



BOLETÍN DE ESTÉTICA

LA ESTÉTICA HEGELIANA: IMPASES Y PERSPECTIVAS

Kathrin H. Rosenfeld

LA VIDA EN JUEGO: ESTÉTICA E HISTORIA EN WALTER BENJAMIN

Daniel Lesmes

cif

Centro de Investigaciones Filosóficas
Programa de Estudios en Filosofía del Arte

AÑO VII | AGOSTO 2011 | N° 17

ISSN 1668-7132

SUMARIO

Kathrin H. Rosenfield

La estética hegeliana: impases y perspectivas

Pág. 3

Daniel Lesmes

La vida en juego: estética e historia en Walter Benjamin

Pág. 31

**LA ESTÉTICA HEGELIANA:
IMPASES Y PERSPECTIVAS**

KATHRIN H. ROSENFELD

La estética hegeliana: impases y perspectivas

Kathrin H. Rosenfield
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Resumen

Análisis crítico de la idea del “fin del arte”, vinculada a un estrangulamiento falaz del movimiento dialéctico. Hegel boicotea su propio concepto de *Aufhebung* (superación) cuando concibe un espíritu capaz de rebasar (*überflügeln*) sus bases sensibles. La eliminación de lo bello natural kantiano es otro indicio de la indiferencia espiritualista de Hegel respecto de la constitución técnica-y-estética de la cultura humana. Alumbran el problema reflexiones de pensadores y artistas del siglo XX (Musil, Coetzee, Förster, Derrida, Stiegler).

Hegelian aesthetics: impasses and perspectives

Abstract

Critical analysis of the idea of ‘the End of Art’, connected to a fallacious strangling of the dialectical movement. Hegel boycotts his own concept of *Aufhebung* (sublation) in conceiving a spirit capable of transcending [*überflügeln*] its sensible roots. The elimination of the Kantian category of natural beauty is a further sign of Hegel's spiritualistic indifference towards the technical-and-aesthetic constitution of human culture. Musings by thinkers and artists of the 20th century (Musil, Coetzee, Förster, Derrida, Stiegler) shed light on the problem.

¿Cuál es el destino que Hegel adjudica a las emociones que surgen de los medios estéticos, artísticos y de la escritura? ¿Cuál es el estatus de la sensibilidad y del gusto estético en su obra? Para decepción de los artistas y de los críticos, la *Estética* hegeliana finaliza con la descripción de la disolución de (la forma de) el arte (romántico); toda su filosofía se ve animada por un espíritu que, “alejándose de lo concreto sensible, dirige su atención hacia el momento más formal, [...] y así contribuye de manera esencial a fundar y purificar en el sujeto el suelo de la interioridad”.¹ Frente al espíritu sublimado en puro movimiento, ¿cómo se debe entender el papel del arte, que parecía mediar en momentos cruciales de la conquista de la autonomía y de la libertad espiritual del sujeto? ¿Cuál es el significado del espíritu y del saber absoluto para el arte de comienzos del siglo XIX y para el nuestro? Al parecer, el último momento del arte romántico, que Hegel analiza y piensa filosóficamente, es la irrupción de un divorcio entre el quehacer artístico, el pensamiento y el espíritu de la sociabilidad civil-burguesa. El sujeto moderno de Hegel se basa en la reflexión depurada de lo “concreto sensible” y en la presencia de un sujeto seguro de su interioridad y de su libertad. Sin embargo, el tipo de libertad de que goza ese sujeto hegeliano en este momento final del desarrollo

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Encyclopaedie*, #479, en: *Werke* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978), vol. 8. Jacques Derrida cita fragmentos de este párrafo y comenta: “El horizonte del saber absoluto es la borradura de la escritura en el logos, la reasunción de la huella en la parusía, la reapropiación de la diferencia, la realización de lo que en otro lado hemos denominado la *metafísica de lo propio*” (Jacques Derrida, *De la gramatología*, México: Siglo XXI, 1978, p. 35).

del espíritu se liberó de la *Aufhebung* (superación), que había constituido la esencia del movimiento dialéctico. Aparece por lo tanto la pregunta acerca de la forma específica de esta libertad espiritual. ¿Estaría libre el espíritu de las determinaciones de la sensibilidad y de todo aquello que le es exterior? ¿Debemos entender que la libertad espiritual (a pesar de una dialéctica que efectúa su concepto en el movimiento de exteriorización) consiste en elevarse por encima y más allá de la sensibilidad, y que ésta entonces ya no valdría como determinación (momentánea, efímera) capaz de conferir al espíritu su efectividad?

Resumamos las etapas que llevan a ese desenlace. Conocemos el vínculo íntimo de la *Estética* con la *Fenomenología del espíritu* y con la *Lógica*.² El arte le proporciona a Hegel el diseño inicial del movimiento del espíritu; de hecho, el curso sobre *Estética* explicita los desarrollos de la *Fenomenología*: las tres formas del arte se corresponden con las tres posiciones del espíritu en la *fenomenología*. El arte simbólico señala la posición de exterioridad que encontramos en la certeza sensible; la conciencia aparece con el arte clásico, que equilibra esa oposición (y transforma los temores del encantamiento mágico-religioso en religión-arte: la gloria de la rígida grandeza de los héroes y la belleza de los dioses antropomórficos); el arte romántico interioriza lo que había permanecido demasiado objetivo y rígido (lo espiritual-divino de las figuras clásicas) en el sentimiento subjetivo de los personajes plenamente humanos del arte romántico (honra, fidelidad, amor).

Asistimos aquí, dice Hegel, a una “comprensión más profunda de la verdad”. Esa profundidad se debe al punto de vista cristiano, que me-

² Desarrollé ese vínculo en Kathrin H. Rosenfield, *A linguagem liberada* [El lenguaje liberado] (San Pablo: Perspectiva, 1989).

dia en “nuestra formación racional” y hace viable una absorción más adecuada de lo espiritual en la materialidad sensible.³ Pero la mediación del cristianismo lleva al último umbral, donde el espíritu traspone el dominio en el que el arte había constituido la forma más elevada de la conciencia de lo Absoluto. Pasamos de la admiración inmediata e ingenua (en el arte clásico) a la intensidad íntima mediada por el dogma cristiano. En este momento final el gusto estético se ve sustituido por la libertad racional de reflexión propia de la era civil-burguesa.

El espíritu libre, dice Hegel, necesita un desafío diferente (del gusto estético): “El pensamiento y la reflexión han rebasado el arte bello”.⁴ No hay nada que se pueda hacer para contrarrestar ese desencantamiento de la prosa del mundo que parece desplazar al arte; Hegel rechaza la tendencia (romántica) a lamentarse por las complicaciones de la vida política, los mezquinos intereses burgueses y la pérdida de una sensibilidad natural y sincera. Dice Hegel:

Lo cierto es que el arte ya no otorga aquella satisfacción de las necesidades espirituales que tiempos y pueblos anteriores buscaron y sólo encontraron en él, una satisfacción que por lo menos la religión unía íntimamente con el arte”.⁵

Hegel ofrece aquí una serie de señuelos que permitirán a sus lectores y exégetas futuros valorar la religión como mera ilusión (u opio de los

³ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, en: *Werke, op. cit.*, vol. 13, pp. 23 y 24 [ed. esp.: *Lecciones de estética* (Barcelona: Península, 1989; trad. de Raúl Gabás; dos volúmenes), vol. 1., p. 12]. [De aquí en adelante, acompañarán a las referencias en las ediciones originales las referencias a la traducciones españolas, cuando las haya, entre corchetes. N. del T.]

⁴ *Ibid.*, p. 24 [*Ibid.*].

⁵ *Ibid.* [*Ibid.*].

pueblos) y al arte, como ilusionismo (cuando este no se pone al servicio de actividades más elevadas, como la sociedad, el orden ético o el orden político). La exclusión de lo bello natural de Kant retira de las consideraciones filosóficas la dimensión de la alteridad irreductible de la sensibilidad estética. Ella humaniza y restringe la experiencia estética (tal vez en exceso) a un proceso de elaboración dialéctica cuyas consecuencias deben ser analizadas dentro del sistema hegeliano.

I. ¿CÓMO LIBERAR EL ARTE Y EL PENSAMIENTO DE LAS CONSTRICCIONES DE LA SENSIBILIDAD?

En el sistema hegeliano, el arte es un modo del aparecer del espíritu. Libera al hombre del yugo de la existencia determinada (en exceso) por la naturaleza, por la religión y por la civilización. Presenta, en el propio medio sensible, el movimiento que “supera” –esto es, conserva y va más allá de– las sensaciones y las formas sensibles.

En efecto, porque el pensamiento es su esencia y concepto, a la postre sólo queda satisfecho cuando penetra intelectualmente todos los productos de su actividad y así los hace verdaderamente suyos. Y el arte, según veremos con mayor detención, lejos de ser la forma suprema del espíritu, por primera vez en la ciencia alcanza su auténtica legitimación [*Bewährung*]. Asimismo, el arte no escapa a la consideración filosófica por causa de una arbitrariedad sin reglas. Pues, como acabamos de indicar, su verdadera tarea es hacer conscientes los intereses supremos del espíritu.⁶

Todo depende aquí de cómo entendamos *Bewährung*: ¿de qué mane-

⁶ *Ibid.*, pp. 27 y 28 [ed. esp.: p. 15]. Lacan diría que la verdadera tarea es la de traer a la consciencia los residuos de lo innombrable, de lo que el espíritu surge. Cf. Jacques Lacan, “L’agressivité en psychanalyse”, en *Écrits* (París: Seuil, 1966), p. 113 [ed. esp.: “La agresividad en psicoanálisis”, en *Escritos* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005), vol. 1, pp. 94-116].

ra el gesto técnico, artesanal, el arte y la imaginación son puestos a prueba por la ciencia? ¿Sería la ciencia un nuevo umbral que el arte tendría que “vivificar” (como pensaban Hölderlin o Musil)? O bien, ¿sustituiría la ciencia (es decir, la ciencia como dispositivo técnico exterior, conjunto objetivado de las formas de pensamiento racional) la expresión artística? ¿Y cuáles serían los más altos intereses del espíritu?: ¿el triunfo de un pensamiento libre de la sensibilidad y exterior al cuerpo? ¿No podría la libertad ser concebida como un pensamiento que se reconoce en la matriz corporal y natural de la cual surge, y que reconoce a su vez la alteridad de la naturaleza y de los otros sujetos en su alteridad corporal?

Es imposible negar el sesgo espiritualista de Hegel. A partir del arte romántico comienza el *rebasamiento* (no una nueva superación) del lastre material y sensible. Tan pronto conquistada su autonciencia, la idea del arte se reconoce como espiritual, multiplica en las formas cada vez más libres y multifacéticas sus relaciones autónomas con todo aquello que él mismo se había dado. Así, el espíritu *se sustrae* del ámbito de la sensibilidad, en la que las primeras dos figuraciones (arte simbólico y clásico) habían permanecido presas (más bien que encontrado su fundamentación). El *rebasamiento* habrá de modificar el estatus del arte. La creación artística y la representación sensible pierden su antiguo papel relevante en cuanto mediación del autorreconocimiento y de la autodeterminación del espíritu, papel que les había conferido su “posición elevada” en las culturas antiguas. En el arte romántico ya se bosqueja la formación racional que fija los puntos de vista universales del pensamiento:

No obstante, por más que concedamos al arte una posición tan elevada, hemos de recordar, por otra parte, que este, tanto en lo relativo a la forma como en lo tocante al contenido, no es la forma suprema y absoluta por la que despierta en el espíritu la conciencia de sus verdaderos intereses. En efecto, el ar-

te, por su forma, está limitado a un determinado contenido. Sólo un cierto círculo y estadio de la verdad es capaz de ser representado con los elementos artísticos. Lo que ha de ser contenido auténtico del arte debe tener la capacidad de pasar a lo sensible y de ser adecuado a ello, como sucede, por ejemplo, en los dioses griegos.⁷

Ese movimiento ejemplifica el pasaje de la forma de arte simbólico a la forma de arte clásico: esta última suspende (con las figuras antropomórficas) lo que había de grotesco y exterior a la idea de libertad en el arte simbólico (lo sagrado representado bajo la forma de piedras, altares, estatuas monstruosas o figuras divinas-y-animales). La progresión se completa sobre el final del arte romántico, que parece desplazar el movimiento espiritual hacia más allá del dominio de lo sensible.

Por el contrario, hay una comprensión más profunda de la verdad en la que ella ya no tiene tal parentesco y amistad con lo sensible, que esto pueda recibirla y expresarla adecuadamente. De ese tipo es la comprensión cristiana de la verdad y, sobre todo, el espíritu aparece a nuestro mundo actual o, más exactamente, a nuestra religión y a nuestra formación racional, en un estadio más elevado que aquel en que el arte constituye la forma suprema de adquirir conciencia del absoluto. La forma peculiar de la producción del arte y de sus obras ya no llena nuestra suprema necesidad. Estamos ya más allá de poder venerar y adorar obras de arte como si fueran algo divino; la impresión que nos producen es de tipo reflexivo, y lo que suscitan en nosotros requiere una superior piedra de toque y una acreditación de otro tipo. El pensamiento y la reflexión han rebasado el arte bello.⁸

⁷ Hegel, *op. cit.*, p. 25 [ed. esp.: p. 12]. Cuando habla acerca de “los más elevados intereses del espíritu”, Hegel está pensando, evidentemente, en las reglas y las leyes universales que rigen las instituciones de la sociabilidad y del Estado.

⁸ *Ibid.*, p. 23 [ed. esp.: p. 12]. ¿Significa esto que el placer se encuentra ahora en el pensamiento y en la reflexión? Esta sustitución puede ser una sublimación (reconoce

Señalemos la progresión que Hegel esboza *en passant*. La suspensión de la sensibilidad material tiene lugar, primero, en el entendimiento cristiano, pero, después, sobre todo, en el espíritu laico contemporáneo, en la “religión” racional del Estado moderno, en el cual el diario es la Biblia y en donde el ciudadano tendrá que lidiar con la prosa del mundo en lugar de hacerlo con los encantamientos poéticos.

No es necesario poner de relieve cuánta molestia este tipo de pasaje provocó en mentes artísticas como las de Nietzsche o Musil, que ciertamente advirtieron aquí la concesión que el pensador Hegel hacía a las convicciones y los estereotipos del Estado prusiano de cuyas universidades era catedrático... Así, podemos preguntar si el “espíritu” realmente exigiría este rebasar (en el lugar de la superación, de la *Aufhebung*) que eleva la reflexión por sobre (esto es, más allá de) las técnicas y las formas de expresión sensible que tanto constituyen la cultura humana como son producidas por ella. Sus rituales y sus prácticas corporales, sus dispositivos materiales y sus fiestas no constituyen una comunicación basada en instrumentos externos: aun cuando sea posible sublimar las técnicas, no hay cómo extraer el espíritu de sus categorías concretas. Conceptos como la *Aufhebung* enfatizan esa configuración “diferencial”, exterior e inestable del espíritu, que siempre “tiembla” en un constante movimiento de ida y vuelta entre la interioridad centrada y la pérdida en las determinaciones efímeras de su recorrido por el mundo que él abre y en el cual él se constituye. Aun así, Hegel introduce, sobre todo en su *Estética*, pasajes que sofocan la apertura fundamental de su dialéctica y niegan la necesidad de sostener el “temblor” del espíritu en aquello que no le

y supera el vínculo con el placer originario) o una reacción: oculta su origen y es movilizadora por la demanda pulsional reprimida.

⁹ Jacques Derrida subrayó la necesidad de continuar las articulaciones abiertas que desestabilizan el sistema hegeliano: “La vacilación de estos pensamientos (los de Nietzsche y Heidegger) no constituye una ‘incoherencia’, es un temblor propio de

es propio: los cuerpos y la materia concreta de la naturaleza. Son esos pasajes los que facilitaron la permanencia de dicotomías abstractas y de la convencional jerarquía cristiana, que subordina el cuerpo a la mente, lo cual lleva siempre otra vez a la sobrevaloración del pensamiento formalizado (matemático, lógico, científico). “Liberado” de las mediaciones en lo concreto del mundo, el espíritu no moldea, sino que también oprime y manipula la sensibilidad y la imaginación (lo que lleva a pensar en los desvaríos de la razón que sufre su propio carácter ilimitado). Veamos lo que dice Hegel de esa liberación que deja atrás los medios concretos, técnicos y artesanales:

El arte ya no otorga aquella satisfacción de las necesidades espirituales que tiempos y pueblos anteriores buscaron y sólo encontraron en él, una satisfacción que por lo menos la religión unía íntimamente con el arte. Los bellos días del arte griego, lo mismo que la época áurea del tardío medievo, pertenecen ya al pasado. La formación reflexiva de nuestra vida actual nos ha impuesto la necesidad de que tanto el querer como el juzgar retengan puntos de vista generales y regulen lo particular de acuerdo con ellos, de modo que tienen validez y rigen principalmente las formas, las leyes, los deberes, los derechos, las máximas generales como razón de nuestras determinaciones. En cambio, para el interés artístico y la producción de obras de arte exigimos en general un acto vital donde lo general no esté dado como ley y máxima, sino que opere como idéntico con el ánimo y la sensación, lo mismo que en la fantasía lo universal y racional está contenido como puesto en unidad con la concreta aparición sensible. Por eso, la situación general de nuestro presente no es propicia al arte. Incluso el artista de oficio, por una parte, se ve inducido e inficionado por su entorno reflexivo, por la costumbre generalizada de la reflexión y del juicio artísticos, que le mueven a poner en sus trabajos más pensamientos que en tiempos anteriores; y, por otra parte, a causa de su formación mental, se encuentra en medio de ese mundo reflexivo y de sus circunstancias, por lo cual su voluntad y

todas las tentativas post-hegelianas y de ese pasaje entre dos épocas” (Derrida, *op. cit.*, p. 32).

decisión no están en condiciones de abstraer de esto, no son capaces de proporcionarse una educación especial, o de alejarse de las circunstancias de la vida, construyéndose una soledad artificial que sustituya la pérdida.¹⁰

En consecuencia, Hegel repite con énfasis, en toda la “Introducción” a la *Estética*, que el placer que hoy sentimos a través del arte está muy por debajo del que el pensamiento proporciona al hombre contemporáneo. Sin duda, hay innumerables artistas, entre ellos Musil y Duchamp, T. S. Eliot y Andy Warhol, S. Beckett y J. M. Coetzee, cuyas obras son testimonio de un gusto cada vez mayor, casi exacerbado, por el conocimiento, el análisis, la reflexión, a la vez que articulan la denuncia de la instrumentalización de la artesanía. En contra de la idea del fin del arte, podríamos poner de relieve la resistencia contra la reificación y la concepción instrumental de la cultura. La literatura y las artes plásticas modernas desarrollaron formas siempre nuevas para absorber el pensamiento, conciliarlo o trabajarlo a través de la sensibilidad artística. Esas nuevas formas resistieron y se desviaron ante aquel fin sereno del arte que anuncia Hegel cuando alaba la libertad del espíritu que se mueve (cada vez más libre, ágil y rápido) en sus momentos puramente formales.

Musil puso de manifiesto el problema de la aceleración del tiempo que amenaza o desafía no solo la contemplación y la creación artísticas, sino también la precisión del pensamiento como tal. El novelista registra detalladamente los fenómenos y así pone en evidencia la exacerbación del gusto por los hábitos científicos y la compulsiva admiración de la sociabilidad moderna por el dominio racional y tecnológico. Los héroes épicos actuales serían los *Aquiles* de la tecnología, de la matemática, de la ciencia; sin embargo, raramente cumplen las promesas imaginarias y los encantamientos que proyectamos sobre

¹⁰ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, *op. cit.*, pp. 23 y ss. [ed. esp.: pp. 12 y 13].

ellos. Anticipando la distinción que algunas décadas más tarde introdujo Walter Sullivan entre científicos creativos y “fontaneros” (“*plumbers*”),¹¹ Musil nos ofrece la imagen sensible de los hábitos mecánicos que rápidamente se apoderan del pensamiento osado de matemáticos, lógicos y otros científicos: con raras excepciones, ellos se ponen al servicio de la mera repetición de algunos trucos de su conocimiento y así parecen *freaks*, con el rostro tenso como el de los *jockeys* en una carrera precipitada.¹²

II. ¿CÓMO MANTENER VIVO EL PENSAMIENTO?

El mismo Hegel percibió el peligro que corre el pensamiento una vez que se ha divorciado de la vivacidad de la experiencia estética y emocional. A pesar de la euforia ocasionada por las promesas del espíritu absoluto, Hegel mostró algunas inclinaciones tendientes a inscribir la reflexión y el pensamiento en el molde de una sensibilidad rítmica que reafirme (tácitamente) su matriz natural; o que, al menos, reafirme algún recuerdo del cuerpo y de la naturaleza material: de lo contrario, el *delirio báquico* no aparecería con la metáfora de la ver-

¹¹ Cf. Hannah Arendt, *Entre o pasado e o futuro*, (San Pablo: Perspectiva, 1992), p. 336 [hay traducción española: *Entre el pasado y el futuro* (Barcelona: Península, 1993)].

¹² Cf. Robert Musil: “Un genial caballo de carreras convence a Ulrich de ser un hombre sin atributos”, en *El hombre sin atributos* (Barcelona: Seix Barral, 2004), cap. 13. Para un abordaje reciente del problema de la aceleración del tiempo y el desarrollo de la técnica, cf. Bernard Stiegler, *La technique et le temps*, vol. 1: *La faute d'Épiméthée* (París: Galilée, 1994). La obra de J. M. Coetzee continúa las reflexiones de Musil respecto del peligro de perder de vista la dimensión estética que se manifiesta en innumerables fenómenos, como la instrumentalización de los juegos, del deporte y de las artes (prácticas destinadas a proporcionar la experiencia del desinterés). Cf. John Maxwell Coetzee, *Diary of a bad year* (Nueva York: Viking, 2007).

dad absoluta. Como la autonomía estética, también la autonomía del sujeto y la libertad del saber no pueden perder su relación tensa y conflictiva con un todo que se les escapa. Hegel celebra esa tensión fundadora (y, dicho sea de paso, tensión fundamentalmente estética) del Espíritu en la “Introducción” a la *Fenomenología*. Incluso en el nivel del saber absoluto, esto es, en un nivel de libertad en que el Espíritu ya no se reconoce en la particularidad de las configuraciones artísticas y técnicas que en otro momento le habían dado una forma efectiva, la verdad parece depender de algún anclaje rítmico y orgánico, material y corporal. El hecho aparece en un “detalle” al que no se le ha prestado atención. No me consta que haya hasta el momento algún comentario sobre una inusitada metáfora que se refiere a la esencia de la verdad como un “tontear (o delirio) báquico”. En otras palabras, Hegel acerca la verdad lógica al proceso (estético) de la integración rítmica, que la mitología atribuye a la potencia del dios Dionisos o Baco:

La manifestación es el nacer y el perecer, que por sí mismo no nace ni perece, sino que es en sí y constituye la realidad y el movimiento de la vida de la verdad. Lo verdadero es, de este modo, el delirio báquico, en el que ningún miembro escapa a la embriaguez.¹³

La frase reitera la idea, omnipresente en toda la “Introducción”, de la “naturaleza líquida” que unifica los momentos distintos y sucesivos. La “liquidez” reconduce lo diverso a la unidad y, así, constituye la necesidad lógica (atemporal); a la vez, ella torna perceptible la unidad orgánica de la cosa misma en el tiempo. En varios momentos, Hegel ilustra esta idea con ejemplos: el pimpollo, la flor, la fruta y la semilla se contienen y excluyen mutuamente a lo largo del tiempo, aunque

¹³ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, en: *Werke, op. cit.*, vol. 3, p. 46 [ed. esp.: *Fenomenología del espíritu* (México: Fondo de Cultura Económica, 1966; trad. de Wenceslao Roces y Ricardo Guerra), p. 32].

todas estas fases constituyan, para “la vida del todo”, momentos de “igual necesidad”.¹⁴ Otro ejemplo es el del embrión, el niño recién nacido y el hombre racional como figuras que desarrollan en el tiempo/espacio su potencial, y así efectúan su verdad intrínseca y temporal.¹⁵

La misma necesidad de inscripción de lo espiritual en una base efectiva (de cuerpos moviéndose en el espacio y en el tiempo) aparece en la concepción de la Historia universal como epopeya absoluta. Ella no es, dice Hegel, “otra cosa que el desarrollo del concepto de libertad”.¹⁶ Esta forma más elevada del espíritu se esboza en el arte, pero no llega a su pleno desarrollo en el ámbito de la representación artística. He aquí la razón por la cual Hegel concibe la historia universal como “epopeya absoluta”. El acento recae en “absoluta”, lo que implica que el filósofo concibe la epopeya absoluta como un metarrelato que traspone las limitaciones del género artístico (las representaciones sensibles y, por lo tanto, individuales):

La epopeya refiere en forma de acontecimiento la naturaleza de la finalidad particular del espíritu de un pueblo. Pues el Estado (patria histórica de un Estado o un país) es algo universal que, en tanto tal, no se presenta como existencia subjetiva e individual. La historia, el desarrollo de la vida política, de la constitución, sus destinos, etcétera, se dejan contar como *acontecimientos*. Ahora bien, cuando esto no es presentado como acción concreta, como finalidad interna, pasión, sufrimiento de *héroes determinados*, el acontecimiento se vuelve rígido, gélido y abstracto, aun cuando la acción suprema del Espíritu sea la propia historia universal. Podríamos, así, apun-

¹⁴ *Ibid.*, p. 12 [trad. esp.: p. 8].

¹⁵ *Ibid.*, pp. 18 y 25 [trad. esp.: pp. 12 y 17].

¹⁶ Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, en: *Werke, op. cit.*, vol. 12, p. 540 [hay trad. esp.: *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* (Madrid: Revista de Occidente, 1974)].

tar hacia una epopeya absoluta, cuyo héroe es el *humanus*, el espíritu humano, que se eleva de la oscuridad de la conciencia a la historia universal. Pero, en su universalidad, esta materia sería muy poco *individualizable* para el arte.¹⁷

Señalemos, en primer lugar, el presupuesto hegeliano de que la epopeya (y el arte en general) deba tener un objeto individualizable (héroe, acción, acontecimientos) que determina su lugar en la historia universal. Esta suposición no deja de ser contradictoria con el movimiento que se advierte en el arte romántico, en el cual el sentimiento íntimo penetra totalmente al objeto, poniendo de manifiesto su carácter aleatorio. Este movimiento esboza cómo la representación se despoja cada vez más y muestra su capacidad de liberarse de las determinaciones sensibles, acentuando el gesto espiritual y lógico del propio acto de representar.¹⁸

III. EL ESPÍRITU ¿ES LIBRE EN LOS CUERPOS O MÁS ALLÁ DE LOS CUERPOS?

La última frase de la cita anterior deja en claro que el término “epopeya” es usado como mera metáfora que designa, ahora, un discurso enteramente filosófico y lógico, algo que va más allá de la fenomenología del espíritu, un pensamiento que ya se ha desdoblado en ciencia de la lógica. Ahora bien, en esta forma discursiva falta precisamente aquello que distingue al arte: la particularidad de lo sensible que toca

¹⁷ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, en *Werke, op. cit.*, vol. 15, p. 356.

¹⁸ Cierta tendencia espiritualista de Hegel tiende a borrar la determinación mutua de lo concreto y lo espiritual que caracteriza al movimiento dialéctico. Ello obstruye que se reconozca la importancia del gesto corporal y técnico –de aquello que Stiegler llama “coemergencia de lo técnico y de lo humano”, *op. cit.*, pp. 8-10 y 150 y ss..

directa e inmediatamente nuestra sensibilidad, nuestros sentimientos y nuestras emociones. Falta una lógica que se reconozca como si estuviese sumergida en la vida del cuerpo y de la naturaleza. El espíritu de la universalidad filosófica exige, según Hegel, que se rebase la forma de expresión artística para que, de allí en adelante, aquél pueda contemplar tan solo con “ojos” pensantes la significación de las obras artísticas. El pensamiento produce una distancia crítica que anula el impacto de la representación artística (y por qué no concebir ese impacto, o estado estético, como una certeza sensible elevada a otro nivel de complejidad). La distancia del vuelo da a entender que la reflexión racional sustituye un régimen totalmente diferente del sentimiento estético vivo y de la vivacidad de la participación “emocional” proporcionados por el juicio estético. La universalidad de las leyes y de los juicios racionales ¿no dejaría espacio para la particularidad de las cosas individuales y singulares? El problema consiste en saber si el “espíritu” realmente exige que la reflexión levante vuelo y deje atrás lo toscamente concreto del mundo material (el “rebasar”).¹⁹ ¿No sería más dialéctico, por el contrario, pensar que la expresión artística basada en imágenes y en rituales, en prácticas corporales y en fiestas (comunicación a través de categorías concretas) puede –¿o debe?– coexistir, en un nivel de igualdad, con el pensamiento discursivo, en tanto reflexión ilógica de otro orden?

Hannah Arendt, sin referirse a Hegel, pero criticando el desarrollo de las ciencias, de su apropiación y explotación en los cantos de sirena de la “conquista del espacio” en la década de 1960, decía:

Las categorías y las ideas de la razón humana se originan en última instancia en la experiencia sensorial humana, y todo término que describa nuestras capacidades mentales, así como buena parte de nuestro lenguaje conceptual, deriva del mundo de los sentidos y se utiliza metafóricamente. Por otra parte, el

¹⁹ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, op. cit., p. 23 [trad. esp.: p. 12].

cerebro humano, que, según se cree, lleva a cabo el pensamiento, es tan terrestre y se encuentra tan ligado a nuestro planeta como cualquier otra parte del cuerpo humano.²⁰

Y cita a Max Planck:

En 1929, poco antes de la llegada de la Revolución Nuclear, determinada por la fisión del átomo y por la esperanza de la conquista del espacio universal, Planck exigía que los resultados obtenidos a través de procesos matemáticos fueran “retraducidos al lenguaje del mundo sensible para que pudiesen sernos de algún valor”.²¹

La preocupación de Planck está en la misma tónica que las advertencias de Goethe. Debido a su inclinación científica, el gran empirista nunca admitió un espíritu absoluto que se desvinculase de la experiencia concreta en el mundo de la naturaleza y del cuerpo. Las preferencias anti-idealistas de Goethe, que siempre vuelve a Spinoza y a Kant, nos llevan a una consideración respecto del firme arraigo de la experiencia estética kantiana en lo bello natural; esto es, en una belleza que no depende de algún artefacto externo, y en la que se pone en evidencia el entrelazamiento inextricable de lo natural y de lo humano, de lo material y de lo espiritual. Se trata de un problema que Eckhart Förster trae del *Opus postumum* de Kant.²² Éste piensa que la percepción del juego de las facultades mentales y las corporales determina nuestra visión de la naturaleza extensa como si estuviese análogamente coordinada:

En la tercera *Crítica*, Kant había comparado finalidades naturales (que se organizan) con artefactos humanos (cuyo dise-

²⁰ Arendt, op. cit., pp. 333 y 334.

²¹ *Ibid.*, p. 334.

²² Immanuel Kant, *Transición de los principios de la ciencia natural a la física* (Opus postumum) (hay trad. esp.: Barcelona: Anthropos, 1991, trad. de Félix Duque).

ñador siempre es externo a ellos); y llegó a la conclusión de que la auto-organización de la naturaleza no tiene nada de análogo a ninguna causalidad conocida por nosotros. Pero a continuación, Kant comenzó a percibir que realmente es a través de la experiencia [indisociablemente corporal-y-mental] que llegamos al concepto de una finalidad natural; sin embargo no es el artefacto humano y la realización de finalidades prácticas aquello que originalmente permite la formación de este concepto. Antes bien, es la experiencia de *nuestra propia organización material, del juego armonioso de nuestras capacidades físicas y mentales en el ejercicio de fuerzas intencionalmente móviles*: “Una vez que el hombre se vuelve consciente de sí mismo como máquina que se pone a sí misma en movimiento, sin ser capaz de entender cómo dispone tal posibilidad, él puede, y es habilitado a, presentar *a priori* fuerzas orgánicamente *movientes* de cuerpos en la clasificación de cuerpos en general.”²³Nuestra propia experiencia material funciona como el paradigma para la evaluación de otros cuerpos como orgánicos; es el ejemplo primario por el cual juzgamos a los otros.²⁴

Kant retoma, en la vejez, las cuestiones más problemáticas de su obra, y sus reflexiones ofrecen otras maneras de superar el “formalismo” que Hegel criticaba en la introducción de la *Estética*, y que la Fenomenología y la Estética hegelianas disuelven con las astucias de la razón dialéctica. La reflexión madura sobre la organización material y la *automovimentación* de los cuerpos en el juego armonioso de las capacidades físicas y mentales no solamente imbrica la mente y el cuerpo, sino que también plantea el concepto en el horizonte de una naturaleza interna y externa cuyos procesos escapan en cierta medida al dominio racional. La *automovimentación* incomprensible, pero no obstante fuente del concepto de finalidad natural, sugiere una re-

²³ *Ibid.*

²⁴ Eckart Förster, “Strawson and Kant”, en: *Mind Association Occasional Series* (Oxford, Clarendon Press, 2001), p. 193.

flexión originada en la propia sensibilidad inteligente –inteligencia sensible, ésta, que podría mantener en equilibrio el entendimiento y la razón–. El arraigo profundo de la reflexión en la sensibilidad permitiría ver lo que hay de ambiguo en la desmesura de los afanes espirituales (muy intelectualistas) de Hegel, que libera de esa amarra al movimiento del concepto. En particular, ella obliga a reflexionar sobre la exclusión de lo bello natural que no recibe tratamiento alguno en la estética hegeliana. La amputación de la alteridad sensible (demasiado cómoda para la teleología del saber absoluto) rompe el propio movimiento del concepto y suprime la esencia del proceso dialéctico, que *supera* (no suprime) las determinaciones en nuevas figuraciones. Es contra esa amputación que se rebela la crítica de Adorno, que ve el sistema hegeliano como la mitología del filósofo, ya que éste transforma “finalmente en absoluto el resultado conocido del entero proceso de la negación, es decir, la totalidad en el sistema y en la historia”, mientras que la virtud de la negación determinada consiste, precisamente, en que “rechaza las representaciones imperfectas del absoluto, los ídolos, no oponiéndoles, como el rigorismo, la idea a la que no pueden satisfacer”; conserva esas representaciones a través de su negación.²⁵

Si no se le otorgase –arbitrariamente– un estatus de absoluto al proceso sistemático, la negación sería la propia vibración en la que reverberaría un enigma originario: el recuerdo, la gratitud y la sorpresa admirativa frente al “inexplicable” hecho de la armoniosa concordancia de las facultades físicas y mentales. El formalismo al que Hegel opone la dialéctica que desemboca en el saber absoluto no escinde lo bello artístico de lo bello natural. La experiencia estética del juicio de gusto puro es, también en Kant, un proceso sutil y turbulento de ne-

²⁵ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* (Madrid: Trotta, 1994; trad. de Juan José Sánchez), p. 78.

gación (de intereses) que trae a la luz una experiencia fundadora, la experiencia del juego armonioso de la imaginación y del entendimiento en el juicio de gusto puro –secreto y alteridad incognoscible, perfectamente análogo al acuerdo entre cuerpo y mente–. Donde hay acuerdo, las partes tienen autonomía e inteligencia. Por más que pueda parecer extraño e incluso inimaginable, la idea introduce la hipótesis de la reflexión y la trascendencia de la propia sensibilidad. Intocada e intocable como una tierra ignota: ese Otro es el propio secreto del proceso racional de la reflexión.

La estética hegeliana pone de manifiesto una inconsistencia intrínseca²⁶ que vuelve inevitable la concepción instrumental de los medios materiales, corpóreos y técnicos del arte. La visión instrumental de los cuerpos sensibles que alumbrará todas las dialécticas posthegelianas, sin duda, encuentra uno de sus apoyos (y síntomas) en la eliminación de lo bello natural, que acarrea, en la estética de Kant, el carácter procedente de la experiencia de lo bello. La actitud admirativa frente a la belleza natural es un desarrollo de la admiración frente a las facultades sensibles-inteligibles del propio cuerpo, que es simultáneamente el sujeto y el objeto, el lugar y el tiempo de la experiencia. No sólo Hegel desconoció (o, mejor: simplificó, hizo efectivas y reificó) las sutilezas del pensamiento estético de su gran precursor.

²⁶ Ya traté esta inconsistencia en mi ensayo “Uma falha na *Estética* de Hegel: a propósito do silêncio sobre o romance de Goethe” [“Una falla en la *Estética* de Hegel: a propósito del silencio acerca del romance de Goethe”], en *A linguagem liberada*, *op. cit.*, pp. 17-50. La obra de Bernard Stiegler da una visión más abarcadora de la visión instrumental de la técnica y ofrece un abordaje (derridiano) que toma en consideración la ambivalencia de la técnica: inherente a la naturaleza humana, ella sobrepasa la constitución originaria del sujeto y de la sociabilidad. Donde Adorno y Horkheimer hablan de la desnaturalización como resultado de la tecnificación del lenguaje, quizás sería mejor echar mano de la visión más originaria y heideggeriana de Lacan, que considera la constitución de la subjetividad como fundamental e irremediamente alienada. Cf. Lacan, *op. cit.*, pp. 93-100 y 381-400.

También Adorno toma la vía de la deslectura antiformalista hegeliana, cuando critica el excesivo idealismo de Kant presente en el concepto de “desinterés”. Esto es, del placer estético basado en una experiencia libre de determinismos:

Al desinterés propio del arte tiene que acompañarle la sombra del interés más salvaje, si es que el desinterés no quiere convertirse en indiferencia, y más de un hecho habla en favor de que la dignidad de las obras de arte depende de la magnitud de los intereses a los que están sometidas.²⁷

Esta constatación de Adorno lleva de inmediato a pensar en el concepto complementario del “favor” que Kant introduce en el párrafo 5 de la “Analítica de lo bello”. El término alemán es *Gunst*, cuya etimología comprende (como la del portugués *favor*) tanto los intereses salvajes de la arbitrariedad autocrática (el “favor” de los señores feudales) como la trascendencia angelical de un don del más allá, totalmente gratuito y radicalmente inexplicable. El valor afirmativo, positivo y ambiguamente suspendido entre el impulso y la generosidad inefable introduce una alteridad radical que compensa la negatividad aparente del desinterés, con sus connotaciones de renuncia que Adorno critica como un “hedonismo castrado”.²⁸ Ahora bien, Adorno no concede al pensamiento de Kant ese dinamismo paradójico que vuelve aliados al desinterés y el interés salvaje. Muy por el contrario, afirma:

Kant niega rotundamente esto por un concepto de libertad que percibe heteronomía en todo lo que no sea absolutamente propio del sujeto. Su teoría del arte queda desfigurada por la insuficiencia de la doctrina de la razón práctica. El pensa-

²⁷ Adorno, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970), p. 24 [ed. esp.: *Teoría estética* (Madrid: Taurus, 1971, trad. de Francisco Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez), p. 23].

²⁸ *Ibid.*, p. 25 [*ibid.*].

miento de que lo bello posea algo de autonomía frente al yo soberano o pudiera llegar a tenerla, es considerado por su filosofía como deshonesta desviación hacia mundos inteligibles.²⁹

Adorno reitera aquí su crítica al purismo de Kant. Puesto que “Kant rechazó no sólo el psicologismo filosófico, sino toda la psicología”,³⁰ Adorno le atribuye una experiencia estética que sólo tendría lugar para el sujeto trascendental, sin cuerpo y sin deseo. A ese idealismo Adorno yuxtapone, a título de complemento o de reflujo dialéctico, la estética materialista de Freud, que sitúa la experiencia estética en el sujeto psicológico empírico con sus intereses funcionales.

Sin embargo, ¿sería realmente necesario invocar a Freud para salvar la estética de Kant de un presunto purismo o del alegado empréstito del concepto de *libertad* de la razón práctica? Pues lo que hay de libre en el juego armonioso de la imaginación y del entendimiento es el movimiento de la propia sensibilidad, un estado distinto del cuerpo y del alma que no hace intervenir a la libertad de la elección consciente del deber ético. Si admitimos que la reflexión estética se basa en el discernimiento (rítmico, sonoro, cromático) de la propia sensibilidad, el juicio de gusto no lleva aparejada una subordinación de lo sensible, ni un perderse en mundos inteligibles. Es posible concebir el juicio estético de la misma forma en que Musil concibe el “otro estado”: diferenciación y (auto)contención de la sensibilidad, que discierne lo bello y así distingue el placer estético de los intereses determinados y mecánicos. ¿Sería esa idea de la posible autocontención una ingenuidad por parte de Musil, que todavía no toma en consideración la avalancha tecnológica que comenzará a viciar la sensibilidad después de 1945? Es posible. Aun así, las ideas de Musil sobre la técnica y la ciencia tienen gran afinidad con los estudios mucho más recientes de André Leroi-

²⁹ *Ibid.*, p. 24 [*ibid.*].

³⁰ *Ibid.* [*ibid.*, p. 22].

Gourhan,³¹ retomados por Bernard Stiegler.³² Como éstos, Musil sabía cuán simbióticos son los procesos de formación del hombre y de la técnica, lo que vuelve imposible decir si el hombre produce o es producido por ella, si él domina el mundo material-natural o es un desdoblamiento de éste. Desde esta perspectiva, hay una afinidad íntima entre técnica y estética, y es por ello que ciertos artistas (por ejemplo, Musil o Coetzee) reivindican la experiencia estética como “otro estado” (*anderer Zustand*, o como “otra lógica”).

* * *

Sin embargo, Hegel no distingue facultades, lógicas y formas distintas de libertad al prever que “la idea de lo bello [en el arte romántico] se concibe a sí misma como siendo el espíritu absoluto, libre en y para sí”. Así, desaparece de la experiencia estética la alteridad incognoscible pero reflexionante de la sensibilidad, el enigma de la “inteligencia” corporal-sensible. En el proceso hegeliano de disolución de la dependencia sensible y de rebasamiento de sí mismo del arte, el espíritu libre “ya no tiene la posibilidad de realizarse plenamente por medios exteriores, *en la medida en que ella* [la idea de lo bello] *tiene su verdadero ser-ahí tan solo en sí misma en cuanto espíritu*. Se disuelve así aquella unión clásica de la interioridad y de la aparición externa, y la idea de lo bello se retira de ésta para sí misma”. La libre espiritualidad del contenido exige más de lo que podría dar la representación

³¹ André Leroi-Gourhan, *L'évolution des techniques*, vol. 1: *L'homme eat la matière*, y vol. 2: *Milieu et technique* (París: Albin Michel, 1943-1971) [hay trad. esp.: *Evolución y técnica*, vol. 1: *El hombre y la materia* (Madrid: Taurus, 1988); vol. 2: *El medio y la técnica* (Madrid: Taurus, 1989)]. También: *Le geste et la parole*, vol. 1: *Technique et langage* (París: Albin Michel, 1964) [hay trad. esp.: *El gesto y la palabra* (Caracas: Publicaciones de la Universidad Central de Venezuela, 1971)].

³² Stiegler, *op. cit.*

exterior y corpórea. De esta manera, el arte romántico se vuelve indiferente a la forma; esto es, pone a la figuración como una “exterioridad indiferente”. Como consecuencia, el arte romántico puede escoger cualquier forma para la expresión de su contenido esencial. La escisión entre fondo y forma se debía, en el arte simbólico, a la exterioridad de lo material y de lo espiritual concebidos como objetivamente dados. Ahora, la escisión se origina en la propia libertad del espíritu; es decir, que ella se debe a razones opuestas a las del arte simbólico. Así se llega al reconocimiento de la contingencia histórica de la forma.

Es bastante claro que el “fin del arte” de Hegel es el fin de aquello que Meyer Schapiro³³ y otros historiadores del arte llaman “imagen”. Lo que se vuelve progresivamente inviable en la concepción de Hegel son las configuraciones firmes que expresen una figura característica de la esencia épica, tal como ella se plasma en un determinado momento histórico. El valor de la imagen emblemática disminuye con la multiplicación de los niveles de la conciencia y de la autorreferencia que reconoce el estatuto fantasmático de las imágenes. Es ese proceso el que escinde la verdad lógica de la particularidad sensible. El Estado y la estructura de las sociedades modernas parecen depender de esta lógica, relegando así otras formas de lógica al pasado.

Adoptando una fórmula casi hegeliana, Meyer Schapiro afirma que en el momento histórico del Estado civil-burgués, la imagen (y la narrativa épica) como “elemento exterior a la personalidad del artista” se vuelve sumamente dudosa. Y aquí “exterior” designa “un universo al que él debe someterse y al que le puede conceder los valores que más aprecia”.³⁴ El arte abstracto es concebido, hegelianamente, como

el momento en que el contenido espiritual y la forma indeterminada se vuelven inconmensurables. Ya hemos visto que este hiato se resuelve por medio del desplazamiento –no de la superación (*Aufhebung*)– del movimiento espiritual. Éste parece abandonar el suelo desde cual el espíritu había surgido, tomando forma y desarrollándose. Al liberarse de la imagen y del soporte sensible sin suspender los elementos sensibles en el pensamiento discursivo (como lo exigiría la dialéctica del propio Hegel), el movimiento espiritual se aleja de las cosas que resisten al pensamiento.

Es bien probable, no obstante, que el desafío de la crisis del arte en el siglo XIX sea de otro orden y que la experiencia del arte y de la técnica del último siglo ponga en evidencia una crisis, mucho más abarcadora, de la sociedad como un todo. Sobre los síntomas de esta crisis escribió Leroi-Gourhan hace casi medio siglo:

El tono humano está ligado a la creación de ritmos ascendentes [esto es, a la integración creadora de gestos-símbolos-palabras que constituyó durante largos siglos la aventura civilizatoria]. La pérdida de la instancia del descubrimiento manual, la pérdida del encuentro personal entre el hombre y la materia en el ámbito artesanal obturó una de las salidas de la innovación estética individual. En otro sentido, la vulgarización del arte hace que las masas vivan pasivamente sobre el territorio planetario; pero lo que vale para la aventura vale para el arte: los pintores chinos y los escultores mayas se secaron y se volvieron estériles como los *cow-boys* y los zulúes, porque hace falta un mínimo de participación [física, emocional e intelectual] para sentir. El problema de la ración individual de arte es tan importante para el futuro del *homo sapiens* como el problema de su degradación motriz.³⁵

³³ Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, París: Gallimard, 1982.

³⁴ *Ibid.*, p. 395.

³⁵ André Leroi-Gourhan, *L'évolution des techniques*, vol. 2: *Millieu et technique*, op. cit., p. 253.

La idea de la “pérdida de la instancia del descubrimiento manual” invierte la visión triunfante del proceso tecnológico. La liberación del esfuerzo y del compromiso corporal aparece aquí como una amputación, y la postura instrumental frente a los medios técnicos, como un canto de sirena cuyas consecuencias nefastas apenas han comenzado a asomar. La ambivalencia de la técnica parece estar ligada a la especificidad de la experiencia estética, también suspendida entre la materialidad sensible y la trascendencia del “desinterés”. La antropología, la lingüística y el psicoanálisis del siglo XIX pusieron especial énfasis en la crítica de esa falencia de la dialéctica hegeliana (y de los *espectros de Marx*). Permitieron, así, reflexionar acerca de la radical alteridad inherente a la naturaleza humana, acerca del Otro – simultáneamente corporal y espectral– que atraviesa la constitución originaria del sujeto y de la sociabilidad.

Bibliografía

- Adorno**, Theodor W., y **Horkheimer**, Max, *Dialéctica de la Ilustración*, traducción de Juan José Sánchez, Madrid: Trotta, 1994.
- Adorno**, T.W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. [ed. esp.: *Teoría estética*, trad. de Francisco Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid: Taurus, 1971.]
- Arendt**, Hannah, *Entre o pasado e o futuro*, San Pablo: Perspectiva, 1992. [ed. esp.: *Entre el pasado y el futuro*, Barcelona: Península, 1993.]
- Coetzee**, John Maxwell, *Diary of a bad year*, Nueva York, Viking, 2007.
- Derrida**, Jacques, *De la gramatología*, México: Siglo XXI, 1978.
- Förster**, Eckart, “Strawson and Kant”, en *Mind Association Occasional Series*, Oxford: Clarendon Press, 2001.
- Hegel**, Georg Wilhelm Friedrich, *Werke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- Kant**, Immanuel, *Transición de los principios de la ciencia natural a la física* (Opus postumum), traducción de Félix Duque, Barcelona: Anthropos, 1991.
- Lacan**, Jacques, “L’agressivité en psychanalyse”, en *Écrits*, París: Seuil, 1966. [ed. esp.: “La agresividad en psicoanálisis”, en *Escritos*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, vol. 1.]

- Leroi-Gourhan**, André, *L’évolution des techniques*, vol. 1: *L’homme eat la matière*, y vol. 2: *Milieu et technique*, París, Albin Michel, 1943-1971. [ed. esp.: *Evolución y técnica*, vol. 1: *El hombre y la materia*, Madrid, Taurus, 1988; vol. 2: *El medio y la técnica*, Madrid: Taurus, 1989].
- , *Le geste et la parole*, vol. 1: *Technique et langage*, París, Albin Michel, 1964. [ed. esp.: *El gesto y la palabra*, Caracas: Publicaciones de la Universidad Central de Venezuela, 1971.]
- Musil**, Robert, “Un genial caballo de carreras convence a Ulrich de ser un hombre sin atributos”, en *El hombre sin atributos*, Barcelona: Seix Barral, 2004.
- Rosenfield**, Kathrin H., *A linguagem liberada*, San Pablo : Perspectiva, 1989.
- Schapiro**, Meyer, *Style, artiste et société*, París : Gallimard, 1982.
- Stiegler**, Bernard, *La technique et le temps*, vol. 1: *La faute d’Épiméthée*, París: Galilée, 1994.

Traducción del portugués: Eugenio Monjeau (UBA)

**LA VIDA EN JUEGO:
ESTÉTICA E HISTORIA
EN WALTER BENJAMIN**

DANIEL LESMES

La vida en juego: estética e historia en Walter Benjamin

Daniel Lesmes
(Universidad Complutense de Madrid)

Resumen

El presente trabajo trata de abordar el concepto de lectura desarrollado por Benjamin en su particular aplicación a las cosas y el significado que esta lectura tiene para la tarea del historiador. Aquí se tratará de investigar el modo de operar de Benjamin sobre las cosas desde los conceptos de “traducción” y desde lo que él llamó “la facultad mimética”. En la intersección de ambos conceptos aplicados a las cosas como documentos históricos, trataremos de entender el sesgo revolucionario del trabajo de Benjamin.

Palabras clave

Walter Benjamin – facultad mimética – juego – lectura – arte – historia

Life on Game: Aesthetics and History in Walter Benjamin

Abstract

This paper tries to approach the concept of reading developed by Benjamin in its particular application to things and the meaning that this reading has for the historian's task. Here we attempt to investigate the *modus operandi* of Benjamin on things from the concepts of “translation” and from what he called “the mimetic faculty”. At the intersection of both concepts applied to things as historical documents, we will try to understand the revolutionary bias of Benjamin's work.

Keywords

Walter Benjamin – Mimetic faculty – Reading – Game – Art – History

I

En la obra de Walter Benjamin encontramos destellos del París del siglo XIX que bien pueden darle la vuelta al *motto* de Jules Michelet que él citaba: “cada época sueña la siguiente”³⁶. Se diría, por el contrario, que durante los años que se dedicó a recopilar las notas que hoy componen el *Libro de los Pasajes*, el crítico soñaba aquella ciudad como un tiempo al que se vuelve para saldar (y soltar) las cuentas. Entre 1927 y 1940, París le mereció tanta atención por dos razones: por haber albergado las primeras estructuras arquitectónicas dispuestas para el consumo masivo de mercancías, y también por haber cobijado movimientos revolucionarios de los que, si bien habían sido apagados hacía más de sesenta años, aún quedaban ascuas entre sus cenizas a la espera de un soplo. Benjamin buscó la manera de dárselo reconstruyendo la historia con un enfoque político capaz de permear el presente.

La operación era compleja y resulta difícil hacerse una idea ajustada del alcance que se esperaba de ella. La suerte que corrió la obra estuvo marcada por la estrechez económica de su autor, por las presiones

³⁶ “*Chaque époque rêve la suivante*”, esta frase de Michelet figura en el segundo *exposé* de lo que iba a ser *Paris, capital del siglo XIX*, y que hoy se integra en el conjunto que conocemos como *Libro de los Pasajes*, traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid: Akal, 2005, p. 38.

externas de una institución, el *Institut für Sozialforschung*, que buscaba líneas de investigación muy concretas, y finalmente por una situación política catastrófica de la que no sabría huir a tiempo. Tan desgraciado destino dejó los papeles sueltos pero la obra lo suficientemente abierta como para permitir un vistazo a sus entrañas. El libro cuyo eje debían ser las primeras galerías comerciales, los pasajes cubiertos de París, es hoy un libro de anotaciones entrecortadas, citas a menudo marginales y referencias entrecruzadas, es en definitiva un libro en construcción. Esta característica no se le escapó a su primer editor, Rolf Tiedemann, que animaría decididamente a su lectura como quien invita a jugar con un *Lego*, uno de esos juguetes de construcción por piezas que precisamente en los años treinta del pasado siglo comenzaban su andadura³⁷. La comparación no resultará en modo alguno extraña si consideramos la cuidadosa atención que el autor le prestó al mundo de la infancia y el particular interés que veía en sus juegos. En efecto, a Benjamin le atrajeron especialmente aquellos juegos que se basaban “en la intuición pura de la fantasía” como ocurre con las pompas de jabón o con la linterna mágica, donde “el color flota ligero por encima de las cosas, dado que su magia no se debe ni a la cosa coloreada ni al color muerto, sino al colorido resplandor, es decir, al rayo colorido”.³⁸ Ciertamente, observaciones como ésta son accesorias a la obra de Benjamin, pero no cabe duda de que ayudan a esclarecer su modo de operar. Más aún cuando su propio libro obra está cargado por una suerte de “filosofía del juguete”.

En lo que hace al niño –escribe Benjamin–, no le influyen primitivamente las formas constructivas y esquemáticas, sino, bien al contrario, la estructura de su muñeco o su perrito si

³⁷ Rolf Tiedemann, “Introducción del editor”, en Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 11.

³⁸ Benjamin, “Damos un vistazo al libro infantil”, en *Obras*, libro IV/vol.2, traducción de Jorge Navarro Pérez, Madrid: Abada, 2010, p. 15

puede alcanzar a imaginarse el modo en que han sido contruidos. Es que el niño quiere saber esto, y por ello establece de este modo la relación viva con sus cosas.³⁹

Anotaciones como éstas, sobre juegos y juguetes, dan cuenta de una reflexión de hondo calado en la obra de Benjamin que atañe al modo en que nos relacionamos con las cosas. El dato no es poco importante si consideramos el propósito que él mismo concretó para su investigación sobre París: replantear “un punto de vista que integra el curso del mundo de una serie ilimitada de hechos coagulados en forma de cosas”, y con ello “mostrar cómo a consecuencia de esta representación consista de la civilización, las formas de vida nuevas y las nuevas creaciones de base económica y técnica que le debemos al siglo pasado [el siglo XIX] entran en el universo de una fantasmagoría”⁴⁰.

No olvidemos que la *fantasmagoría* en el siglo XIX era propiamente un juego, o más concretamente, un espectáculo. Y si fantasmagórica sería para Marx esa relación entre las cosas que enmascara una relación social entre personas⁴¹, Benjamin buscará en las cosas mismas la base constructiva de la historia. He aquí la importancia que tienen los juegos descritos por él, tanto aquel en que el niño imagina cómo está construido el juguete como ése en que el encanto se encuentra el “rayo colorido” que se posa sobre los objetos. Precisamente en esto últi-

³⁹ Benjamin, “Juguetes rusos”, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁰ Benjamin, “París, capital del siglo XIX” (segundo *exposé*), en *Libro de los Pasajes*, *op. cit.*, p. 50.

⁴¹ Cf. Karl Marx, “El carácter fetichista de la mercancía y su secreto” en *El capital*, libro I, tomo I, traducción de Vicente Romano García, Madrid: Akal, 2007, p. 103: “[...]la forma de la mercancía y la relación de valor de los productos del trabajo en que se presenta, no tiene nada que ver en absoluto con su naturaleza física y las relaciones entre cosas emanada de ella. No es más que la relación determinada de los mismos hombres, la cual adopta aquí la forma fantasmagórica de una relación entre cosas.”

mo consistía el juego propio de la *fantasmagoría*. Este término, que Marx había utilizado para ejemplificar un tipo de relación que no es física sino proyectiva, nombraba, en efecto, un divertimento de amplia popularidad en el siglo XIX que consistía en proyectar imágenes sobre una pantalla de humo gracias a un sistema de linternas mágicas de tal modo que pareciesen objetos reales flotando en el aire, inasibles pero bien a la vista.⁴²

La analogía con la mercancía se explicaba entonces de un modo sencillo, ya que en ella el valor de uso es empleado como soporte-pantalla de un valor de cambio. El residuo que queda es también espectral, pues la mercancía es un bien esencialmente inmaterial y abstracto; la mercancía cuenta con dos caras, y no podemos captar ambas en el mismo instante, por eso su poseedor no puede gozar al mismo tiempo de ella en cuanto objeto de uso y en cuanto valor. Esto es lo que Marx llamaba el “carácter de fetiche” de la mercancía, cuyo goce sensitivo queda circunscrito al ámbito de la exposición y, por tanto, restringido al sentido de la vista⁴³. También en este juego se fundaba la idea de las exposiciones universales, cuyo alcance superará con mucho los objetos más pequeños hasta tomar la propia ciudad en que tenían lugar como la mercancía más preciosa⁴⁴. Y a dicha ciudad se lanza Benjamin como historidador.

“Fantasmagoría de la propia civilización”, decía Benjamin; por eso no es casual que barajara el título de *Pasajes parisinos. Un encantamiento dialéctico* para su trabajo. Éste no sólo consistiría en observar cómo la

⁴² Cf. Max Milner, *La fantasmagoría*, traducción de Juan José Utrilla, México: Fondo de Cultura Económica, 1990, pp. 16 y ss.

⁴³ Giorgio Agamben, “Marx o l’Esposizione universale”, en *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2006, p. 46: “la merce è esposta per essere goduta solo attraverso lo sguardo nel *coup d’oeil féérique*”.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 48.

doctrina de Marx respondía a los primeros productos industriales, sino también en mostrar los rasgos que el marxismo compartía con el carácter expresivo de tales productos.⁴⁵ Asumía con ello un reto sumamente arriesgado que tenía como principal objetivo reformular la relación con las cosas y hacer de ella una “relación viva”, justo como la que el niño –tal y como había dicho Benjamin– mantiene con su juguete. En el terreno de la historia esto habría de traducirse como una “actualización” llamada a desplazar la fantasmagoría de la historia misma en cuyo engaño también el marxismo había caído: la idea de progreso.⁴⁶ Se trataba de poner en marcha un concepto de historia que no sometiera al pasado sino que tratara de romper la cáscara virtual que crea el fantascopio del capitalismo. Esta historia apremiaba a una “reconstrucción” de la época pero sobre todo exigiría atravesarla imaginando el modo en que se fue construyendo. El proyecto consistía, pues, en trabajar con los elementos constructivos más pequeños – las cosas– pero también con su trabazón –ese rayo que las colorea y las convierte en mercancías–, y captar todo ello con la mayor *claridad* en el sentido más perceptivo, lo que Benjamin llamaba una “captación plástica” [*Anschaulichkeit*]⁴⁷.

Benjamin buscaba así un cuerpo a cuerpo donde cada toque viniera en forma de cita, donde la cita fuera un asalto, una irrupción de otro tiempo en el nuestro, donde se perdiera la convicción de que la imagen y su soporte están inexorablemente unidos.⁴⁸ En este modo de tomar la cita, como si de hecho fuera un verdadero encuentro –

⁴⁵ Benjamin, *Libro de los pasajes* [N 1 a 7], *op. cit.*, p. 462.

⁴⁶ *Ibid.*, [N 2, 2], p. 463.

⁴⁷ *Ibid.*, [N 2, 6] p. 463.

⁴⁸ Benjamin, “Mercedía”, en *Calle de dirección única, Obras*, libro IV, vol.1, traducción de J. Navarro Pérez, Madrid: Abada, 2010, p. 78: “En mi trabajo las citas son saltadores de caminos que irrumpen armados para arrebatar la convicción que alberga el ocioso paseante.”

incluso el libro como casa de citas– nos parece hallar un esfuerzo consciente y comprometido de recuperación de la experiencia. Entendámoslo en principio como un empeño por restituir el derecho que tienen los sentidos en el ámbito del conocimiento⁴⁹ y digamos que a Benjamin le interesaba tanto el polvo de los pasajes como las declaraciones de Lamartine en el Parlamento, buscaba el lento tránsito del paseante, escrutaba el gris de las calles y atendía los olores de París más que a las cifras positivas referentes al comercio o la industria. Así, por ejemplo, el autor observaba el paraguas como cobijo para las fantasías amorosas de la época, tal y como lo habían mostrado en el siglo XIX numerosas caricaturas.⁵⁰ Esta atención a los deseos de la época a través de las cosas en que distraídamente se depositaban, respondía en última instancia a un intento de replantear la historia desde el “carácter expresivo” de los objetos que habían poblado aquella ciudad del siglo XIX.⁵¹ Con este propósito lo que encontró Benjamin fue una serie de documentos, algunas imágenes, testimonios de las cosas con las que él mismo fue tropezando a lo largo de los siete años que vivió en París.

II

A partir de esta enorme compilación de notas construiría Benjamin su libro. Se diría que su intención era mostrar el material tal cual, es decir, con la menor intervención posible. Ante los legajos que constituyen el *Libro de los pasajes*, el que sería durante años su principal interlocutor, Theodor W. Adorno, supuso que esta obra habría culmi-

⁴⁹ Sobre este punto seguimos la línea de Susan Buck-Morss en la primera parte de su artículo “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, traducción de Mariano López Seoane, en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires: Interzona, 2005, pp. 169-221.

⁵⁰ Benjamin, *Libro de los pasajes* [D 1 a, 6], *op. cit.*, p. 129.

⁵¹ *Ibid.*, [N 1 a, 7] p. 462.

nado el *antisubjetivismo* de su colega. Y, efectivamente, según él lo veía, el desarrollo de ese proyecto se encaminaba a una exposición del material prácticamente desnudo, un montaje sin apenas intervención del autor donde el significado habría de aparecer en el permanente chocar de las partes⁵². Y no le faltaban a Adorno razones para pensarlo y la siguiente anotación de Benjamin no así lo pone de relieve: “Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar”⁵³. Sin embargo, es poco probable que ese propósito diera como resultado estricto una pura concatenación de citas como a menudo se ha dado a entender. Lo es porque la forma de operar de Benjamin no sólo consistía en recopilar estos pequeños materiales sino, como se ha señalado, en buscar el tránsito en ellos⁵⁴, y no sólo se trataba de encontrar las junturas entre dos anotaciones, sino aquellas que articulan cada objeto citado en ellas. Este intento comportaba, según Adorno lo veía, el gesto característico de un Benjamin anti-subjetivista que trataba de eliminar toda distancia que lo separara del objeto y atraía hacia sí la cosa como si quisiera transformarse a través del contacto con ella, tocándola, oliéndola, gustándola.⁵⁵ Dicha tarea, anterior al empleo y al montaje del material, fue formulada tempranamente por Benjamin como la exigencia de “penetrar tan profun-

⁵² Theodor W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin* (ed. de Rolf Tiedemann, 1970), traducción de Santiago Calle, Madrid, Cátedra, 2001, p. 24. No dejemos de señalar que esta misma característica que aquí Adorno parece elogiar, en otro momento se la reprocha a Benjamin: “¿puede ser trasvasado sin más este proceder metódico [de los textos sobre Proust y sobre el surrealismo] al complejo de los *Pasajes*? Panorama y ‘huella’, *flâneur* y pasajes, lo moderno y lo siempre idéntico, *sin* interpretación teórica, ¿constituye esto un material susceptible de esperar pacientemente ser interpretado, sin verse consumido por su propia aura?”, carta de 10 de noviembre de 1938 en, Theodor W. Adorno y Walter Benjamin., *Correspondencia, 1928-1940*, traducción de Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez, Madrid: Trotta, 1998, p.270.

⁵³ *Libro de los pasajes*, [N 1 a, 8], *op. cit.*, p. 462.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Adorno, *op. cit.*, p. 26.

damente en todo lo real que en ello se descubriese una interpretación objetiva del mundo”⁵⁶.

El retorno a los fenómenos que propugnó abiertamente en su tesis de habilitación⁵⁷ podía ponerse en relación con el empobrecimiento de la experiencia que percibía en su época, y desde luego con lo que consideraba que era el reverso de tal pobreza: la “sofocante riqueza de ideas” que sobrevino tras la Primera Guerra Mundial.⁵⁸ Si de algo iba a tratar de zafarse Benjamin es de la abstracción que acarreaban: convencido de que la verdad sólo *se nos aparece* en las múltiples experiencias que de ella tenemos, afirmará con decisión que “lo eterno en todo caso es más bien un volante en un vestido que una idea”⁵⁹. Tal es el conato benjaminiano por salvar a toda costa el material, no sólo del desprecio del idealismo sino, sobre todo, de ser honrado como herencia y verse convertido en una “pieza de museo” aquietada, admirada y siempre distante, fetichizada⁶⁰. Y esa lejanía que aparece no sólo por el desprecio sino por el más solemne respeto, ocupará una porción importante de su esfuerzo teórico. Su pensamiento se apoya de hecho sobre el concepto de encuentro llevado incluso a ese extre-

⁵⁶ Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, en *Obras*, libro I, Vol.1, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Abada, 2006, p. 245.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 230.

⁵⁸ Benjamin, “Experiencia y pobreza”, en *Obras*, libro II/vol. 1, *op. cit.*, pp. 219-222.

⁵⁹ Véase Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, [B 3, 7] p. 97 y especialmente en [N 3, 2] p. 465: “Hay que apartarse decididamente del concepto de ‘verdad atemporal’. Sin embargo, la verdad no es –como afirma el marxismo– únicamente una función temporal del proceso de conocimiento, sino que está unida a un núcleo temporal, escondido a la vez tanto en lo conocido como en el conocedor. Tan verdadero es esto, que lo eterno es en todo caso más bien el volante de un vestido, que una idea.”

⁶⁰ *Ibid.*, [N 9, 4] p. 475: “¿de qué son salvados los fenómenos? No sólo, y no tanto, del descrédito y del desprecio en que han caído, cuanto de la catástrofe a que los aboca frecuentemente la exposición que hace de ellos un determinado tipo de tradición, ‘honrándolos como herencia’. –Quedan salvados mostrando en ellos la discontinuidad. –Hay una tradición que es catástrofe.”

mo en que el pasado pone al presente en una situación crítica⁶¹, un encuentro que debía tener lugar ante todo en las cosas mismas en la forma de una *iluminación* que destella en lo más pequeño una totalidad⁶², del mismo modo que la hoja, bien mirada, “despliega a partir de sí misma toda la riqueza del mundo vegetal empírico”⁶³.

Pero si las cosas conformaban el fondo callado del trabajo de Benjamin y en su relación con ellas podía encontrarse un primer arranque revolucionario, urge preguntarse qué cosas eran las que le interesaban. En una carta enviada por Adorno a Benjamin, se introduce este asunto aludiendo a aquellos objetos alienados que han perdido su valor de uso, vaciados pero por ello mismo cargados de significaciones como claves ocultas, cargadas de deseo y de miedo.⁶⁴ Pudo llamarle la atención, como antes le había ocurrido a Rilke, el modo en que la industria producía cosas despojadas de todo lo humano, apariencias de cosas, *simulacros de vida*⁶⁵. “El calor desaparece de las cosas”, escribe Benjamin en *Calle de dirección única*,⁶⁶ pero esa nostalgia del valor de uso que había prendido al poeta no será compartida por Benjamin. La nostalgia, en su obra, es una pista falsa.

No eran aquellos objetos en los que un valor de cambio reificado había sometido al valor de uso los que más le interesaban, sino aquellas cosas aún menos vivas, mercancías ya completamente despojadas de

⁶¹ *Ibid.*, [N 7 a, 5] p. 473: “La exposición materialista de la historia lleva al pasado a colocar al presente en una situación crítica.”

⁶² Stéphane Mosès, *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, traducción de Alicia Martorell, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 112-113.

⁶³ Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, [N 2 a, 4] p. 464.

⁶⁴ “Carta de Wiesengrund, 5 de agosto de 1935”, en Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, [N 5, 2] p. 468.

⁶⁵ Agamben, *op. cit.* pp. 77 y 78.

⁶⁶ Benjamin, “Panorama imperial”, en *Calle de dirección única*, *op. cit.*, p. 39.

valor, cosas anticuadas, obsoletas. Objetos sobre los que en el siglo XIX se posó el deseo y que ahora yacían como muertos y cuya sola presencia, como suele suceder con la presencia de los muertos, era de por sí molesta.⁶⁷ Benjamin coincidía con los surrealistas al fijarse en ellos, y desde ellos también se alejó del surrealismo, pues si Breton y sus compañeros se aferraban a los dominios del sueño en que aparecen sumidas estas cosas, lo que Benjamin se proponía era más bien “despertar del siglo XIX”.⁶⁸

Este forcejeo con la vanguardia francesa tuvo su primer episodio en *Calle de dirección única*.⁶⁹ Cuando Benjamin indicó allí que “sólo desde la otra orilla, sólo desde el día luminoso podemos abordar por fin el sueño desde un recuerdo superior”⁷⁰, ya se estaba alejando de los surrealistas, que pretendían borrar la frontera entre el sueño y la vigilia, y además ofrecía de soslayo una clave para la conexión entre esos dos ámbitos, se trataría de pasar de una orilla a la otra. Según Benjamin se ocupó de aclarar, *Calle de dirección única* supuso para él un primer intento de abordar la ciudad moderna y por ello se debía tomar también como el arranque inicial del libro sobre París.⁷¹ El enlace de ambos trabajos parece hallarse en el mismo procedimiento constructivo que en *Calle de dirección única* se empleaba, pero el propósito de fondo de este librito era aún más revelador: “captar la actualidad como reverso de lo eterno en la historia”, como le había escrito a Hofmannsthal.⁷² El desfi-

⁶⁷ Véase Ricardo Ibarlucía, *Onirokitsch. Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1998, p. 67.

⁶⁸ Benjamin, *Libro de los pasajes, op. cit.*, [N 4, 3] p. 467.

⁶⁹ Cf. Ibarlucía, *op. cit.*, p. 78 y ss.

⁷⁰ Benjamin, “Salita de desayuno”, en *Calle de dirección única, op. cit.*, p. 26.

⁷¹ Véase la carta de Benjamin a Hugo von Hoffmannsthal, Berlín 8 de febrero de 1928, en “Testimonios sobre la génesis de la obra”, *Libro de los pasajes, op. cit.* p. 895.

⁷² *Ibid.*

le de cosas que transitan por esa calle no era ajeno a tal objetivo y tal vez alumbre lo que Stéphane Mosès ha llamado el “modelo estético” benjaminiano para la historia.⁷³ Para Mosès el punto de partida de este modelo podía encontrarse en un concepto concreto de obra de arte cuya “ahistoricidad” [*Geschichtslos*] impide establecer una serie causal entre los diferentes tiempos.⁷⁴ La dificultad de explicar la aparición de una obra de arte desde las obras que inmediatamente la han precedido, mostraba el modo en que la historia (y no sólo la del arte) se dispone a saltos y no tanto como progreso lineal de causas y consecuencias. Sin embargo, lo que Benjamin entrevió ya en *Calle de dirección única* es que los objetos fuera de tiempo, anticuados, incluso inertes, esas cosas que ya no disponen de más vida que la de su materia, también ofrecen la posibilidad de dicho salto. En las “Trece tesis contra los esnobs”, Benjamin parece referirse a ellos como meros documentos cuya diferencia con las obras de arte es precisamente aquello que distingue la sustancia de la materia, el alma del cuerpo. Así “las obras de arte se alejan unas de otras por su perfección” mientras que “todos los documentos se comunican en lo material”, la contemplación de la obra de arte tiende a la sustancia y la despoja de la materia, mientras que el trato con los documentos está marcado por la sorpresa de verse inmerso en su materia, y “materia –según decía allí Benjamin– es lo soñado”⁷⁵. En todo caso, Benjamin no era en modo alguno ajeno al modo en que el arte de su época –y en particular el de dadaístas y surrealistas– había acercado la obra de arte al documento, desde una atención al “lado de las cosas desgastado por la costumbre”, es decir, al kitsch:

Lo que llamábamos arte –escribía en “Onirokitsch”– sólo comienza a dos metros del cuerpo. Pero ahora, en el kitsch, el

⁷³ Cf. Mosès, *op. cit.*, pp. 103-121.

⁷⁴ Véase la carta de Benjamin fechada en 1923 (Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Vol. I, 3, Frankfurt am. Main: Surkamp, 1978, p. 888), citada en Mosès, *op. cit.*, p. 104.

⁷⁵ Benjamin, “Trece tesis contra los esnobs”, en *Calle de dirección única, op. cit.*, p. 47.

mundo de las cosas vuelve a acercarse al hombre; se deja agarrar en un puño y conforma al fin en su interior su propia figura. El hombre nuevo tiene en sí la completa quintaesencia de las viejas formas, y lo que en la confrontación con el ambiente de la segunda mitad del siglo XIX se configura, este artista tanto de los sueños como de la palabra y la imagen, es un ser que podría llamarse “hombre amoblado”.⁷⁶

Con este giro desde el arte hacia las cosas, la propia historia aparecía reformulada como estructura laberíntica. La relación con las cosas más banales se establecía para Benjamin a través del sueño, de la experiencia infantil revivida o del malentendido, y precisamente en ellas se abría la posibilidad de absorber la energía de un mundo extinguido.⁷⁷

III

Unos guantes, un abanico, un jarrón de porcelana, un reloj de péndulo, los objetos se introducían en la escritura de *Dirección única* recondiciendo la metáfora. Si ésta nos parecía un espejo ahora se descubre que el espejo puede ser atravesado y es posible *pasar de una orilla a otra* como indica precisamente el término alemán *Übersetzung*: traducción.⁷⁸ Se inicia así su primera jornada del trabajo de los Pasajes entregada a la búsqueda de un trato específico con las cosas, y éste se ofrece precisamente en la traducción del lenguaje de las cosas

⁷⁶ Benjamin, “Onirokitsch”, traducción de R. Ibarlucía, en *Onirokitsch*, *op. cit.*, p. 114.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Paul de Man incluso llegará a decir que en Benjamin reconduce de este modo el término metáfora que “la metáfora no es una metáfora”. Cf. Paul De Man, “Conclusiones: La tarea del traductor de Walter Benjamin”, en *La resistencia a la teoría*, traducción de Elena Elorriaga y Oriol Francés, Madrid: Visor, 1990, p. 129.

al lenguaje humano.⁷⁹ Desde luego, esto obligaba a ampliar notablemente el concepto de traducción debido a que el lenguaje de las cosas sólo puede ser un lenguaje material y por tanto muy distinto al nuestro. Descartada además la idea de que esta traducción estuviera basada en una correspondencia convencional, Benjamin observó que si el lenguaje sin nombres de las cosas podía ser desentrañado era precisamente gracias al nombre que les damos, pues al dárselo nos apoyamos en el modo en que ellas mismas se nos comunican.⁸⁰ Y sin embargo, el silencio de las cosas persiste.

Benjamin no iba a despreciar este silencio. Lo observaría como parte de un “juego lúgubre”,⁸¹ y al hacerlo también se encontraba con el surrealismo. Su técnica era propiamente la alegoría y ésta ofrece la historia a nuestros ojos como “paisaje petrificado”. Pero ocurre que cuanto mayor es la petrificación mayor es también el significado: “a mayor significado, mayor sujeción a la muerte, pues sin duda es la muerte la que excava más profundamente la dentada línea de demarcación entre la *physis* y el significado”⁸². La pintura de “naturalezas muertas” [*Stilleben*] había sido un buen campo de experimentación a este respecto. Esas superficies cargadas con frutas, copas, velas y cacharros que olvidan mantener la compostura y a menudo dan un aspecto de lo más triste, también tenían su historia. Rilke la había examinado: la escasa pretenciosidad que pudieron tener las naturalezas muertas durante el barroco desaparecía por completo en las de Chardin, “sus frutas ya no piensan en banquetes, no presumen de ser co-

⁷⁹ Benjamin, W., “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”, en *Obras*, libro II/ vol. 1, *op. cit.*, p. 155.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 155.

⁸¹ Bien podríamos haber dicho un *Trauerspiel*: *Trauer* (tristeza, duelo, luto) y *Spiel* (juego, espectáculo, representación teatral, tañido de instrumentos musicales). Véase Benjamin, *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán*, *op. cit.*, p. 286.

⁸² Benjamin, *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán*, *op. cit.*, p. 383.

midas con elegancia”, en Cézanne ya ni siquiera tienen carácter comestible, “se han transformado en cosas”,⁸³ y a estas observaciones añadiría Benjamin la suya: con el arte de vanguardia ya no quedaría siquiera pintura, sólo cosas: “el trozo más pequeño procedente de la vida cotidiana dice mucho más que la pintura”⁸⁴. Cosas muertas, cosas que como “la huella ensangrentada del dedo de un asesino sobre un libro dicen más que su texto”⁸⁵.

Si para Benjamin las cosas callan como si estuvieran tristes no es únicamente por su carencia de palabras sino porque con cada una de las lenguas que pueblan la tierra se les ha concedido un nombre. Y ese “jarrón” es *Gefäß*, es *vessel*, es *vase*, nombre sobre nombre las cosas están *sobred denominadas* y quizás sea éste el fundamento lingüístico más hondo de la tristeza y del enmudecimiento en que se encuentran.⁸⁶ Pero en el arte se halla un enlace más seguro con las cosas, puesto que el suyo es también un lenguaje de los pigmentos, de la piedra, de los objetos, un lenguaje propiamente material. En ese reverso callado de la pintura, y más aún en el de los montajes vanguardistas, lo triste se siente completamente conocido por lo incognoscible, y es por el otro lado por donde el arte, como conjunto de signos – bisagras entre el mundo de las ideas y el de la experiencia –, reúne el lenguaje callado de las cosas con nuestro propio lenguaje. En este juego de articulaciones lo real se deja leer como un texto⁸⁷, y así, *pasar de una orilla a otra* resulta una operación de mayor alcance de lo que podríamos haber previsto, pues todo lenguaje no sólo es comuni-

⁸³ Rainer Maria Rilke, carta de 8 de octubre de 1907, en *Cartas sobre Cézanne*, traducción de Nicanor Ancochea, Barcelona: Paidós, 1985, p. 32.

⁸⁴ Benjamin, *El autor como productor*, en *Obras* libroII/vol.2, *op. cit.*, p. 306.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Benjamin, “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”, *op. cit.*, pp.159-160.

⁸⁷ Benjamin, *Libro de los Pasajes*, [N,4,2] *op. cit.*, p. 466.

cación de lo comunicable sino también imagen de lo no comunicable: lo que las cosas se callan.

IV

Cómo comprender eso si no es por medio del sentido más apto para la materia: el tacto. Y he aquí que Benjamin echa mano de aquella afirmación de Demócrito que le concedía a toda sensación un carácter táctil⁸⁸ y que no puede sino estar en la base de lo ya se ha llamado “captación plástica”. La palabra que utiliza Benjamin es *Anschaulichkeit*, lo que la lengua alemana nos permite entender como un mirar intensamente, como un “fijarse” (*schauen*). Se trataba entonces de fijarse en las cosas, como quien se pega a ellas y las reverbera y así fijado hace irrelevante lo que de ellas le distingue.⁸⁹ Es en este punto donde Benjamin recurría primero al filósofo presocrático, “el cual deriva la percepción de una parcial penetración material de sujeto y objeto”.⁹⁰ Para Demócrito, el gusto ácido corresponde a figuras angulosas, el sonido lo escucha no sólo el oído sino todos nuestros órganos, el color está relacionado directamente con la temperatura, incluso

⁸⁸ Véanse los fragmentos sobre “Las cualidades sensibles y las sensaciones” (frag. 925-937), en *Los filósofos presocráticos. Obras* II, traducción de Néstor Luis Cordero, Ernesto La Croce y María Isabel Santa Cruz de Prunes, Madrid: Biblioteca Gredos, 2006, pp. 404-409.

⁸⁹ Esta irrelevancia de la distinción del sujeto y el objeto, que destaca Buck-Morss y que es determinante para Benjamin, se veía ya alumbrada por sus estudios sobre la teoría romántica del conocimiento. Benjamin en su tesis doctoral había llamado la atención sobre la indistinción que observaban los románticos tempranos entre percepción y conocimiento y señalaba como fuente primera a Demócrito, “el cual deriva la percepción de una parcial penetración material de sujeto y objeto”, una idea que encontraría desarrollada por ejemplo en Novalis, a quien Benjamin cita: “El proceso de observación es un proceso al mismo tiempo subjetivo y objetivo, experimento a la vez ideal y real” (Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, en *Obras*, libro I/vol.1, traducción de A. Brotons Muñoz, *op. cit.*, p. 61).

⁹⁰ Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, *op. cit.*, p. 59.

llegará a decir que el alma es un cuerpo.⁹¹ Esta atención a la sinestesia, retomada y explorada en toda su profundidad por la vanguardia artística, fue traída tempranamente por Benjamin al campo de la historia a través de la teoría romántica según la cuál el conocimiento no se distingue de la percepción.⁹²

En este punto, Benjamin abordaba desde el propio recuerdo la articulación entre el saber y el sentir. La pregunta de arranque volvía a ser aquella formulada por Platón: “¿recordar una impresión es volver a sentir la impresión tal cual”⁹³? El recuerdo del objeto no coincide con aquel objeto y, sin embargo, recordar las cosas es verlas sin verlas. Un recuerdo permite la coexistencia de presencia y ausencia y al mismo tiempo posibilita la repetición, también es una cita con los objetos sensibles y en ella se pone en juego esa cuestión de tiempo que Benjamin tratará de abordar con una mirada a la infancia, para hallar allí entremezcladas la imaginación y la sensación como ya no se permite un adulto hacer. También en el recuerdo las imágenes hablan y los sonidos tocan, pero lo hacen desde dentro, en el recuerdo todo nuestro sistema sinestésico reúne las percepciones de lo externo con las imágenes internas.⁹⁴ Así recurría Benjamin a sus propios recuerdos

⁹¹ Todas estas ideas de Demócrito se encuentran en la obra de Teofrasto, en *De Sensibus*, en *Los filósofos presocráticos*, op. cit.: “sobre el gusto”, *De sens.* 64 (68 A 135) frag. 949, p. 416; “sobre sonido y el cuerpo”, *De sens.* 57 (68 A 135), frag. 947 p. 414; “sobre el color y la temperatura” (“El rojo está formado igual que el calor” dice aquí) en *De sens.* 75 (68 A 135), frag. 967, p. 426; y sobre la idea de darle al alma una corporeidad véase *De sens.* 58 (68 A 135) frag. 975, p. 433.

⁹² Cf. Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, op. cit., p. 59,

⁹³ Platón, *Teeteto*, 163d – 166b, traducción de Álvaro Vallejo Capos en *Diálogos V*, Madrid, Gredos, 1988.

⁹⁴ Buck-Morss, op. cit., p. 183: “Llamaremos ‘sistema sinestésico’ a este sistema estético de conciencia sensorial descentrado del sujeto clásico, en el cual las percepciones externas de los sentidos se reúnen con las imágenes internas y la anticipación.”

de la infancia. Citaremos dos de ellos. El primero nos resultará ya más familiar pues se refiere a los cristales coloreados que había en cierto pabellón del jardín de la casa paterna:

Cuando pasaba, estando en su interior, de una ventana a otra, yo me transformaba por completo; me coloreaba igual que ese paisaje que se veía ante la ventana, ora flamante, ora polvoriento, ora agotado, ora exuberante. Allí me sentía igual que al pintar, cuando todas las cosas me abrían su seno cuando las atrapaba en una húmeda nube. Algo parecido me sucedía al jugar con las pompas de jabón. Viajaba en ellas por la habitación y me mezclaba en el juego de colores que se transfiguraban en la cúpula, hasta que estallaban.⁹⁵

Para Benjamin, estos juegos con que el niño se acerca a las cosas ponen en práctica una facultad mimética que apenas sobrevivirá reprimida en la vida adulta. Frente a esta facultad, Benjamin se preguntaba cuál es el beneficio que esta facultad aporta al niño para el aprendizaje.⁹⁶ En su respuesta el autor rastreaba el significado del verbo “leer” [*lesen*]. Gracias a la facultad mimética, el niño percibe semejanzas y aprende a producirlas, observa por ejemplo que la máquina locomotora se asemeja a un tronco y él lo emplea para simular un tren, le llaman la atención la cornamenta del animal, y él dispone las manos sobre su cabeza como si fueran cuernos. Sabemos que los niños son capaces de esto y de mucho más, conocen el secreto del “esto es aquello” y nos lo enseñan en sus dibujos: es un ciervo, es una locomotora; a la vista queda que lo son. Pero la facultad mimética les capacita para ejercicios más complejos, pueden repetir un sonido y asociarlo con un objeto, los niños aprenden a hablar, aprenden las palabras. Dicho así tal vez pasemos por alto la aventura que eso supone, pues los niños se encuentran entonces en el gozne mismo que une el sonido y el

⁹⁵ Benjamin, “Los colores”, en *Infancia en Berlín*, op. cit., p. 206.

⁹⁶ Benjamin, “Doctrina de lo semejante”, en *Obras libro II/vol.1*, op. cit., p. 210.

significado, un gozne de cuya fragilidad habla el segundo de los recuerdos que prometimos citar:

Dentro de una vieja canción infantil surge de pronto la comadre Rehles. Pero como ‘comadre’ nada me decía, la criatura se me volvió un espíritu: era el espíritu de las comadres. Aquel error transformaba el mundo. Pero lo transformaba para bien; porque me señalaba los caminos que me conducían a su interior. Cualquier estímulo era suficiente.

Así, dispuso la casualidad que, en cierta ocasión, se viniera a hablar en mi presencia de unos *Kupfer-stiche* [grabados en cobre]. Al siguiente día me escondí debajo de una silla y saqué de repente la cabeza: era mi *Kopf-verstich*. Al desfigurarme a mí mismo y la palabra, conseguí al fin lo que necesitaba para hacer pie sobre la vida. Y aprendí a disfrazarme en las palabras, que propiamente eran nubes.

El don de reconocer las semejanzas no es más que un débil resto de la más vieja obligación de tener que volverse similar y comportarse de forma similar. Y dicha obligación a mí me la planteaban las palabras. No las que volvíen similar respecto a los modelos de conducta, sino las que me hacían similar a las casas, muebles y vestidos.⁹⁷

¿Y qué fue de esa vieja obligación para la que se nos había entregado este don, esta facultad? Para saberlo hemos de observar cómo aprenden los niños a leer: ponen los ojos bien cerca de las letras que repasan con el máximo cuidado, y se sorprenden entonces al ver que forman una palabra “tren”, por ejemplo, pero aún se sorprenden más cuando descubren como en un chispazo lo que designa esa palabra y el tren echa a andar. Los niños se encuentran haciendo conexiones a las que los adultos estamos más que acostumbrados, se sorprenden de lo que para nosotros es ya habitual y no causa sorpresa alguna. Más aún ocurre cuando en el caso de la escritura las semejanzas ya no son sensoriales, cuando el parecido no es propiamente físico: porque ¿a

⁹⁷ Benjamin, “Las comadres”, en *Infancia en Berlín*, op. cit., pp. 203-204.

qué se asemejan las palabras sino a su significado? He aquí lo máspreciado que se halla mediante la facultad mimética:

si ordenáramos las palabras de distintas lenguas que signifiquen lo mismo en torno al que es su significado, tendríamos que investigar cómo sucede el que todas ellas (que a menudo no guardan la menor semejanza) sean semejantes a su significado.⁹⁸

Dicha investigación, como vemos, se dirige a la traducción. La semejanza no sensorial es propiamente lo que nos permite pasar *de una orilla a otra*, en ella se funda la conexión entre lo dicho y lo que se ha escrito: sumergido en el fondo de cada frase se encuentra el plexo de sentido desde el cual lo semejante puede manifestarse a partir de un conjunto de signos. Leemos, pues, lo escrito. Pero la investigación no se queda ahí y ahora podemos reformularla bajo la siguiente pregunta: ¿cómo leer las cosas? Aventurémonos, siguiendo a Benjamin, en una respuesta provisional y digamos que es volviéndonos semejantes a ellas, esto es, envolviéndonos en las cosas tal y como le ocurre al niño que cuando pinta se colorea él mismo, se disfraza por completo de colores, y así envuelto se pierde en la pintura.⁹⁹

V

Para seguir a este pequeño pintor que está dentro ya de la pintura, hay que distinguir primero el procedimiento de Benjamin de aquello que en los círculos expresionistas alemanes se había llamado “vista interior” (*inneren Sehen*).¹⁰⁰ Con esa expresión se hacía referencia a la fun-

⁹⁸ *Ibid.*, p. 211.

⁹⁹ *Ibid.*, 206: “De igual manera también yo –dice Benjamin– me desleía dentro de la imagen cuando usaba mi olla y mi pincel; me asimilaba a la porcelana, en donde entraba entre una nube de color.”

¹⁰⁰ Véase Hermann Bahr, “El ojo del espíritu”, en *Expresionismo*, traducción de Tere-

ción propia del “ojo del espíritu” que, a diferencia del órgano sensitivo de la vista, se encuentra más individualizado y desde esta individualidad crea. Si, como decía Hermann Bahr, “el ojo del espíritu se comporta activamente y sólo utiliza las imágenes de la realidad como materia para aplicar su potencia”¹⁰¹, no es extraño que esta “vista interior” diera lugar a la pintura abstracta. Dirigida a las cosas, la mirada expresionista intentaba de insuflar vida desde el propio sentimiento¹⁰², se trataba pues una proyección sentimental frente a la que la realidad actúa como pantalla. “Proyección sentimental” es lo que quiere decir *Einführung*, un término que también se traduce como “empatía” y que Benjamin se encargó de impugnar, pues le parecía en todo punto una “funesta sugestionabilidad patológica”¹⁰³ que no iba más allá de sustituir al objeto por el sujeto y no propiciaba por tanto el encuentro. Cuando Benjamin busque las consecuencias de este trato empático con las cosas para el trabajo del historiador será tajante en su rechazo: “no cabe definir mejor el procedimiento con el que ha roto el materialismo histórico: un procedimiento de empatía”.¹⁰⁴

Pero no nos precipitemos, por el momento de esto hablamos: de una mirada a los objetos sensibles. Y desde este punto de vista se disponía ya de un planteamiento que contrastaba notablemente con la empatía. Wilhem Worringer lo desarrolló en el seno mismo del Expresionismo. Hablaba un modo “anterior” de aproximarse a las cosas donde la inquietud que su presencia provoca en una primera mirada, insegura y

extrañada ante lo que no conoce, vuelve hacia dentro al que lo mira. Se trataba de penetrar en la estructura de las cosas con un mirar desconfiado que busca apoyo en el tacto, que palpa aquello que se presenta por vez primera y así lo abstrae hasta la *crystalización*. Tal es la mirada del ser humano que se siente indefenso, que desconfía del incesante fluir de las apariencias y busca asir las cosas con seguridad; había sido la mirada de los primeros hombres y también era ahora la del hombre moderno que, sometido a una fugacidad que lo desconcierta, lo desorienta y lo disipa, respondía con la abstracción.¹⁰⁵

Ninguno de estos dos planteamientos convencerá a Benjamin. Como Bahr, prestaría atención al interior del ser humano, pero no iba a encerrar en él; como Worringer, podría atender al tacto, pero se iba a sentir más impelido por la curiosidad que por la desconfianza. Nada de miedo, nada de avaricia. La facultad a la que él apelaba no es en modo alguno individual sino colectiva y se dirige a las cosas en la medida en que se abre a ellas. El conocimiento que aporta esta facultad sería propiamente estético en el sentido mismo en que Terry Eagleton ha entendido que la estética trata “de los primeros impulsos de un materialismo primitivo, de esa larga rebelión del cuerpo que, desprovista de voz durante mucho tiempo, pasa a rebelarse contra la tiranía de lo teórico”¹⁰⁶. Pero la estética se encuentra acosada desde sus inicios por una contradicción que le es propia y que Benjamin no ignoraba: la estética reivindica el cuerpo pero al pensarlo sólo consigue que su corporeidad desaparezca.¹⁰⁷ Por eso Benjamin buscó una mirada que no consumie-

sa Rocha Barco, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1998, pp. 76-90.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 85.

¹⁰² Cf. Theodor Lipps, *Los fundamentos de la estética: la contemplación estética y las artes plásticas*, traducción de Eduardo Ovejero y Maury, Madrid: Daniel Jorro, 1924.

¹⁰³ Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, *op. cit.*, p. 253.

¹⁰⁴ Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, tesis VII, en *Obras*, libro I, vol. 2, traducción de A. Brotons Muñoz, *op. cit.*, p. 308.

¹⁰⁵ Wilhem Worringer, *Abstracción y naturaleza* (Abstraktion und Einführung), traducción de Mariana Frenk, México: Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 17-39.

¹⁰⁶ Terry Eagleton, *La estética como ideología*, traducción de Germán Cano y Jorge Cano, Madrid: Trotta, 2006, p. 65.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 53: “Con el nacimiento de lo estético, por tanto, la propia esfera del arte empieza a padecer en alguna medida la misma abstracción y formalización idiosincrásica de la teoría moderna en general [...]. De ahí que la estética siempre consti-

ra el cuerpo de las cosas, y buscándola encontró en Goethe esa “delicada empiria (*zarte Empirie*) que se hace íntimamente idéntica con el objeto, y así se convierte en teoría auténtica”¹⁰⁸.

Goethe había hablado de la perseverante dedicación del artista, que mira y vuelve a mirar las cosas, estudiándolas con el mayor de los cuidados mientras deja que su mano trabaje hasta poder cruzar lo que él llamaba “el umbral de su santuario”¹⁰⁹. Se trataba así de una contemplación entregada por completo a las cosas con la confianza plena de que en ella se ofrecería su más hondo conocimiento. Pero sabemos que Benjamin no tomaría este procedimiento sin modificarlo sensiblemente. Por una parte Benjamin introduciría una modificación social que desplazaba el paradigma individual del artista en favor de un modelo colectivo, por otra parte señalaría también una modificación perceptual que desplazaba el paradigma óptico de la visión por uno táctil. Ambas modificaciones se fundaban en las observaciones de Benjamin sobre la sociedad capitalista y, como protestando contra los cambios que había supuesto, encontraba también en ella el “viejo lamento” de que las masas buscan disipación mientras que el arte exige recogimiento. A este viejo lamento volvería en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, para examinarlo y deshacerse de él.

Allí la clave de la relación con las cosas se encontraba en el concepto

tuya una especie de proyecto contradictorio, ya minado desde sus propios fundamentos.”

¹⁰⁸ La cita de Goethe sobre la que Benjamin volverá en varias ocasiones, aparece por primera vez en sus escritos en su tesis doctoral, *El concepto de crítica en el Romanticismo alemán*, op. cit., 137, p. 60: “Existe una delicada empiria que se hace íntimamente idéntica con el objeto, y así se convierte en teoría auténtica.”

¹⁰⁹ Johann Wolfgang Goethe, “Simple imitación, *maniera*, estilo”, en *Escritos de arte*, traducción de Miguel Salmerón, Madrid: Síntesis, 1999, pp. 69 y 70.

de “sumersión” (*Versenken*) y éste aparece en el texto de Benjamin perfectamente seccionado: por un lado en el modo en que el artista, ante la obra de arte, “se recoge, se sumerge en ella”, y por el otro, en el hecho de que “la masa disipada sumerge por su parte la obra de arte dentro de sí”.¹¹⁰ Los dos polos de esta dialéctica quedaban así localizados en la disipación (*Zerstreuung*) y el recogimiento (*Sammulung*). Pero reparemos en que este último término alemán indica también concentración, acumulación, mientras que *Zerstreuung* es indicativo de dispersión, distracción, diversión: lo que allá se reúne en sí, aquí se separa, no de las cosas sino de sí mismo. En ambos casos este movimiento se produce bajo el signo del sumergimiento, pero si en la concentración esto significa un repliegue en sí, la dispersión se lleva a cabo desplegándose, es decir, abriéndose. Despliegue de los sentidos, apertura de la masa: de ahí que ésta pueda sumergir en sí a la obra de arte.

Dicho esto Benjamin recurría al ejemplo de la arquitectura afirmando que ella se presta mejor que ningún otro arte al modelo de recepción que más le interesaba. ¿Y a qué se presta la arquitectura?, ante todo a entrar físicamente en ella, es decir, la arquitectura ofrece la posibilidad evidente de penetrar en una obra de arte y, por así decirlo, habitarla. Por eso la recepción de la arquitectura se puede dar distraídamente y en colectivo. Es en los edificios donde mejor se manifiesta entonces la percepción táctil del arte. En ellos nos alojamos y también por ellos nos desplazamos, repetidas veces abrimos sus puertas y las cerramos, cientos de veces hemos pasado la mano por sus barandillas y hemos pisado sus escalones. Entramos en los edificios y, al salir de ellos, entre edificios recorremos la ciudad, también en ella habitamos, transitamos por sus calles y sus plazas, estamos más que acostumbrados

¹¹⁰ Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (tercera redacción), XV, en *Obras*, libro I / vol. 2, op. cit., p. 82.

dos a sortear el tráfico, quizás desconocemos el nombre de alguna de sus calles pero sabemos perfectamente que hay que girar a la izquierda y luego seguir todo recto hasta llegar al lugar que buscamos. Y todo ello lo hacemos sin el menor esfuerzo, lo hemos hecho tantas veces que podemos volver a llegar allí completamente distraídos en una conversación.

En realidad los niños no aprenden de otra manera, la distracción es su método favorito. Nosotros nos sumergimos en la ciudad como ellos han aprendido hacerlo en las cosas. Su arquitectura no tiene por qué constreñir nuestros sentidos, no solemos hallar aquí el cartel de “no tocar” que suelen acompañar a las obras de arte. Y esto porque en la en la ciudad se vive, mantenemos con la ciudad una “relación viva”. Para Benjamin, la ciudad –como la arquitectura– puede ser tomada como obra de arte, y experimentada la obra de este modo táctil, su lectura, su percepción más clara (su captación plástica), debe obtener respuesta en una escritura, es decir, en una producción que sea por completo simultánea.

En este sentido, Benjamin planteaba el objetivo de transmutar al espectador en artista, y si para ello había de conferirle al arte una tarea ésta sería, como Susan Buck-Morss entendió con acierto, la de “*des-hacer* la alienación del *sensorium* corporal, *restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos*”, es decir, ponerlo a funcionar, *movilizarlo*. En esto consistía la politización del arte a la que Benjamin se había referido, y ello no podía ofrecerse más que en virtud de la facultad mimética. Como el niño que al jugar con las cosas se compenetra totalmente con ellas hasta el punto de ser la cosa, la relación con la ciudad (la *polis*) que proponía Benjamin sólo será una relación viva cuando toda la pluralidad de la masa reconozca que ella misma es la ciudad. Fantasmagórica es la sensación de que las cosas no las ha hecho nadie, de que son porque son. Esto mismo es lo que

debía ser desvelado: la ciudad la hacemos todos, la ciudad somos todos.

VI

Sumergirse en las cosas, incluso en la ciudad, hacerse *polis*, mojarse hasta tal punto, todo ello hallaba para Benjamin su perfecto correlato en el modo en que un traductor se las ve con el texto que traduce. Y allí la facultad mimética nos aporta un asombroso descubrimiento. Para Benjamin, la traducción no debía consistir en asimilar la palabra extranjera de manera literal, es decir, forzándola, sino en “recrear en el seno de la lengua propia [*in der eigenen Sprache sich anbilden*], con amor y minuciosidad, la manera especial que es la propia del original, de modo que éste y la traducción sean reconocibles como fragmentos de un lenguaje mayor (como los trozos son reconocibles en tanto que fragmentos de un jarrón)”¹¹¹.

“Recrear en el seno”: la expresión que utilizó Benjamin es “*sich anbilden sich*” y aquí nos arriesgaremos con una traducción tal vez poco hetedoroxa: “cultivar *al otro* en sí mismo”¹¹², pues *anbilden* tiene este matiz que se acerca a la educación en tanto que formación [*Bildung*], algo así como “convertirse en” o incluso “volverse”, pero *volverse* no como quien se *transforma* sino como quien toma forma, como quien *se forma*. Tomar de esta manera una palabra ajena, es decir, ese pequeño fragmento de la totalidad de su significado, no podía para Benjamin más que dar otro fragmento del mismo significado; la propia palabra re-crearía así la palabra extraña, lo que transportado al mun-

¹¹¹ Benjamin, “La tarea del traductor”, en *Obras* libro IV/vol.1, *op.cit.*, p. 19.

¹¹² Cf. Angelika Rauch, “The Broken Vessel of Tradition”, *Representations*, N° 53, Winter 1996, p. 89: “Here Benjamin’s insistence on this kind of accommodation in the work of translation comes mind: *sich anbilden* means to cultivate the *other* in the self.”

do de las cosas sería como “*volverse* aquello”, o acaso podríamos decir: “la cosa *vuelta* en nosotros”.

Para aplicar esta operación a las cosas, Benjamin recurría a una facultad ya emparentada con la facultad mimética, la de “ir haciendo interpolaciones en lo pequeño infinitamente”¹¹³, sólo poniéndola en práctica se nos permitiría abrir las cosas igual que un abanico se abre dejando a la vista la imagen desplegada de lo que esconde. A esta facultad él también la llama *Phantasie*, pero nosotros no podríamos denominarla *fantasía*, puesto que carece de ese matiz caprichoso que la lengua española le confiere. Tampoco *imaginación* parece un término afortunado en este caso, ya que, siendo el concepto de imaginación más bien perceptivo, carece de ese rasgo actuante al que Benjamin apelaba.

En la *Phantasie*, una misma luz (*pháos*) ilumina el objeto y a quien en él se fija.¹¹⁴ Ése es el modo en que esta facultad *nos* penetra en las cosas, justo como quien aprende una lengua que desconoce. Sin embargo, no podríamos afirmar de ningún modo que es el traductor –el que aprehende la lengua extranjera– quien se proyecta sobre ese extraño texto, más bien debiéramos hablar de una *rendición* total a él, una completa entrega, esto es lo que significa *Aufgabe* y que el alemán ha hecho coincidir con el término “tarea”. Dicho trabajo sólo se puede comparar con el del copista que recorre letra a letra un texto; mientras el mero lector lo sobrevuela obedeciendo a un movi-

¹¹³ Benjamin, “Abanico”, en *Calle de dirección única*, *op. cit.*, p. 57: “la fantasía [*Phantasie*] es la facultad de ir haciendo interpolaciones en lo pequeño infinitamente, de encontrarle a cada intensidad una copiosidad apretujada, como una extensión; dicho en pocas palabras: la fantasía toma cada imagen como si fuera aquella que contiene un abanico que sólo al desplegarse toma aliento y nos muestra los rasgos de la persona amada.”

¹¹⁴ Cf. Milner, *op. cit.*, pp. 25-26.

miento interno, el copista dirige este movimiento hasta el punto de hacer de la copia una clave para ir descifrando los enigmas del texto original.¹¹⁵

Vueltos así, diríamos que tiene lugar una incorporación del objeto que se traduce, se cuenta, se pinta o se recrea. Pero al hacerlo hay algo en él que también parece volverse, es decir, se nos escapa, se desplaza, pone distancia con nosotros. En eso mismo consiste su aura, en “una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca”¹¹⁶. El movimiento al que se entrega el traductor es ambiguo y por eso en la medida en que se reconstruye este jarrón con el que Benjamin daba imagen del significado al que se refieren todas las palabras de todas las lenguas (*Gefäß, vessel, vase, jarrón*) también sigue rompiéndose.

Hay algo en la palabra que traducimos, en la historia que narramos o en el retrato que dibujamos, que se escapa por mucho que queramos ceñirnos al original, algo que se distancia. Pero no es únicamente que la palabra, la historia o la imagen sean borradas a medida que trabajamos sobre ellas, sino más bien descubrimos que esta distancia se pone en juego en el fondo de las cosas¹¹⁷. Tal vez tengamos aquí una *puzzling question* al modo en que Baudelaire la planteaba en “Moral del juguete”, puesto que también nosotros al mirar el fondo de éste con el que jugamos nos preguntamos: “Pero, ¿*dónde está el alma?*”, y a falta de respuesta también constatamos con Baudelaire que “es aquí cuando comienzan el torpor y la tristeza”¹¹⁸, un dolor que queda in-

¹¹⁵ Benjamin, “Productos de la china”, en *Calle de dirección única*, *op. cit.*, p. 30.

¹¹⁶ Benjamin, *Libro de los pasajes* [M 16 a, 4], *op. cit.*, p. 450.

¹¹⁷ De Man, estudiando este mismo texto de Benjamin, diría que si nuestra mirada “mata” al original lo hace “al descubrir que el original ya estaba muerto” (De Man, *op. cit.*, p. 130).

¹¹⁸ Charles Baudelaire, “Morale du joujou”, *Le monde littéraire*, 17 avril 1853, traducción (ligeramente modificada) de Carmen Santos en *Salones y otros escritos sobre*

eluctablemente unido a este proceso de alejamiento y que guarda tanta intimidad con las cosas que no podría ser un dolor subjetivo.¹¹⁹ Pero quien sabe si en el fondo, fastidiadas de tantos nombres, las cosas no se están riendo de nosotros.

VII

En ninguna otra parte se encuentra más significado que en las cosas muertas, y ese significado era para Benjamin el de la historia. Para comprenderlo Benjamin pretendía operar del modo que hemos descrito, su paradigma seguiría siendo la traducción y la facultad empleada, la facultad mimética. De nuevo se trataba de reconocer semejanzas no sensoriales y poner con ello en juego el doble paradigma de la lectura y la escritura: volverse (hacia) ellas. Pero la dificultad aquí ya no se podía eludir. Benjamin la enunció al menos en dos de sus escritos en forma de cita: “Leer lo que nunca fue escrito” [*Was nie geschrieben wurde, lesen*]¹²⁰. En eso había consistido la lectura más antigua, “leer antes del lenguaje, a partir de las vísceras, o de las dan-

arte, Madrid, Visor, 1999, p. 196.

¹¹⁹ Véase De Man, *op. cit.*, p. 133. De Man observa en su trabajo que Benjamin puede haberse referido a este dolor como dolor de parto que también lo es de muerte [*Wehren*], el dolor de un fragmento que ya es otro al tiempo que lo quiebra o, en la traducción, la palabra nueva que se aproxima en fuertes contracciones en la palabra ajena que envejece. Sin embargo, aquí no desdeñamos lo que ese dolor también tiene que ver con la vida.

¹²⁰ La cita, que se debía a Hofmannsthal, es referida por tanto en “La facultad mimética” (Benjamin, *Obras Libro II/vol.1*, traducción de J. Navarro Pérez, *op. cit.*), como en el texto titulado “La imagen dialéctica” que se encuentra entre las notas preparatorias para las tesis “Sobre el concepto de historia” (Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, introducción y traducción de Pablo Oyarzún Robles, Santiago de Chile, Arcis-LOM, [1997]).

zas o de las estrellas”¹²¹. Los niños conocían su secreto pero éste se les escapaba veloz como los años que les hacían adultos. La facultad mimética había permitido en otro tiempo entender la semejanza que posee un recién nacido con la situación concreta de los astros en el momento de su nacimiento, sin embargo, transformada esta facultad con los siglos, de aquellas lecturas sólo quedaba como resquicio la multitud de idiomas que cubrían el globo terráqueo. Se diría que Benjamin quería reconstruir la ciudad de Babel, pero comenzó por el París del siglo XIX. Como una palabra que ilumina a su manera el significado al que también se refieren otras muchas palabras, también París iluminaba un tiempo al que no dudaría en llamar “mesiánico”. Allí se trataba de leer los deseos nunca escritos de tal manera que dicha lectura actuaría sobre ellos como el soplo que reanima el fuego extinguido. Esta es la tarea que se imponía como historiador:

El método histórico es un método filológico, que tiene su base en el libro de la vida. ‘Leer lo que nunca fue escrito’, reza en Hofmannsthal. El lector en que ha de pensarse aquí es el verdadero historiador.

La multitud de las historias se parece a la multitud de las lenguas. La historia universal, en el sentido de hoy, no puede ser más que una especie de esperanto. La idea de la historia universal es mesiánica.

El mundo mesiánico es un mundo de actualidad multilateral e integral. Sólo primeramente en él hay una historia universal. Pero no en cuanto escrita, sino como la [historia] que se festeja. [...]. Su lengua es prosa integral que ha hecho saltar los grilletes de la escritura y es entendida por todos los hombres (tal como el idioma de los pájaros por los niños domingueros).¹²²

Y como los niños había que actuar –¿a qué otra cosa se podía referir cuando atribuyó a cada nueva generación una “débil fuerza mesiáni-

¹²¹ Benjamin, “La facultad mimética”, *op. cit.*, p. 216.

¹²² Benjamin, “La imagen dialéctica”, *op. cit.*, p. 86.

ca”¹²³?– reconociendo semejanzas y recreándolas a su vez. Sólo así se podía leer lo nunca escrito: jugando.¹²⁴ Benjamin localizó en mitad de ese juego el momento mismo en que se da la percepción y lo describió como “un chispazo”, “el instante del nacimiento”, “un instante crítico”,¹²⁵ según el cuál nuestra propia conclusión no puede ser más que una apertura, digámoslo con Benjamin: un despertar.

Bibliografía

- Agamben**, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino: Einaudi, 2006.
- Adorno**, Theodor W., *Sobre Walter Benjamin*, edición de Rolf Tiedemann (1970) traducción de Santiago Calle, Madrid: Cátedra, 2001.
- Adorno**, Theodor W. y **Benjamin**, Walter, *Correspondencia, 1928-1940*, traducción de Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez, Madrid: Trotta, 1998.
- Bahr**, Hermann, *Expresionismo*, traducción de Teresa Rocha Barco, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1998.
- Baudelaire**, Charles, “Morale du joujou”, *Le monde littéraire*, 17 avril 1853, traducción de Carmen Santos en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid: Visor, 1999.
- Benjamin**, *Obras*, libro I/vol.1, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Abada 2006.
- , *Obras*, libro II/vol.1, traducción de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2007.

¹²³ Benjamin, *Sobre el concepto de historia* (tesis II), *op. cit.*, p. 306.

¹²⁴ Como apunta Ibarlucía, Benjamin observaba que el desarrollo que la modernidad técnica deparaba al arte suponía precisamente “una ganancia extraordinaria para el espacio de juego [*Spiel-Raum*]”, y era precisamente en este juego donde se podía poner en práctica una lectura que, en contraste con Heidegger, Benjamin no dirigiría a lo que está inscripto en su origen, sino precisamente a lo que “nunca se inscribió”. Véase Ibarlucía, “Benjamin crítico de Heidegger: hermenéutica mesiánica e historicidad”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXVI, N.º1, Otoño 2000.

¹²⁵ Benjamin, “Doctrina de lo semejante”, *op. cit.*, pp. 210 y 211.

- , *Obras*, libroII/vol.2, traducción de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2009.
- , *Obras*, libro IV/vol.1, traducción de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2010.
- , *Obras*, libro IV/vol.2, traducción de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2010.
- , *Libro de los Pasajes*, traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid: Akal, 2005.
- , *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, introducción y traducción de Pablo Oyarzún Robles, Santiago de Chile: Arcis-LOM, [1997].
- Buck-Morss**, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, traducción de Mariano López Seoane Buenos Aires: Interzona, 2005.
- , *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, traducción de Nora Rabotnikof, Madrid: Visor, 1995.
- De Man**, Paul, “Conclusiones: *La tarea del traductor* de Walter Benjamin”, en *La resistencia a la teoría*, traducción de Elena Elorriaga y Oriol Francés, Madrid: Visor, 1990.
- Demócrito**, “Las cualidades sensibles y las sensaciones”, en *Los filósofos presocráticos. Obras II*, traducción de Néstor Luis Cordero, Ernesto La Croce y María Isabel Santa Cruz de Prunes, Madrid: Biblioteca Gredos, 2006.
- Eagleton**, Terry, *La estética como ideología*, traducción de Germán Cano y Jorge Cano, Madrid: Trotta, 2006.
- Goethe**, Johann Wolfgang, “Simple imitación, *maniera*, estilo”, en *Escritos de arte*, traducción de Miguel Salmerón, Madrid: Síntesis, 1999.
- Ibarlucía**, Ricardo, *Onirotkitsch. Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1998.
- , “Benjamin crítico de Heidegger: hermenéutica mesiánica e historicidad”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, vol. XXVI, N.º1, otoño de 2000.
- , “Walter Benjamin y la génesis de *Passagen-Werk. Un encantamiento dialéctico*”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, vol. XXIII, N.º 2, primavera de 1997.
- Lipps**, Theodor, *Los fundamentos de la estética: la contemplación estética y las artes plásticas*, traducción de Eduardo Ovejero y Maury, Madrid: Daniel Jorro, 1924.
- Marx**, Karl, “El carácter fetichista de la mercancía y su secreto”, en *El capital*, libro I, tomo I, traducción de Vicente Romano García, Madrid: Akal, 2007.
- Milner**, Max, *La fantasmagoría*. Traducción de Juan José Utrilla, México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Mosès, Stéphane, *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, traducción de Alicia Martorell, Madrid: Cátedra, 1997.

Rilke, Rainer María, *Cartas sobre Cézanne*, traducción de Nicanor Ancochea, Barcelona: Paidós, 1985.

Platón, *Teeteto*, traducción de Álvaro Vallejo Capos, en *Diálogos V*, Madrid: Gredos, 1988.

Rauch, Angelika, “The Broken Vessel of Tradition”, *Representations*, N° 53, Winter 1996.

Worringer, Wilhem, *Abstracción y naturaleza*, traducción de Mariana Frenk, México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

DIRECTOR

Ricardo Ibarlucía (Universidad Nacional de San Martín)

COMITE EDITORIAL

Karlheinz Barck (Zentrum für Literatur -und Kulturforschung/Berlin)

Jose Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín)

Aníbal Cetrangolo (Università Ca' Foscari Di Venezia)

Jean-Pierre Cometti (Univeristé de Provence, Aix-Marseille)

Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense)

Leiser Madanes (Universidad Nacional de La Plata)

Federico Monjeau (Universidad de Buenos Aires)

Pablo Oyarzun (Universidad de Chile)

Pablo Pavesi (Universidad de Buenos Aires)

Carlos Pereda (Universidad Autónoma de México)

Mario A. Presas (Universidad Nacional de La Plata, CONICET)

Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Sergio Sánchez (Universidad Nacional de Córdoba)

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Fernando Bruno (Universidad Torcuato Di Tella)

COLABORADORES

Lucas Bidon-Chanal (Universidad de Buenos Aires)

Sol Bidon-Chanal (Universidad de Buenos Aires)

ISSN 1668-7132

Centro de Investigaciones Filosóficas /

Programa de Estudios en Filosofía del Arte

CONTACTO

Miñones 2073

(1428) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

República Argentina

Tel./fax: (54 11) 4 787 0533

info@boletindeestetica.com.ar