

LA NOCIÓN DE MUERTE EN LA ESTÉTICA TEMPRANA DE WALTER BENJAMIN

FLORENCIA ABADI Y LUCIANA ESPINOSA
Universidad de Buenos Aires

Resumen

El presente trabajo analiza el papel de la noción de muerte en la estética temprana de Walter Benjamin, en relación tanto con su concepción de la obra de arte como con su caracterización de la actividad de la crítica. Mostramos que el tratamiento de la muerte en *El origen del drama barroco alemán* —frecuentemente indicada por la bibliografía especializada— puede ser comprendido como una prolongación del desarrollo sobre “lo carente de expresión” (*das Ausdruckslose*), presente en *Las afinidades electivas de Goethe*. Analizamos esta categoría en tanto interrupción del movimiento vital de la obra, y discutimos la interpretación de Winfried Menninghaus que la inserta en la tradición de lo sublime. Mostramos los vínculos entre esta noción y la concepción de la obra como *ruina*, así como con el rescate de la alegoría y la teoría de la crítica de arte como *mortificación* de las obras. Finalmente indicamos derivas de estas tesis tempranas en los escritos de la década del 30’.

Palabras clave: muerte, lo carente de expresión, ruina, alegoría, crítica.

Abstract

In this paper we analyse the role played by the notion of death in Walter Benjamin’s early aesthetics, both in connection to the notion of work of art as to the characterization of the activity of criticism. We show that the thematization of death in *The Origin of German Tragic Drama*, frequently stressed by the academic literature, can be understood as a continuation of the development of “the expressionless” (*das Ausdruckslose*), present in *Goethe’s Elective Affinities*. We analyse this concept, which is described as an interruption of vital movement of the work of art, and discuss Winfried Menninghaus’ interpretation that inserts the concept in the tradition of the sublime. We also show the relation of this category to the

Recibido: 21/01/2013. *Aceptado:* 24/03/2014.

notion of *ruin*, to the vindication of allegory and to the theory of art criticism as *mortification* of the works. Finally, we indicate some resonances of these early theses in Benjamin's writings of the 30'.

Keywords: death, the expressionless, ruin, allegory, criticism.

Introducción

Entre los numerosos motivos de la estética temprana benjaminiana, el de la muerte no ha hallado en la bibliografía especializada un lugar específico. Los trabajos que abordan parcialmente la cuestión lo hacen en el contexto del examen de la noción de alegoría en el libro sobre el *Trauerspiel* (por ejemplo, Uwe Steiner, Bernd Witte y Max Pensky), unos pocos en relación con la crítica de arte (Rudolf Speth, J. F., Yvars), y más infrecuente aún en el contexto de la filosofía del lenguaje (Terry Eagleton).¹ Sin embargo, la noción de muerte ha permanecido como un elemento más en relación con el drama barroco —donde sin duda resulta fundamental—, y se ha diluido su importancia como categoría que delimita *por sí misma* un campo de problemas de la filosofía del arte de los años 20'. Su importancia resulta patente no solo en *El origen del drama barroco alemán* (*Der Ursprung des Trauerspielbuch*, que Benjamin comienza a escribir en 1923 y se publica en 1928), sino también en el escrito inmediatamente anterior: *Las afinidades electivas de Goethe* (*Goethes Wahlverwandschaften*, 1922),² así como en algunos breves textos de la década del 10'.³ En los textos del 20', la idea de la muerte afecta tanto la noción de obra de arte como la caracterización de

¹ Cf. U. Steiner, "Allegorie und Allergie. Bemerkungen zur Discussion um Benjamins Trauerspielbuch in der Barockforschung", en Willem van Reijen (ed.) *Allegorie und Melancholie*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1992, pp.32-64; B. Witte, "Allegorien des Schreibens. Eine Lektüre von Walter Benjamins Trauerspielbuch", *Merkur* 46, 1992, pp. 125-136; M., Pensky, *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1993; Yvars, J. F., "Notas para una teoría de la crítica en Walter Benjamin", en: *Para Walter Benjamin*, I. Seheurmman y K. Seheurmman (eds.), Bonn, AsKI, Inter Naciones, 1994; R. Speth, *Wahrheit und Ästhetik. Untersuchungen zum Frühwerk Walter Benjamins*, Berlín, Königshausen & Neumann, 1991; T. Eagleton, *Walter Benjamin or towards a revolutionary criticism*, Londres, Verso, 1985, p. 7.

² El tiempo de escritura de este ensayo se colige, de modo aproximado, de sus cartas. Hacia 1922 habría terminado el trabajo, pero continuó las correcciones años más tarde, ya comenzada su publicación parcial en los *Neue Deutsche Beiträge* en 1924. El texto completo fue publicado recién después de la muerte de Benjamin.

³ Cabe destacar sobre todo la importancia de lo luctuoso en "El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia", así como en "*Trauerspiel* y tragedia" y en "Sobre el len-

la actividad de la crítica. En el presente trabajo nos proponemos analizar ambos aspectos, con el objetivo de señalar que la noción de muerte opera allí como elemento crítico del arte, en la medida en que, para Benjamin, esta implica una ruptura con la idea de totalidad. La vida es identificada con el carácter apariencial, orgánico y espiritual del arte; la muerte, en contraste, con la fragmentación y la materia. La cuestión de la muerte deja ver el nervio del proyecto filosófico y político de Benjamin: su recusación del idealismo, su concepción del materialismo y de la historia, su crítica a cualquier forma de relato totalizador. Nuestro recorrido sigue los siguientes pasos: I) analizamos la noción de “lo carente de expresión” (*das Ausdruckslose*) en *Las afinidades...* en tanto interrupción del movimiento vital de la obra —en este contexto discutimos la tesis de Winfried Menninghaus, que entiende esta categoría benjaminiana como una prolongación de la reflexión estética sobre lo sublime—; 2) trazamos una continuidad entre aquella categoría y la concepción de la obra como ruina en *El origen del drama barroco...*; examinamos en detalle la noción de alegoría y la teoría de la crítica de arte como *mortificación* de las obras; III) indicamos las repercusiones de estas tesis tempranas en los textos de la década del 30', donde las nociones de muerte y de alegoría cobran una nueva dimensión teórica a la luz de la reflexión sobre la mercancía.

I. La muerte en la obra de arte: lo carente de expresión

En una carta de noviembre de 1921 dirigida a Scholem, Benjamin declara que su escrito sobre *Las afinidades electivas* consiste en una crítica ejemplar, que debe servir de introducción a ciertas exposiciones puramente filosóficas.⁴ Se trata para él de intentar una fundamentación propia de la crítica, después de haberse abocado en su tesis doctoral a un análisis del concepto romántico de crítica de arte. Así como en la tesis mencionada se sostiene que la *reflexión* de la crítica parte de una reflexión presente en la propia obra, aquí Benjamin postula la existencia de un “poder” o “fuerza crítica” (*kritische Gewalt*) en la obra. Tal poder recibe el nombre de “lo

guaje en general y el lenguaje de los hombres”, todos ellos redactados en 1916. Haremos referencia a estos escritos más adelante.

⁴ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* (en adelante abreviamos GS) I, 3, R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (eds.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1974, p. 812.

carente de expresión”, y su vínculo con la muerte reside en que esta fuerza *paraliza la vida* de la obra y la muestra detenida en un instante. Esta interrupción del movimiento vital de la obra produce una cesura en lo expresado, es decir, en el aspecto fenoménico de la obra. La presencia de “lo carente de expresión” resulta perceptible, según Benjamin, en la tragedia griega, particularmente en el enmudecimiento del héroe. En este mismo sentido, en su comentario al análisis que hace Hölderlin de Edipo (así como en un estudio de sus himnos), se refiere al concepto de “cesura” (*Cäsur*) —cuyo alcance amplía desde el ámbito de la tragedia al arte en general—. La cesura es entendida aquí precisamente como la caída de toda expresión, que cede el lugar “a un poder que es, dentro de todos los medios artísticos, carente de expresión”, un poder capaz de “cortar la palabra” a la armonía de la obra.⁵ En definitiva, su función consiste en evitar la fusión en la obra de la apariencia y la esencia.

Así, Benjamin conjuga la *bella apariencia* con la *vida* de la obra de arte y establece una ley según la cual “en una configuración de la apariencia bella, la apariencia es tanto mayor cuanto más viva aparece la configuración”⁶. Según Benjamin, esta ley permite nada menos que “determinar la esencia y los límites del arte”.⁷ Es así que se establece una suerte de límite entre el arte y la vida; un límite, no como una barrera que impide la conexión entre ambos, sino en el que ambos lados alcanzan a tocarse: la obra debe “rozar” la vida.⁸ Pero en la misma medida, debe rozar también la muerte. El límite del arte, que es la vida, determina también su esencia: el arte no existe sin su velo, sin el carácter apariencial que tiene en la vida su fundamento. El velo (*die Hülle*) es constitutivo de la obra, ya que su belleza reside en su ser velada (“lo bello no es ni el velo ni el objeto velado, sino el objeto en su velo”⁹). Si la violencia crítica destruyera la apariencia, no estaríamos frente a una obra de arte. Pero tampoco el velo agota la obra: la cesura está ahí para evitar la fusión, para preservar por lo tanto ambos aspectos (lo que

⁵ GS I, 1, p. 182 (pp. 79-80). En las citas de este texto, utilizamos la traducción de Graciela Calderón y Griselda Mársico, en: W. Benjamin, *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona, Gedisa, 2000. Colocamos aquí y en adelante la paginación castellana entre paréntesis.

⁶ GS I, 3, p. 832 (p. 125).

⁷ *Ibid.*

⁸ Cf.: “Demnach bleibt in aller Schönheit der Kunst jener Schein, will sagen jenes Streifen und Grenzen ans Leben noch wohnen und sie ist ohne diesen nicht möglich”, GS I, 1, p. 194 (p. 94).

⁹ GS, I, 1, p. 195 (p. 95).

se expresa y lo que carece de expresión) sin permitir que se confundan. En este sentido, cabe recordar la carta dirigida a Herbert Blumenthal a fines de 1916 en que Benjamin destaca la etimología de la palabra “Kritik”, vinculada con el verbo griego *krinein*, y afirma que la tarea de la crítica de arte consiste en distinguir lo auténtico de lo inauténtico mediante la destrucción de su objeto.¹⁰

La cesura del poder crítico realiza precisamente la operación de destruir la apariencia de totalidad de la obra. La bella apariencia no es, finalmente, sino esa ilusión de totalidad, y la crítica tiene la tarea de convertir la obra en un fragmento (un *torso*). Ni viva ni muerta, atravesada por la vida y por la muerte, la obra de arte habita un espacio intermedio: en la medida en que roza la vida, señala hacia una totalidad; en la medida en que roza la muerte, indica el carácter aparente y quebrado de esa totalidad. En este sentido, Benjamin afirma que la “muerte tiene el poder de desnudar”.¹¹ Esta desnudez remite a la capacidad de mostrar la historicidad de la obra, de quitarle su aspecto falsamente totalizador y atemporal.

En un escrito clave entre los estudios especializados, Winfried Menninghaus lleva a cabo una lectura del concepto de lo carente de expresión que lo inserta en la larga tradición que, desde Pseudo-Longino hasta Hegel —y pasando por Addison, Dubos, Schiller, Burke y Kant— trató el concepto de lo sublime dentro del ámbito de la estética.¹² Según su interpretación, la noción benjaminiana de lo carente de expresión sería una prolongación de la reflexión sobre lo sublime.¹³ El parentesco estaría dado por cierto carácter privativo o negativo sugerido por ambas nociones. En efecto, en el emblemático tratamiento de Edmund Burke (*Una indagación filosófica sobre*

¹⁰ W. Benjamin, *Gesammelte Briefe* I, R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (eds.), Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1995, pp. 348-349.

¹¹ Cf.: “Daher hat der Tod Macht zu entblößen wie die Liebe”, *ibid.*, p. 197 (p. 98).

¹² W. Menninghaus, “Lo inexpresivo: las variaciones de la ausencia de imagen en Walter Benjamin” en: *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. La visión latinoamericana*, Gabriela Massuh y Silvia Fehrmann (eds.), Buenos Aires, Alianza Editorial/Goethe-Institut, 1993, pp. 37-56.

¹³ Esta interpretación fue continuada luego por otros autores, que han perseguido especialmente la huella de una posible similitud entre el concepto benjaminiano de “lo carente de expresión” y lo sublime kantiano. Así ocurre por ejemplo en los escritos de Imaculada Kangussu y Olgária Matos. Cf. “Walter Benjamin e Kant I. Inexprimível: a herança do «sublime» na filosofia de Walter Benjamin” en: *Leituras de Walter Benjamin*, Márcio Seligmann-Silva (comp.), FAPESP/AnnaBlumme, San Pablo, 1999, pp. 147-156; y “Walter Benjamin e Kant II. *Twilight zone*: o lugar da beleza em Kant & Benjamin”, *ibid.*, pp. 157-168, respectivamente.

el origen de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello, 1757), los elementos que despiertan en nosotros el sentimiento de lo sublime poseen un carácter privativo: la vacuidad, la oscuridad, la soledad, el silencio. El terror delicioso de lo sublime se vincula, en última instancia, con la idea de algún tipo de privación y en su grado máximo, con la muerte, i. e.: la privación de la vida. En sintonía con ello —y más allá de las obvias diferencias entre la estética fisiológica de Burke y la trascendental de Kant—, la caracterización kantiana coloca la génesis del sentimiento de lo sublime en la imposibilidad de la imaginación de exponer las ideas de la razón, es decir, de representárselas. A partir de esta incomodación entre imaginación y razón, de la privación de la libertad de la imaginación por sí misma, se despierta en nosotros el sentimiento de nuestra determinación suprasensible. Nuestra imaginación muestra en lo sublime sus límites y su inadecuación a nuestras ideas: “El sentimiento de la inadecuación de nuestra facultad para la consecución de una idea, que es para nosotros ley, es *respeto*”.¹⁴ Como el mismo Kant lo notara, lo sublime se vincula así con el segundo mandamiento del Antiguo Testamento, que prohíbe la producción y la adoración de las imágenes.¹⁵ La tesis de Menninghaus sostiene que Benjamin *actualiza este mandamiento* aplicándolo a diversas esferas (el arte, el lenguaje, el cuerpo humano, la fantasía y el color): Benjamin “reformuló [este mandamiento] en un precepto que no sólo es el respeto a la divinidad sino la *producción activa de la ausencia de imagen*. Lo reformuló como la acción de *interrumpir* la fenomenalidad estética”.¹⁶ Así, la interpretación de Menninghaus pone de relieve dos aspectos centrales de la concepción benjaminiana. Por un lado, la *interrupción* como acción cognitiva y crítica fundamental. Esto se observa no sólo en la filosofía del arte, sino también en la filosofía de la historia. Por otro, el carácter *productivo* de la muerte, que hace de lo carente de expresión un elemento activo, una fuerza, un poder, y no ya un mero límite.

¹⁴ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, *Werkausgabe* X, Wilhelm Weischedel (ed.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1996, p. 180. Aquí utilizamos la traducción de Manuel García Morente, en: I. Kant, *Crítica del Juicio*, México, Porrúa, 1997, p. 245.

¹⁵ Cf. “Quizá no haya en el libro de la ley de los judíos ningún pasaje más sublime que el mandamiento: «No debes hacerte ninguna imagen tallada ni alegoría alguna, ni de lo que hay en el cielo, ni de lo que hay en la tierra, ni de lo que hay debajo de la tierra..., etc.». Ese solo mandamiento puede explicar el entusiasmo que el pueblo judío, en su periodo civilizado, sintió por su religión, cuando se comparó con otros pueblos o aquel orgullo que inspira el mahometismo”, *ibid.*, p. 190 (en la traducción de García Morente, p. 257).

¹⁶ W. Menninghaus, “Lo inexpresivo...”, p. 38.

En este sentido, Menninghaus señala que la “producción de cadáver” constituye un *Leitmotiv* en todas las obras mayores de Benjamin: “mientras la ilusión de lo vivo al modo de Pigmalion representa el *télos* positivo de lo bello, Benjamin vislumbra el ser del arte justamente en la tarea contraria de petrificación, paralización y despedazamiento crítico de la belleza viva”.¹⁷

Sin embargo, la inserción del concepto de lo carente de expresión en la tradición de lo sublime no hace justicia a la propuesta benjaminiana. Utilizar el término sublime como sinónimo de lo carente de expresión —tal como ocurre en este escrito de Menninghaus— no hace más que distorsionar el sentido profundo de la operación de Benjamin. La interpretación de Menninghaus se apoya en el hecho de que ambos conceptos —lo sublime y lo carente de expresión— se contraponen a lo bello, caracterizado por el orden y la armonía. Pero Benjamin introduce el concepto de lo carente de expresión precisamente porque entiende que lo sublime no es una alternativa adecuada al concepto de lo bello. No solo porque —como observa Menninghaus— lo sublime se vincula con el movimiento, y lo carente de expresión con la inmovilización; o por el vínculo tradicional de lo sublime con la ilusión y el engaño de los artilugios retóricos. A estas diferencias debe sumarse otra, en directa relación con la problemática de la muerte: lo sublime consiste —desde su misma etimología— en una *elevación*, en que el sujeto toma contacto con una esfera trascendente; en Kant, con lo suprasensible. Por el contrario, en el tratamiento benjaminiano de lo carente de expresión, la muerte desnuda esa trascendencia, desacraliza la obra, la hace *descender* a su carácter terrenal, frágil, fragmentario, histórico. Lo sublime, en realidad, no resulta —para Benjamin— un concepto suficientemente crítico de la totalidad. Benjamin propone una categoría nueva: lo sublime se encuentra demasiado ligado al *éxtasis* y al misterio que eleva hacia la trascendencia. Lo carente de expresión, en cambio, busca constituirse como figura de la *sobriedad*, que interrumpe cualquier conmoción y hace del poder crítico una fuerza discreta, de discriminación, que permite pensar la historia. No resulta casual entonces que poco después Benjamin condense este planteo sobre “lo carente de expresión” en su abordaje de la alegoría en el *Trauerspiel* barroco, concebida como modo de expresión privilegiado de una mundanidad transida por el luto ante la retirada de la divinidad en el contexto de la Reforma.

¹⁷ *Ibid.*, p. 39.

II. La muerte y la crítica: alegoría y mortificación

El desarrollo de lo carente de expresión consueña con la tesis de *El origen del drama barroco alemán* que sostiene que la obra de arte debe concebirse como una ruina. Una ruina consiste en un fragmento de algo que tuvo su plenitud en otros tiempos, en los que funcionaba como parte de una totalidad orgánica. Si en *Las afinidades...* Benjamin afirmaba que lo carente de expresión “desarticula lo que en toda apariencia bella perdura como herencia del caos: la totalidad falsa, engañosa (la absoluta)”, y convierte la obra en “fragmento del mundo verdadero, en torso de un símbolo”¹⁸, aquí retoma la crítica al símbolo como totalidad, y le opone una categoría característica del universo del barroco: la alegoría. La estructura alegórica del drama barroco alemán, determinada por la fragmentación, tiene con la ruina una relación cardinal: “las alegorías son, en el dominio del pensamiento, lo que las ruinas en el dominio de las cosas”.¹⁹

La figura de la alegoría —rechazada tanto por las poéticas classicistas como por las románticas— es reivindicada por Benjamin a partir de una caracterización que deja de lado su tradicional definición como imagen ilustrativa de un concepto de manera lineal y directa (propia de la alegoría medieval). El análisis benjaminiano destaca más bien el carácter críptico del recurso alegórico, proveniente de las antiguas raíces egipcias y griegas, en las que abreva la alegoría barroca. Si el símbolo romántico —asociado a una concepción del arte como “absoluto” y como “viviente”— ofrece una unión perfecta entre la forma y el contenido, y con ello se instituye como figura de la reconciliación y la totalidad, en la alegoría ese vínculo se encuentra roto y la fragmentación se vuelve núcleo de su potencia expresiva. Tal como muestra Terry Eagleton, la reivindicación de Benjamin de la escritura alegórica barroca tiene como objetivo la desmitificación de la ideología estética del símbolo, del “fetichismo de lo «orgánico»”.²⁰

¹⁸ GS I, 1, p. 181 (pp. 79-80).

¹⁹ *Ibid.*, p. 354 (p. 171). Para las citas de este libro utilizamos la traducción de José Muñoz Millanes, en: Benjamin, W., *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990; colocamos aquí y en adelante la paginación de esta edición entre paréntesis.

²⁰ T. Eagleton, *Walter Benjamin or towards a revolutionary criticism*, Londres, Verso, 1985, p. 7. En la misma dirección, afirma Berndt Witte que el pensamiento de Benjamin “tiene una significación crucial en la discusión estética de la primera mitad de siglo porque en ellos la obra de arte simbólica es por primera vez puesta teóricamente en tela de juicio partiendo de la experiencia del desmoronamiento del mundo burgués”, *Walter Benjamin. Una biografía*, trad. de A. L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 2002, p. 74.

Benjamin afirma que la muerte acentúa la separación entre naturaleza y significación. Es el elemento que rompe el vínculo entre el significante y el significado, entre la materia y el espíritu, el cuerpo y el alma: “Tal es el núcleo de la visión alegórica: a mayor significación, mayor sujeción a la muerte, pues es la muerte la que excava más profundamente la abrupta línea de demarcación entre la *physis* y la significación”.²¹ La muerte transforma el cuerpo orgánico, vivo, “total”, en cadáver, en materia pura, divisible. El cuerpo libre de espíritu queda entonces disponible para recibir alegóricamente muchos significados. En el contexto de secularización y de retraimiento de la trascendencia, la alegoría implica el vaciamiento de los signos y la arbitrariedad en sus relaciones con las cosas, pero también la profusión de significados que sigue a la disponibilidad del signo material vaciado, y la necesidad de su lectura. Como sintetiza Luis I. García,

cuando el equilibrio entre significante y significado, núcleo del símbolo, es roto por una violencia que desaloja el sentido del mundo, los significantes cobran una materialidad en bruto que los reconduce a la ostensión de lo elemental de su materia sensible. En el grito de la inmanencia desnuda, *phoné* se desconecta de *lógos*: sólo queda el chillido amorfo. Así sucede en la alegoría, y cuando la palabra se vacía, resta el trozo amorfo, quedan los «áridos *rebus*», y una imagen que, como pictograma, requiere ser *leída*.²²

Si no existe forma de respaldar la relación entre lo expresado y la forma de su expresión, si no hay una significación unívoca garantizada por alguna forma de la totalidad, se abre un espacio de juego o libertad, pero también uno para una violencia que haga estallar la posibilidad de toda fijación definitiva de sentido y encuentre en la arbitrariedad su nota más propia. En esta dirección, Benjamin distingue la alegoría de la mera técnica de producción de imágenes y la define como “expresión, de igual manera que lo es el lenguaje y hasta la escritura”.²³ De este modo la alegoría se inserta en un horizonte problemático más vasto, como es la filosofía del lenguaje.

En “Sobre el lenguaje en general y el lenguaje del hombre” (“Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen”, 1916) Benjamin parte del Génesis para explicar el inicio de la relación arbitraria entre significado y significante. Allí es la Caída, consecuencia del pecado original del

²¹ *Ibid.*, p. 343 (p. 159).

²² Cf. L. I. García, *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*, Santiago, Magíster en Teoría e Historia del Arte, Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2011, p. 129.

²³ GS I, 1, p. 337 (p. 155).

hombre, la que rompe con el vínculo mimético (esencialista) entre significado y significante, y expone el mundo material a la “sobred denominación” (*Überbenennung*). Si en el paraíso Dios operaba como garante de la nominación adámica, la expulsión acarrea el alejamiento del hombre del reino del lenguaje puro. Después de la Caída, la palabra se relaciona con la cosa como un apodo, esto es, de manera arbitraria. El mutismo de la naturaleza viene entonces acompañado de una profunda tristeza, “y hasta donde solo susurran las plantas, resuena siempre un lamento”.²⁴ El hombre se aparta de aquella contemplación mediante la cual el lenguaje de las cosas es recogido en el nombre y “al esclavizamiento del lenguaje en la cháchara (*Geschwätz*, parloteo) se añade, casi como una consecuencia inevitable, el esclavizamiento de las cosas en la pura demencia”.²⁵ En consonancia con esta interpretación del Génesis, Benjamin sostiene en el libro sobre el drama barroco que “esta visión fundada en la doctrina de la Caída de la criatura, que arrastró consigo a la naturaleza, constituye el fermento de la profunda alegóresis occidental”.²⁶ Y agrega: “lo alegórico vive en abstracciones, y en cuanto abstracción, en cuanto facultad del espíritu mismo del lenguaje, se encuentra en la Caída como en su casa”.²⁷

El rescate de la alegoría supone así una concepción determinada de la naturaleza. El alegorista percibe la naturaleza atravesada por la transitoriedad, la decadencia y la desintegración. Una naturaleza que no se concibe como totalidad sino como trazos desmembrados y fragmentarios, atestada de signos. Por eso Benjamin puede decir que “si la naturaleza ha estado desde siempre sujeta a la muerte, entonces desde siempre ha sido también alegórica”.²⁸ Esto mismo permite situar su planteo en la articulación entre el significado y la muerte, entre algún sentido previamente inexistente y aquello que insiste en ser significado pero no puede serlo nunca de un modo pleno.

La cuestión de la muerte no afecta simplemente la noción de obra de arte; también influye directamente sobre la caracterización de la actividad de la crítica. Esta es concebida como un proceso de “mortificación” (*Mor-*

²⁴ GS II, 1, p. 155 (p. 160). Para las citas de este texto, utilizamos mayormente la traducción de Jorge Navarro Pérez, en: Benjamin, W., *Obras*, II, 1, Madrid, Abada, 2007, pp. 144-161. Colocamos la paginación castellana entre paréntesis.

²⁵ GS II, 1, p. 154 (p. 159).

²⁶ GS I, 1, p. 398 (p. 221).

²⁷ *Ibid.*, p. 407 (p. 225).

²⁸ *Ibid.*, p. 343 (p. 159).

tifikation): “no se trata, por tanto, a la manera romántica, de un despertar de la conciencia en los vivos, sino de un asentimiento del saber en las obras, que están muertas”.²⁹ Aquí se afirma, sin rodeos, la muerte de las obras, y la crítica toma el lugar de un saber sobre algo ya perimido. La mortificación no consiste en matar o destruir la obra, sino en paralizar el movimiento vital de esta con el fin de extraer de ella un conocimiento histórico, penetrado por la fugacidad del objeto: “el objeto de la crítica filosófica consiste en mostrar que la función de la forma artística es justamente esta: convertir en contenido de verdad (*Wahrheitsgehalt*), de carácter filosófico, los contenidos objetivos (*Sachgehalte*), de carácter histórico, que constituyen el fundamento de toda obra de arte significativa”.³⁰ La crítica persigue un contenido de verdad a partir de los contenidos objetivos de la obra: los *realia* o contenidos concretos que, de acuerdo con la metáfora de Benjamin, constituyen las cenizas de la hoguera de las que parte el crítico en busca de la llama (el contenido de verdad). Las obras más duraderas son aquellas “cuya verdad está más profundamente enraizada en su contenido objetivo”,³¹ es decir, en su tiempo histórico. Así, la crítica lleva a cabo un despliegue del lenguaje formal de la obra y privilegia la exposición de su contenido, en detrimento del efecto.³² Si en el contexto de *Las afinidades...* Benjamin afirmaba que “la forma es la ley por la cual lo bello se liga a la perfección y la totalidad”,³³ y la vinculaba por tanto con la vida y el velo, en el libro sobre el drama barroco retoma el problema de la forma artística e indica que esta consiste en una transformación de contenidos factuales. La vida funda la forma; la muerte, el contenido de la obra.

Finalmente, cabe destacar la operación redentora de la crítica en este proceso, en estrecha conexión con la estructura alegórica de las obras.³⁴ En

²⁹ *Ibid.*, p. 357 (p. 175).

³⁰ *Ibid.*, p. 358 (p. 176).

³¹ *Ibid.*, p. 125 (p. 13).

³² *Ibid.*, p. 225 (p. 27).

³³ Cf.: “Form ist das Gesetz wonach das Schöne an Vollkommenheit und Totalität sich bindet”, *GS*, I, 3, p. 830 (p. 123).

³⁴ Cf.: “Esta transformación de los contenidos objetivos en contenido de verdad hace que la pérdida de efectividad sufrida por una obra de arte (y debido a la cual de década en década disminuye el atractivo de sus antiguos encantos) se convierta en el punto de partida de un renacimiento (*Neugeburt*) en que toda belleza efímera cae por entero y la obra se afirma como ruina. En la estructura alegórica del *Trauerspiel* barroco siempre se han destacado claramente tales formas reducidas a escombros que son características de la obra de arte redimida”, *GS*, I, 1, p. 358 (pp. 175-176).

la fragmentación y la transitoriedad Benjamin observa una indicación del mundo redimido. En el teatro barroco, en que la historia es expuesta como sufrimiento del mundo y como catástrofe, esa misma transitoriedad se convierte en signo (en alegoría) de la redención.³⁵ La calavera es emblema de la transitoriedad del poder terrenal y de la vanidad humana. Allí se plasma “todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido”³⁶. De esta manera expresa también plenamente, y en calidad de enigma, la historicidad biográfica de un individuo, o si se quiere, como afirma la cita de von Lohenstein: “Si cuando el Altísimo viene a levantar la cosecha de las tumbas/ Entonces yo, una calavera, me transformaré en el rostro del ángel”.³⁷ La crítica de arte no redime la obra en el sentido del Romanticismo temprano, en que la ironía salva su relatividad y la eleva al absoluto del arte.³⁸ Lejos del absoluto romántico, lo mesiánico es aquí la absorción profana de las fuerzas de la redención en el instante fugaz de la historia.

El concepto benjaminiano de crítica de arte descansa, entonces, en un fundamento doble: por un lado, en una metafísica de la obra, que la concibe como ruina, penetrada por una fuerza carente de expresión capaz de paralizar su movimiento vital y entregar los contenidos históricos al pensamiento; por otro, en una teoría del método crítico, que señala la necesidad de una decodificación de esos contenidos históricos de la obra para alcanzar una verdad de orden filosófico. Así, la crítica se define a partir de su *tarea*, que no es otra que la de escuchar el reclamo de redención procedente de su objeto.

III. Derivas de la estética temprana en la década del 30'

Una década más tarde, en los escritos destinados a conformar el *Libro de los Pasajes (Das Passagen-Werk)*, Benjamin retomó el problema de la muerte en el marco de sus reflexiones sobre lo que denomina la “prehistoria” del capitalismo. Se produce aquí un desplazamiento del lugar que ocupa esta noción: la muerte ya no reside en la obra como poder crítico, sino que se

³⁵ *Ibid.*, p. 405.

³⁶ *Ibid.*, p. 343 (p. 159).

³⁷ *Ibid.*, p. 406 (p. 437).

³⁸ GS I, 1, p. 86.

convierte en la ley que rige el mundo de las mercancías. Si Benjamin sostuvo íntegramente la autonomía del arte, en la década del 30' sus reflexiones rechazan de manera drástica tal autonomía: su *estética* se encuentra a tal punto impregnada por sus reflexiones sobre la modernidad y la técnica que pasa a concebirse como una teoría de la percepción y de la experiencia, y no estrictamente del arte.

En este periodo, Benjamin insiste en indicar un proceso de “vaciamiento del mundo”, que en el contexto de la proto-modernidad capitalista se observa en la mercancía en tanto forma dominante de relación con el mundo. Al disminuir el valor de uso de los objetos, estos quedan alienados, vaciados, y adquieren significaciones cifradas.³⁹ También aquí, como en la alegoría barroca, el sentido resulta arbitrario, carente de todo fundamento. El valor de las mercancías en el mercado es tan despótico como la operatoria por medio de la cual se fijan los significados de los emblemas barrocos: “la moda de los significados (en la alegoría barroca) cambiaba tan rápidamente como cambia el precio de las mercancías. El significado de las mercancías es su precio; la mercancía no tiene otro significado. Así, el alegorista está en su elemento con la mercancía (...) la mercancía pasó a ocupar el lugar de la forma de ver alegórica”.⁴⁰ La muerte entra en diálogo, entonces, con la moda, y rige así el mundo mercantil. La novedad *constante* tiene su contracara en lo que parece constantemente; lo nuevo se mira en el espejo de lo siempre igual. De allí el interés de Benjamin por los grabados de J. J. Grandville, que subvierten irónicamente la lógica del mundo mercantil y extienden “las aspiraciones de la moda tanto a los objetos de uso cotidiano como al cosmos”.⁴¹ En este contexto emerge la figura del coleccionista, capaz de rescatar a las cosas de su “destino” de circulación en la esfera del mercado. Su adoración fetichista de las cosas muertas es comparada con la del alegorista: “en todo coleccionista se esconde un alegorista y en todo alegorista, un coleccionista”.⁴² Sacadas del mundo mercantil, sustraídas de todo uso —salvo el de la contemplación— ellas encuentran una nueva funcionalidad,

³⁹ Cf. T. W. Adorno y W. Benjamin, *Correspondencia (1928-1940)*. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, Henri Lonitz (ed.), Madrid, Trotta, 1998, p. 122.

⁴⁰ GS I, 2, p. 686. Para las citas de este texto, utilizamos la traducción de Isidro Herrera, Luis Fernández y Fernando Guerrero, en: Benjamin, W., *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005; aquí, p. 204 (colocamos en adelante la paginación castellana entre paréntesis).

⁴¹ GS V, 1, p. 51. (p. 55).

⁴² *Ibid.*, p. 279. (p. 229).

y reavivan aquella característica propia del fetichismo que consiste en derribar la barrera que existe entre lo orgánico y lo inorgánico.⁴³

La forma mercancía encarna, en síntesis, la crisis de la experiencia, cuyo vaciamiento permite trazar una continuidad entre el barroco y la modernidad precisamente respecto del duelo (*Trauer*): en un caso, por el desalojo de la divinidad, en otro, por la extinción de una experiencia capaz de articularse con el pasado y la tradición. La mercancía, con su dinámica eternamente móvil, instala como correlato suyo, frente a la experiencia, la vivencia. Por ello Benjamin se refiere a “la experiencia ya difunta que, eufemísticamente, se llama vivencia”.⁴⁴ La vivencia es fragmentaria, se vincula con los *shocks* de las grandes ciudades y del ambiente técnicamente modificado. En el siglo XIX, la alegoría pasó, así, de la naturaleza al interior del sujeto: “las alegorías representan lo que la mercancía hace de las experiencias que tienen los hombres de este siglo”.⁴⁵

Hemos afirmado al comienzo que la función de la muerte en la obra de Benjamin consiste fundamentalmente en su capacidad de paralizar, fragmentar, interrumpir. Esta concepción de la muerte implica así la recusación de la noción de totalidad, y en el ámbito estético, del arte como absoluto, vinculado con la organicidad, con el símbolo, con la reconciliación. Implica también, por lo tanto, una concepción de la historia que incorpora lo fallido, lo fracasado, lo que no ha podido actualizarse. El alejamiento de Benjamin de las tesis fundamentales del Romanticismo de Jena —apenas concluida su tesis doctoral—⁴⁶ lo conduce a una ruptura con el *continuum* de la reflexión romántica, y a una reivindicación cada vez más acentuada de la figura de la interrupción. En la caracterización de lo carente de expresión encontramos la primera aparición sistemática de esta idea de interrupción estrechamente vinculada con la muerte, y que incide de modo contundente en “Sobre el concepto de historia” (“Über den Begriff der Geschichte”, 1940). En esta noción de interrupción convergen la tarea del crítico y la del historiador.⁴⁷ Esa *detención* da a la muerte su peculiar significación, y

⁴³ GS V, 1, [B 3, 8], p. 118. (pp. 97, 98).

⁴⁴ GS I, 2, p. 681. Utilizamos la traducción de Alfredo Brotón Muñoz, en W. Benjamin, *Obras I*, 2, Madrid, Abada, 2008, p. 290.

⁴⁵ GS V, 1, p. 413. (p. 336).

⁴⁶ Cf. Abadi, F., “El concepto de crítica de arte en la obra temprana de Walter Benjamin”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXXV, N 1, 2009, pp. 113-144.

⁴⁷ Joseph F. Yvars sugiere del siguiente modo la consonancia de ambos ámbitos: “La obra de arte posee su propia historia y por eso es tarea del crítico colaborar activamente en la des-

la muestra como algo más que el final de una vida; se constituye como elemento que trabaja *en* la vida, y que entra en relación dialéctica con ella: la vida es producción de cadáver, y la materia cadavérica posee aún memoria de ella. Por eso Benjamin sugiere que no es una mera casualidad que precisamente las uñas y el pelo, que se cortan del cuerpo vivo precisamente en su carácter de materia muerta, continúen creciendo en el cadáver.⁴⁸

En la obra tardía, la fragmentación que opera la muerte cobra un valor eminentemente dialéctico, en su vinculación con los conceptos de mercancía y de vivencia, que forman parte de un esquema conceptual que no los reduce a una valoración simplemente positiva ni negativa: el cine, el arte del *shock*, encarna todas las contradicciones de la modernidad. Pero en ambos periodos, la alegóresis emerge como un elemento necesario para pensar el tiempo histórico: si la destrucción es un hecho que no puede ser concebido como un momento de un proyecto que habría de culminar en la totalidad de la historia, se trata de asumir el protagonismo de la muerte, de escuchar el lamento del mundo, “pues el lamento percibido y hondamente escuchado se convierte ya en música”.⁴⁹

Bibliografía

- Abadi, F., “El concepto de crítica de arte en la obra temprana de Walter Benjamin”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXXV, N 1, 2009, pp. 113-144.
- Adorno, T. W. y Benjamin, W., *Correspondencia (1928-1940)*. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, ed. por Henri Lonitz, Madrid, Trotta, 1998.
- Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*, 7 vols., R. Tiedemann y H. Schwepenhäuser (eds.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1972-1989.
- , *Gesammelte Briefe*, 7 vols., Christoph Gödde y Henri Lonitz (eds.), Theodor W. Adorno Archiv, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1995-2000.

trucción del nexo de continuidad entre pasado y presente para descubrir la verdad artística en la discontinuidad constitutiva de cada objeto imaginativo singular”, cf. “Notas para una teoría de la crítica en Walter Benjamin”, en: *Para Walter Benjamin*, Ingrid Seheurmman y Konrad Seheurmman (eds.), Bonn, AsKI Inter Naciones, 1994, p. 243.

⁴⁸ GS II, 1, p. 392.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 140. Utilizamos la traducción de Jorge Navarro Pérez, en: Benjamin, W., *Obras II*, 1..., p. 144.

- , *El origen del drama barroco alemán*, trad. de José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990.
- , *Dos ensayos sobre Goethe*, trad. de Graciela Calderón y Griselda Mársico, Barcelona, Gedisa, 2000.
- , *Libro de los Pasajes*, Rolf Tiedemann (ed.), trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2005.
- Eagleton, T., *Walter Benjamin or towards a revolutionary criticism*, Londres, Verso, 1985.
- García, L. I., *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*, Santiago, Magíster en Teoría e Historia del Arte, Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2011.
- Kangussu, I., “Walter Benjamin e Kant I. Inexprimível: a herança do «sublime» na filosofia de Walter Benjamin” en: *Leituras de Walter Benjamin*, Márcio Seligmann-Silva (comp.), FAPESP/AnnaBlumme, San Pablo, 1999, pp. 147-156.
- Kant, I., *Kritik der Urteilskraft, Werkausgabe X*, Wilhelm Weischedel (ed.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1996.
- , *Crítica del Juicio*, trad. de Manuel García Morente, México, Porrúa, 1997.
- Matos, O., “Walter Benjamin e Kant II. *Twilight zone*: o lugar da beleza em Kant & Benjamin”, en: *Leituras de Walter Benjamin, op. cit.*, pp. 157-168,
- Menninghaus, W., “Lo inexpresivo: las variaciones de la ausencia de imagen en Walter Benjamin” en: *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. La visión latinoamericana*, Gabriela Massuh y Silvia Fehrmann (eds.), Buenos Aires, Alianza Editorial/Goethe-Institut, 1993, pp. 37-56.
- Pensky, M., *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1993.
- Speth, R., *Wahrheit und Ästhetik. Untersuchungen zum Frühwerk Walter Benjamins*, Berlín, Königshausen & Neumann, 1991.
- Steiner, U., “Allegorie und Allergie. Bemerkungen zur Discussion um Benjamins Trauerspielbuch in der Barockforschung”, en Willem van Reijen (ed.) *Allegorie und Melancholie*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1992, pp. 32-64.

Witte, B., *Walter Benjamin. Una biografía*, trad. de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 2002.

—, “Allegorien des Schreibens. Eine Lektüre von Walter Benjamins Trauerspielbuch”, *Merkur* 46, 1992, pp. 125-136.

Yvars, J. F., “Notas para una teoría de la crítica en Walter Benjamin”, en: *Para Walter Benjamin*, Ingrid Seheurmann y Konrad Seheurmann (eds.), Bonn, AsKI, Inter Naciones, 1994, pp. 240-247.

