluso. La injusticia pasada ha sucedido y se encuentra conclusa y clausurada. Los matados a golpes son realmente unos muertos concretos y reales [...] Si tomamos en serio lo inconcluso, ello impone creer en la existencia del juicio final estrictamente» (Benjamin, 2013: 758). Benjamin a esto contesta que, si bien la historia pretende ser una ciencia, es más bien una forma de rememoración tal y como hemos comentado: «Lo que la ciencia deja “establecido” el rememorar puede cambiarlo. Éste en efecto puede convertir lo inconcluso (la dicha) en lo concluso, y a su vez lo concluso (el dolor) puede transformarlo en lo inconcluso. Cierto es que esto es Teología; pero en el curso del rememorar realizamos n tipo de experiencia que nos prohíbe comprender la Historia sobre un fundamento ateológico, aunque nunca debemos intentar escribirla empleando unos conceptos inmediatamente teológicos» (Benjamin, 2013: 758, énfasis añadido).

Efectivamente, el instante que irrumpe el *continuum* de la Historia, entendida ésta en un tiempo vacío y homogéneo —heredero, al fin y al cabo, de la modernidad filosófica, en concreto de la estética trascendental de la *Crítica de la razón pura* de Kant—, es un instante impredecible, cual relámpago, pues trasciende el marco de lo posible existente para hacer posible lo imposible. Por tanto, cierto es que se trata de un instante mesiánico, pero en tanto que, mediante una arqueología del origen de su ser social, lo sido se contrae en el tiempo cual mónada⁵ y al quedar remanentes para que el historiador dialéctico pueda disponerlas en constelaciones de un nuevo sentido histórico, se produce ese *Jetzt der Erkenntnisbarkeit*. La imagen dialéctica es su expresión y principio de movimiento. De hecho, lo que pretende hacer Benjamin es traer a concepto mediante el ahora de la cognoscibilidad, aquel recuerdo involuntario del pasado puro al que Proust ya apuntó como el momento del despertar.⁶

⁴ Cfr. «A los efectos del materialista histórico es imprescindible distinguir —y con el rigor más extremado— la construcción de un contenido histórico de eso que, habitual y normalmente, se acostumbra a llamar “reconstrucción”. La “reconstrucción” empática es unívoca. “Construcción” es “destrucción”» (Benjamin, 2013: 756).

⁵ Cfr. «El materialista histórico se acerca única y exclusivamente a un objeto histórico en cuanto se enfrenta a él como una mónada.» (Benjamin, 2012: 316).

⁶ Cfr. «La reducción de la distancia con el objeto establece al mismo tiempo la relación con la praxis posible, que posteriormente dirigirá el pensamiento de Benjamin. Lo que la experiencia encuentra en el

Pues el índice histórico que les corresponde a las imágenes no nos dice tan sólo su pertenencia a un tiempo bien concreto; dice sobre todo que tan sólo en un tiempo concreto de su curso vienen a un punto de legibilidad. Y ese “venir a legibilidad” es un punto crítico concreto del movimiento dado en su interior. Porque todo presente se concreta en las imágenes que le son sincrónicas, y es que todo ahora es el ahora de una concreta cognoscibilidad. Allí, en ese ahora, la verdad aparece en tensión, hasta estallar: cargada de tiempo. [...] En consecuencia, no es que lo pasado venga a volcar su luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en lo que lo sido viene a unirse como en relámpago al ahora para formar una constelación. Dicho con otras palabras: la imagen es dialéctica en suspenso. Dado que así como la relación del presente respecto del pasado es tan sólo continua, temporal, la de lo sido respecto del ahora es en cambio dialéctica: figurativa en su naturaleza, que no es de carácter temporal. Sólo las imágenes dialécticas son por lo tanto imágenes históricas —es decir, no arcaicas—. La imagen leída, esa que se halla situada en el ahora de su cognoscibilidad, lleva consigo el más alto grado el sello propio del momento crítico, es decir, el momento del peligro que hay en el fondo de cada lectura. (Benjamin, 2013: 743-744, énfasis añadido)

En la crítica benjaminiana como salvación de lo muerto se aúnan dos tiempos, por un lado el tiempo del eterno retorno de lo siempre igual de la moda como manifestación sensible del tiempo homogéneo y vacío del historicismo —heredero éste a su vez de la modernidad— y, por otra parte, un tiempo sincrónico de lo sido en su ser cualitativo singular que cuaja en la imagen dialéctica. Ésta se rastrea en las huellas de los objetos que han salido del torbellino de la moda, la cual actúa como nuevo patrón de medida del tiempo moderno vacío y homogéneo, ya que habiendo perdido su valor de uso, se alienan como cosa muerta en el formol del valor, se vacían y son saturadas de subjetividad reificada. Por tanto, con Benjamin, el tiempo ha de entenderse como coexistencia de tiempos. De ahí que el tiempo sincrónico saturado de sí mismo haga explotar, cual tiempo mesiánico, el tiempo continuo y homogéneo de la modernidad, cuyo infierno comenzó a ser real en la modernidad capitalista. Este tiempo que irrumpe fracturando la línea recta del tiempo histórico así como de la cadena de producción, se traduce como mesiánico en tanto que es capaz de hacer posible lo imposible, ya que este tiempo abstracto ha cristalizado en una pobreza de experiencia descomponiendo los mundos perceptivos a través de la estetización de la vida cotidiana que hacen realmente imposible pensar el cambio social.

déjà vu sin luz y sin objetividad, lo que Proust se prometía para la reconstrucción literaria mediante el recuerdo involuntario, Benjamin quería alcanzarlo y erigirlo en la verdad mediante el concepto. A éste le encarga que haga en cada instante lo que está reservado a la experiencia no conceptual. El pensamiento ha de obtener la densidad de la experiencia y no renunciar a su propio rigor» (Adorno, 2008: 221).

4. Crítica inmanente y teoría del montaje: entre el combate estratégico y las iluminaciones profanas.

Porque, en efecto, nunca fue la moda sino parodia descolorida de un cadáver, provocación estricta de la muerte realizada a través de la mujer, un amargo coloquio entre susurros con las formas de la descomposición, entre risas chillonas y fingidas. Y es que eso es la moda. Por eso cambia siempre a toda prisa; le aplica a la muerte un cosquilleo y ya se ha vuelto otra, una vez más, cuando la muerte mira en torno suyo para disponerse a golpearla. (Benjamin, 2013: 140)

Puede decirse, de este modo, que la situación que el teatro épico descubre es la de una dialéctica en situación de parálisis. Pues así como en Hegel el transcurso del tiempo nunca es el padre de la dialéctica, sino tan sólo el medio en el que ella misma se presenta, en el teatro épico el padre de la dialéctica no es el transcurso contradictorio de las manifestaciones o los comportamientos, sino es el gesto mismo. (Benjamin, 2009: 135)

Querríamos terminar, en este último apartado, intentando partir del paralelismo del historiador dialéctico y del crítico de la obra de arte a partir de la idea de redención y la centralidad de la imagen para ambos. De esta manera en *Eduard Fuchs, coleccionista o historiador*, Benjamin reza así:

El materialista histórico extrae a la época de la cósmica “continuidad histórica”, como saca a la vida de la “época” y a la obra de la “obra de toda una vida”. Y el resultado de esta construcción es el que en la obra se encuentre resguardada y conservada la obra de una vida, en la obra de una vida la época entera, y en la época el curso de la historia. (Benjamin, 2009: 71-72)

El concepto que creemos clave para entender esta interrelación entre el historiador dialéctico y el crítico de la obra de arte es la iluminación profana, que Benjamin acoge del *surrealismo*. De esta manera, Benjamin puede hablar de revelación no religiosa, referida al mundo de lo creatural. Se trata de aquel procedimiento por el cual el crítico fragmenta la obra de arte y reubica los fragmentos según un nuevo contexto distinto, consiguiendo así generar nuevos sentidos que generen el *shock*, que como interrupción, produce sorpresa en el receptor. Este procedimiento, en el texto *¿Qué es el teatro épico? Estudio sobre Brecht*, Benjamin lo llamará la teoría del montaje. Como podremos recordar, el historiador dialéctico, por su parte, también ha de poner en juego una construcción que sea en sí misma una destrucción del *continuum* de la historia, para así poder reconfigurar los fragmentos que, como imágenes dialécticas cristalizadas en la mónada, podrían ser dispuestos en una nueva constelación de sentido. Por su parte, la teoría del montaje responde a esto mismo como un intento de recuperar la magia del arte aurático en el momento de su caída mediante la

reproducción técnica del mismo —en donde la forma de producción de la obra de arte, lo es siempre ya en la forma de su reproducción—. Creemos que en gran medida es así, ya que, a partir de una carta que Adorno mandó a Benjamin el 18 de marzo de 1936 en la que el frankfurtiano consideraba *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, se puede observar como Benjamin en el fondo pretende tildar la autonomía del arte como meramente reaccionario⁷ y por el contrario, seguir considerando ínsito en la obra de arte dependiente un potencial revolucionario inmediato en sus contenidos y formas, que en el fondo sólo propagarían mayor cosificación, según la óptica adorniana. Esto, como se puede suponer, es obra de la influencia enorme que tuvo Brecht sobre Benjamin y que Adorno intentaba remendar insuflando constantemente más dialecticidad en la obra de su compañero.

Usted ha sacado al arte de los rincones de sus tabúes, pero parece como si temiera la barbarie que así ha irrumpido (quién podría temerla con usted más que yo) y se amparase erigiendo lo temido en una especie de tabuización inversa. La risa del espectador de cine —sobre esto hablé con Max— no es ni buena ni revolucionaria, sino que está llena del peor sadismo burgués. [...] Usted menosprecia el elemento técnico del arte autónomo y sobrevalora el del arte dependiente; ésta podría ser quizás, en pocas palabras, mi objeción principal. (Adorno & Benjamin, 1998: 136-137)

Sacaremos los puntos de divergencia entre la postura de ambos filósofos a través de esta carta. Principalmente, la diferencia se constata en que Benjamin, en el fondo, no se hace cargo del momento por el cual la muerte del arte cultural es, al mismo tiempo, el momento de la autonomía de la obra de arte. Y es más, no sólo la muerte del arte cultural o aurático se promueve por la mera tecnificación del mismo, sino también por la realización de la propia ley formal autónoma, por la cual, el arte ya no sólo no posee funciones culturales, sino que incluso se niega a figurar la realidad. En este sentido, la obra de arte peligrosa, tal y como la expone Adorno en su *Teoría estética*, quiere la utopía puesto que quiere el contenido, en tanto que al negarse a figurar la realidad, promueve la negación de la identidad y ofrece la posibilidad de poder volver a pensar lo no-idéntico como posible.

“La misión del arte hoy es introducir caos en el orden. [...] El arte es la magia liberada de la mentira de ser verdad” (Adorno, 2006: 230). Sin embargo, Benjamin, en último extremo, nos parece que —no exento de ciertos motivos brechtianos— transfiere directamente a la obra de arte autónoma una función contrarrevolucionaria sin hacer referencia a su ley formal autónoma como anteriormente hemos comentado. Benjamin, por el contrario, encuentra la capacidad revolucionaria del arte en el teatro épico de Brecht. Éste se entiende como un teatro, cuyo material es el gesto y cuya acción es la interrupción, que posee la función de descubrir situaciones como acontecimientos, pero que, a su vez, resulten asimilables por el sujeto en tanto que

⁷ Cfr. «*Fiat ars, pereat mundus*», nos dice el fascismo, y, tal como Marinetti lo confiesa, espera directamente de la guerra la satisfacción artística que emana de una renovada percepción sensorial que viene transformada por la técnica. Tal es el fin sin duda de la perfección total de *l'art pour l'art*.» (Benjamin, 2012: 85).

forman parte de su experiencia, no personal, *pero sí histórica*. Estas situaciones que se comportan como acontecimientos son, para Benjamin, la dialéctica en situación de parálisis, pero esta vez en el plano estético (cfr. Benjamin, 2009: 4). Con ello, el teatro épico pretende ser una ofensiva respecto al teatro de entretenimiento e intenta otorgarle un nuevo rol fuera del seno capitalista. Sin embargo, a su vez, a modo de intento de tabuización inversa —como se dice en la anterior cita de Adorno—, Benjamin atribuye al teatro épico ciertas características que identifica como emancipadoras y que a su vez forman parte del arte dependiente o cultura de masas. Algunas de estas características son, por ejemplo, la atribución de un público relajado, que se deje llevar por la acción y conformación de los hechos —en vez de por el inmanente ideal—, al igual que le ocurre al lector de novelas. Además de ello, este público debe estar empujado a su vez a tomar una postura de inmediato, que es, precisamente, como se comporta el público dictaminador en el arte dependiente, es decir, quedándose en la unilateralidad de la inmediatez por la que uno dictamina si es de su *gusto* o no, en vez de situarse en la posición de quien *intenta comprender* (cfr. Adorno, 2008: 289-294) —en el sentido en que anteriormente lo hemos especificado—. Por último, el teatro épico, que se actualiza según la acción de la interrupción, interviene precisamente con la forma del *shock*, que es la forma en la cual el arte dependiente se acredita como mercancía, pero que Benjamin intenta desmitificar en un intento de proponer un nuevo *shock* cualitativo —que él mismo sea capaz de devenir revolucionario, y en este sentido, ciframos la propia influencia de Brecht— capaz de romper el embrujo.

El teatro épico avanza a golpes, y en esto es comparable a las imágenes de una película. Su forma fundamental es la del shock, en el cual se reúnen las varias situaciones de la obra. Las canciones, letreros y convención gestual de los actores distinguen una situación de otra. Surgen así intervalos que perjudican a la ilusión del público, paralizando su disposición a la empatía. Pero, además, estos intervalos quedan directamente reservados al posicionamiento crítico del público ante el hacer de los personajes, y ante la manera en que ese hacer es ahora y ahí representado. (Benjamin, 2009: 143)

De esta forma, quisiéramos concluir observando que Benjamin, a la hora de comprender la obra de arte, no consigue tratarla como apariencia de la figura redimida sujeto/objeto, tal y como la entiende Adorno en su *Teoría Estética*; sino que le otorga una función revolucionaria que, postrada a la perpetuación de las mismas formas fetichizadas que la embaucan, sólo conseguiría propagar la ofuscación. Esto es así porque, cuando la obra de arte se masifica, pierde distancia y se acerca a la cotidianidad como estetización de la vida, los mecanismos de percepción se amoldan a lo existente y el concepto de experiencia se empobrece, por lo que la estética ya nunca más podrá ser análisis del arte elevado como objeto bello en desarrollo espiritual, sino que tendrá que remitirse a su más antigua raíz: *aísthesis*. Es decir, la estética en condiciones de reproducción capitalista sólo podrá indagar las condiciones de aparición de los objetos en el espacio-tiempo de la mercancía, y por lo tanto, negarse a ser un arte figurativa. Esto, por otra parte, condiciona el concepto de crítica

ya que si el arte postaurático es cada vez más perfectible en el modo de su reproducción, de manera tal que produce su propio público receptor, el momento de la crítica de la obra de arte como reconfiguración de los elementos en la interrupción debería ser incorporada en el momento de la configuración artística. Y esto parece ser que es lo que intenta ver Benjamin en práctica en el teatro épico de Brecht.

Y es que parecería que Benjamin, tal y como le reprochaba Adorno, le era inherente un exceso de inmediatez que no le permitía hacerse cargo dialécticamente del todo social, quedándose rozando la piel de éste mientras escuchaba el canto de sirena del fetichismo de la mercancía transformado en *fantasmagoría* (cfr. Muñoz, 1992: 161-162). De hecho, es muy sintomático que su concepto de crítica inmanente nunca se apropiara de la idea de mediación universal en relación con el todo social, sino que, como hemos visto, atrapar los objetos como nódulos de intersecciones sociales que remiten a una constelación histórica era su peculiar forma de entender el marxismo.⁸ Tal vez, cabe la posibilidad de que incluso, tal y como en una ocasión le acusó su compañero y amigo *Teddie*, pudiera «haberse hecho violencia para pagar al marxismo un tributo que ni a Vd. [a Benjamin] ni al marxismo le sientan bien» (Adorno & Benjamin, 1998: 273).

Referencias bibliográficas

- Adorno, Th. W. (2008) *Crítica de la cultura y sociedad I OC 10/1*, Madrid, Akal
- _____ (2006) *Mínima Moralía OC 4*, Madrid, Akal
- _____ (2011) *Teoría estética OC 7*, Madrid, Akal
- _____ (2013) *Estética (1958/59)*, Buenos Aires, Las cuarenta
- Adorno, Th. W. & Benjamin, W. (1998) *Correspondencia 1928-1940*, Valladolid, Trotta
- Abadi, F. (2009) “El concepto de crítica de arte en la obra temprana de Walter Benjamin”, en *Revista latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXXV N^o1
- Benjamin, W. (2008) *Obras. Libro I, Vol. 2*, Madrid, Abada
- _____ (2010) *Obras. Libro IV, Vol. 1*, Madrid, Abada
- _____ (2013) *Obras. Libro V, Vol. 1*, Madrid, Abada
- _____ (2007) *Obras. Libro II, Vol. 1*, Madrid, Abada
- _____ (2006) *Obras. Libro I, Vol. 1*, Madrid, Abada
- _____ (2009) *Obras. Libro II, Vol. 2*, Madrid, Abada
- _____ (2010) *Crítica de la violencia*, Madrid, Biblioteca nueva
- Lanceros, P (2013), “Contratiempo. De un borrón de tinta en el papel secante” en: Barja, J., y Rendules, C., (Ed.), *Mundo escrito. 13 derivas desde Walter Benjamin*, Madrid, CBA, 2013.

⁸ Cfr. «Su método micrológico y fragmentario nunca se apropió por completo la idea de mediación universal que tanto en Hegel como en Marx funda la totalidad. Benjamin defendió siempre el principio de que la célula más pequeña de realidad contemplada pesa tanto como el resto del mundo. Para él, interpretar los fenómenos en sentido materialista no significaba explicarlos a partir del todo social, sino relacionarlos inmediatamente, en su aislamiento, con tendencias materiales y luchas sociales» (Adorno, 2008: 217).

- Maura, E. (2013) *Teorías críticas de Walter Benjamin*, Madrid, Ediciones Bellaterra
- _____ (2010) "Romanticismo y crítica inmanente en la teoría crítica del joven Walter Benjamin", Actas del congreso *El fondo de la historia: idealismo, romanticismo y sus repercusiones*, Madrid
- _____ (2011) "Benjamin y el tiempo", Murcia, *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, nº57
- Muñoz, J. (1992) "La mirada del Ángel (Notas sobre el marxismo "imposible" de Walter Benjamin)", *Anales del seminario de metafísica*, núm. Extra. Homenaje a S. Rábade
- Witte, B. (2002) *Walter Benjamin. Una biografía*, Barcelona, Gedisa