

## Mesa Redonda Modernidad y crisis de la experiencia: caleidoscopios filosóficos

Expositores: Oscar Nudler (CONICET, Fundación Bariloche), Luciana Espinosa (UBA-CONICET), Tatiana Staroselsky (UNLP), Juan Blanco (CONICET), Francisco Naishtat (PIP-CONICET/UBA-UNLP). Coordinador: Francisco Naishtat

### Crítica, muerte y melancolía en Walter Benjamin Luciana Espinosa (UBA-CONICET)<sup>1</sup>

La noción de muerte en la estética temprana de Walter Benjamin ha diluido su importancia como categoría que delimita por sí misma un campo de problemas de su filosofía del arte en los años 20'. Su importancia, sin embargo, resulta patente no solo en *El origen del drama barroco alemán* (1928) sino también en *Las afinidades electivas de Goethe* (1922) escritos en los cuales la idea de la muerte afecta tanto a la noción de obra de arte como a la actividad propia de la crítica. Es por ello que, en la presente comunicación nos proponemos recorrer brevemente ambos aspectos mutuamente solidarios, en pos de mostrar cómo es que la noción de muerte los aúna y permite al mismo tiempo una mejor comprensión conjunta. Asimismo, sugerimos a modo de cierre, la vinculación tanto de la crítica y las obras de arte con otro tópico presente en el drama barroco alemán, esto es, la figura del melancólico.

#### I.

En una carta de noviembre de 1921 dirigida a Scholem, Benjamin declara que su escrito sobre *Las afinidades electivas* consiste en una crítica ejemplar (*exemplarische Kritik*), que debe servir de introducción a ciertas exposiciones puramente filosóficas.<sup>2</sup> Se trata para él de intentar una fundamentación propia de la crítica, después de haberse abocado en su tesis doctoral a un análisis del concepto romántico de crítica de arte. Así como en la tesis mencionada se sostiene que la *reflexión* de la crítica parte de una reflexión presente en la propia obra, aquí Benjamin postula la existencia de un poder o fuerza crítica (*kritische Gewalt*) en la obra. Tal poder recibe el nombre de “lo carente de expresión”, y su vínculo con la muerte podríamos decir que reside en que esta fuerza *paraliza la vida* de la obra y la muestra detenida en un instante. Esta interrupción del movimiento vital de la obra produce una cesura en lo expresado, es decir, en el aspecto fenoménico de la obra. En este mismo sentido, en su comentario al análisis que hace Hölderlin de Edipo (así como en un estudio de sus himnos), se refiere al concepto de “cesura” (*Cäsur*) –cuyo alcance amplía desde el ámbito de la tragedia al arte en general–. La cesura es entendida aquí precisamente como la caída de toda expresión, que cede el lugar “a un poder que es, dentro de todos los medios artísticos, carente de expresión”, un poder capaz de “cortar la palabra” a la armonía de la obra. (Benjamin, 1991, I/1: 182).<sup>3</sup> En definitiva, su función consiste en evitar la fusión en la obra de la apariencia y la esencia.

---

<sup>1</sup> Parte del presente artículo corresponde a “La noción de muerte en la estética temprana de Walter Benjamin” escrito inédito realizado en co-autoría junto con Florencia Abadi.

<sup>2</sup> Para las citas bibliográficas en este escrito hemos utilizado las obras completas de Walter Benjamin en alemán. En cada caso particular se aclara la traducción castellana utilizada.

<sup>3</sup> En las citas de este texto, utilizamos la traducción de Graciela Calderón y Griselda Mársico, en: W. Benjamin, *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona, Gedisa, 2000.

De este modo Benjamin conjuga la *bella apariencia* con la *vida* de la obra de arte y establece una ley según la cual “en una configuración de la apariencia bella, la apariencia es tanto mayor cuanto más viva aparece la configuración” (Benjamin, 1991, I/3: 832). Tal es así que esta ley permite “determinar la esencia y los límites del arte” (Id.: 832). Con lo cual, se establece una suerte de límite entre el arte y la vida; un límite, no como una barrera que impide la conexión entre ambos, sino en el que ambos lados alcanzan a tocarse: la obra debe “rozar” la vida. Pero en la misma medida, debe rozar también la muerte. El límite del arte, que es la vida, determina también su esencia: el arte no existe sin su velo, sin el carácter apariencial que tiene en la vida su fundamento. El velo es constitutivo de la obra, ya que su belleza reside en su ser velada: “lo bello no es ni el velo ni el objeto velado, sino el objeto en su velo” (Benjamin, 1991, I/1: 195). Si la violencia crítica destruyera la apariencia, desaparecería la obra de arte. Pero tampoco el velo agota la obra: la cesura está ahí para evitar la fusión, para preservar por lo tanto ambos aspectos (lo que se expresa y lo que carece de expresión) sin permitir que se confundan.

La cesura del poder crítico realiza así la operación de destruir la apariencia de totalidad de la obra. La bella apariencia no es, finalmente, sino esa ilusión de totalidad, y la crítica tiene la tarea de convertir la obra en un fragmento (un *torso*). Ni viva ni muerta, atravesada por la vida y por la muerte, la obra de arte habita un espacio intermedio: en la medida en que roza la vida, señala hacia una totalidad; en la medida en que roza la muerte, indica el carácter aparente y quebrado de esa totalidad. En este sentido, Benjamin afirma que la “muerte tiene el poder de desnudar” (Id.: 197). Esta desnudez remite a la capacidad de mostrar la historicidad de la obra, de quitarle su aspecto falsamente totalizador y atemporal, en otros términos, de exponerla en su caducidad.

## II.

Este desarrollo de “lo carente de expresión” consueña con la tesis de *El origen del drama barroco alemán* que sostiene que la obra de arte debe concebirse como una ruina. Una ruina consiste en un fragmento de algo que tuvo su plenitud en otro tiempo, cuando funcionaba como parte de una totalidad orgánica. Si en *Las afinidades...* Benjamin afirmaba que lo carente de expresión “desarticula lo que en toda apariencia bella perdura como herencia del caos: la totalidad falsa, engañosa (la absoluta)”, y convierte la obra en “fragmento del mundo verdadero, en torso de un símbolo” (Benjamin, 1991, I/1: 181), aquí retoma la crítica al símbolo como totalidad y le opone una categoría característica del universo del barroco: la alegoría. La estructura alegórica propia del drama barroco alemán, determinada por la fragmentación, tiene con la ruina una relación cardinal y así lo expresa Benjamin: “[l]as alegorías son, en el dominio del pensamiento, lo que las ruinas en el dominio de las cosas” (Benjamin, 1991, I/1: 354).<sup>4</sup>

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

---

<sup>4</sup> Para las citas de este libro utilizamos la traducción de José Muñoz Millanes, en: Benjamin, W., *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

Benjamin encuentra en este punto que es nada menos que la muerte la que acentúa la separación entre naturaleza y significación, esto es, la muerte opera como el elemento que rompe el vínculo entre el significante y el significado, entre la materia y el espíritu, el cuerpo y el alma: “Tal es el núcleo de la visión alegórica: a mayor significación, mayor sujeción a la muerte, pues es la muerte la que excava más profundamente la abrupta línea de demarcación entre la *physis* y la significación” (*Id.*: 343). La muerte transforma así el cuerpo orgánico, vivo, “total”, en cadáver, en materia pura, divisible. El cuerpo libre de espíritu queda entonces disponible para recibir alegóricamente muchos significados. En el contexto de secularización y de retraimiento de la trascendencia, la alegoría implica el vaciamiento de los signos y la arbitrariedad en su relación con las cosas, pero también la profusión de significados que sigue a la disponibilidad del signo material vaciado, y la necesidad de su lectura. En este sentido, lo que se abre es la posibilidad infinita del juego de sentidos: si en la significación alegórica no existe forma de respaldar la relación entre lo expresado y la forma de su expresión, si no hay una significación unívoca garantizada por alguna forma de la totalidad, se abre por un lado, un espacio de libertad pero, paradójicamente también, uno para una violencia que haga estallar la posibilidad de toda fijación definitiva de sentido y encuentre en la arbitrariedad su nota más propia. Por eso Benjamin puede decir que “si la naturaleza ha estado desde siempre sujeta a la muerte, entonces desde siempre ha sido también alegórica” (*Id.*: 343).

Pero la cuestión de la muerte no afecta simplemente la noción de obra de arte; también influye directamente sobre la caracterización de la actividad de la crítica. Esta es concebida en el escrito sobre el barroco como un proceso de “mortificación” (*Mortifikation*): “no se trata, por tanto, a la manera romántica, de un despertar de la conciencia en los vivos, sino de un asentimiento del saber en las obras, que están muertas” (*Id.*: 357). Aquí se afirma, sin rodeos, la muerte de las obras, y la crítica toma el lugar de un saber sobre algo ya perimido. La mortificación no consiste en matar o destruir la obra, sino en paralizar el movimiento vital de esta con el fin de extraer de ella un conocimiento histórico, penetrado por la fugacidad del objeto: “el objeto de la crítica filosófica consiste en mostrar que la función de la forma artística es justamente esta: convertir en contenido de verdad (*Wahrheitsgehalt*), de carácter filosófico, los contenidos objetivos (*Sachgehalte*), de carácter histórico, que constituyen el fundamento de toda obra de arte significativa” (*Id.*: 358). La crítica persigue un contenido de verdad a partir de los contenidos objetivos de la obra: los *realia* o contenidos concretos que, de acuerdo con la metáfora de Benjamin, constituyen las cenizas de la hoguera de las que parte el crítico en busca de la llama (el contenido de verdad). Las obras más duraderas son aquellas “cuya verdad está más profundamente enraizada en su contenido objetivo” (*Id.*: 125) es decir, en su tiempo histórico. Así, la crítica lleva a cabo un despliegue del lenguaje formal de la obra y privilegia la exposición de su contenido, en detrimento del efecto. Si en el contexto de *Las afinidades...* Benjamin afirmaba que “[l]a forma es la ley por la cual lo bello se liga a la perfección y la totalidad” (Benjamin, 1991, I/3: 830) y la vinculaba por tanto con la vida y el velo, en el libro sobre el drama barroco retoma el problema de la forma artística e indica que esta consiste en una transformación de contenidos factuales. La vida funda la forma; la muerte, el contenido de la obra.

Finalmente, cabe destacar la operación redentora de la crítica en este proceso, en estrecha conexión con la estructura alegórica de las obras. En la fragmentación y la transitoriedad Benjamin observa una indicación del mundo redimido. En el teatro barroco, en que la historia es expuesta como sufrimiento del mundo y como catástrofe,

esa misma transitoriedad se convierte en signo (en alegoría) de la redención (Cfr. Benjamin, 1991, I/1: 343). La calavera es emblema de la transitoriedad del poder terrenal y de la vanidad humana. Allí se plasma “todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido” (*Id.*: 343). De esta manera expresa también plenamente, y en calidad de enigma, la historicidad biográfica de un individuo, o si se quiere, como afirma la cita de von Lohenstein: “Si cuando el Altísimo viene a levantar la cosecha de las tumbas/ Entonces yo, una calavera, me transformaré en el rostro del ángel” (*Id.*: 406). La crítica de arte no redime la obra en el sentido del Romanticismo temprano, en que la ironía salva su relatividad y la eleva al absoluto del arte. Lejos del absoluto romántico, lo mesiánico es aquí la absorción profana de las fuerzas de la redención en el instante fugaz de la historia.

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

### III.

Tras lo expuesto hasta aquí se comprende la centralidad de la temática de la muerte en la estética temprana benjaminiana. Ya sea nos acerquemos a sus tratamientos sobre el estatuto de las obras de arte como al de la crítica, es la muerte el significante imposible que insiste una y otra vez en ser significado sin poder serlo jamás. En este sentido, si bien no nos extenderemos demasiado en este punto, entendemos que la experiencia melancólica, tal como aparece tematizada en el contexto del *Trauerspiel*, puede ser leída como otra forma de exponer esa imposibilidad de reunificación o totalidad pero referida a la propia subjetividad humana. En otras palabras, sugerimos aquí que la melancolía podría ser otro nombre de esa misma “cesura” o “mortificación” (que el crítico manifiesta en relación con las obras) llevado al acaecer de la vida del hombre.

Si tal como hemos dicho, la alegoría es para Benjamin la instancia expositiva de la caducidad de las cosas ella encuentra en la disolución de la falsa apariencia de totalidad la fuerza de su potencia expresiva, de esta manera, es fácil asumir que esta disolución implica necesariamente un ir más allá de una estética de lo bello, es decir, del ideal de lo vivo y de la apariencia radiante, y hace de “lo muerto” y “lo inexpresivo” sus nuevos componentes esenciales. El hecho de que la naturaleza esté atravesada íntimamente por la muerte, que las cosas ya no sean una totalidad unificada sino ruinas o fragmentos y que, justamente, la alegoría las exponga, sin ninguna conciliación, en la crudeza de su desgarramiento, por un lado permite dar cuenta de su enorme fidelidad respecto de la realidad mientras que, por otro lado, abre su vínculo con la melancolía. Prueba de ello es el hecho de que para Benjamin en la naturaleza entendida como “eterna caducidad”, en sus monumentos y sus ruinas, habitan los animales de Saturno” (*Id.*: 330).

Esta íntima y compleja relación que se desarrolla entre alegoría y melancolía encuentra en la mirada el punto clave de su desciframiento: el melancólico es aquél que sólo puede ver en el mundo alegorías, es quien puede captar el carácter destructivo que corroe internamente la “bella apariencia” del mundo como totalización y, por eso mismo, quien puede percibir el elemento muerto como constitutivo de todo lo vivo. "Si

el objeto se vuelve alegórico bajo la mirada de la melancolía [...] entonces el objeto yace frente al alegorista entregado a merced suya. Lo cual quiere decir que a partir de ahora el objeto es totalmente incapaz de irradiar un significado, un sentido; el significado corresponde al que le presta el alegorista". (*Id.*: 379)

Pero en definitiva, esta entrega del objeto a la actividad dadora de sentido del melancólico nos pone frente al hecho de que no habría, en rigor, sentido al margen de la actividad del sujeto melancólico. Y ello en la medida en que si en la obra lo inexpresivo volvía posible la cesura sobre la cual descansaba la actividad crítica; y en lo alegórico residía la posibilidad de la mortificación, el melancólico dirá Benjamin es quien oye el lamento y, al mismo, tiempo sin tratar de volverlo música, se permite disfrutarlo.

De este modo, tanto lo uno como lo otro descansarían sobre esa peculiar detención del movimiento vital que atraviesa la experiencia del melancólico y que lo constituye no sólo como un singular prisma para una crítica del arte sino, también, como una matriz tentativa para un pensamiento de la vida y la subjetividad en clave estética.

### Referencias

Benjamin, Walter (1991). *Gesammelte Schriften*, R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (eds.). Suhrkamp; Frankfurt am Main.