

## Romanticismo y crítica inmanente en la teoría crítica del joven Walter Benjamin

EDUARDO MAURA ZORITA, Universidad Complutense de Madrid  
[emaurez@pdi.ucm.es](mailto:emaurez@pdi.ucm.es), [emaurez81@hotmail.com](mailto:emaurez81@hotmail.com)

### *Romanticismo y crítica inmanente en la teoría crítica del joven Walter Benjamin*

Benjamin ha desarrollado, en su etapa conocida como etapa de reflexión sobre la naturaleza<sup>1</sup>, una teoría del conocimiento por la cual serían las cosas y sus relaciones, de forma inmanente, las depositarias de potencial cognitivo. Este capítulo está dedicado a explicitar en qué sentido esta epistemología benjaminiana oscila entre la crítica del paradigma de la filosofía de la conciencia -tal y como aparece expresado en algunas versiones paradigmáticas del Idealismo alemán- y la crítica del empirismo -en tanto que programa que cifra las posibilidades de todo conocimiento en el desvelamiento de alguna clase de verdad que cayese exclusivamente de lado del objeto-, así como el rol que juega la teoría romántica del arte en su evolución intelectual. Este tránsito permitirá apreciar el creciente interés de Benjamin por las figuras de la *crítica* y de la *teoría del conocimiento*.

La trilogía epistemológica de Benjamin, que no fue concebida como tal, se compone de tres textos clave: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, el ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe y el prólogo a *El origen del Trauerspiel alemán*. El objeto de este trabajo es indagar en algunos resortes que Benjamin cifra en el Romanticismo alemán, en algunos casos ideas que apenas llega a esbozar, y que desembocarán en el «Prólogo epistemo-crítico» en una teoría crítica del conocimiento (que, por su parte, pretende de la filosofía que sea nada menos que una *ciencia del origen*).

Sin ánimo de ser exhaustivo, me parece importante comenzar por una explicitación de la importancia de Goethe para el joven Benjamin. El poeta intuitivo Goethe, enfrentado a los vientos empiristas que provenían de Francia y sobre todo Inglaterra (invariablemente asociada con el empirismo), considera que la ciencia no pasa por la dominación técnica de factura matemática de la naturaleza. No hay por lo tanto conocimiento que dejara intacto su objeto. La *Wissenschaft* es para él saber integral, es saber de la relación activa entre la naturaleza y el hombre. En este sentido, saber algo, en el sentido de *wissen*, implica que el sapiente se introduce en lo sabido. Se implica en y con ello. Lo sabido es consecuentemente concebido por Goethe como algo igualmente viviente<sup>2</sup>, y las ciencias que posibilitan el conocimiento no son sino compendios de vida, auténticos factores de cohesión de la experiencia. El *motto* que Benjamin escoge para su libro sobre el Barroco apunta a la idea por la cual el científico ha de acostumbrarse a buscar las ideas en la experiencia, «convencidos de que la naturaleza procede por ideas, al igual que el hombre persigue una idea en todo aquello que él emprende»<sup>3</sup>. Concretamente, Benjamin quiere expresar la necesidad no tanto de volver a Goethe como de postular una ciencia de las cosas en su origen, una ciencia de las cosas en su originaria configuración: una teoría de las ideas. Por este motivo escoge para el «Prólogo epistemo-crítico» la siguiente cita: «Puesto que ni en el

<sup>1</sup> Anterior por tanto a 1929, año de la celebración en Königstein de un importante encuentro informal en el que participaron Th. W. Adorno, la que luego sería Gretel Adorno, Max Horkheimer, Asja Lascis y Walter Benjamin. La etapa de reflexión sobre la naturaleza había sufrido antes algunas modificaciones sustanciales tras la lectura de *Historia y conciencia de clase* (1923) de G. Lukács por todos ellos, siendo particularmente importante la influencia del libro sobre Benjamin y Adorno.

<sup>2</sup> Cfr. DUQUE, F.: «Elogio del sistema pendular. Hegel y Goethe», en *Daimon. Revista de Filosofía*, nº 31, 2004, pp. 7-22.

<sup>3</sup> GOETHE, J.W.: *Maximen und Reflexionen*, 692. A. 9, 591.

saber ni en la reflexión puede alcanzarse un todo, ya que a aquél le falta lo interno y a ésta lo externo, necesariamente tenemos que pensar la ciencia como arte si es que esperamos de ella alguna clase de totalidad. Y ciertamente ésta no hemos de buscarla en lo general, en lo excesivo, sino que, así como el arte se expone siempre entero en cada obra de arte, así la ciencia debería mostrarse siempre entera en cada uno de los objetos tratados»<sup>4</sup>. La legitimidad o no de «esperar alguna clase de totalidad» es precisamente lo que Benjamin está tratando de aclarar. Que lo haga con una cita que presupone la analogía entre ciencia y arte sugiere desde el principio que es precisamente el pensamiento de Goethe el lugar donde hemos de empezar a trazar la estructura metodológica de la filosofía del joven Benjamin.

Igual que Goethe, Benjamin quiere liberar a las ciencias de sujeciones formalizantes y cifra en la investigación de la naturaleza no una reflexión científica de segundo grado, a la Hegel, sino la investigación primordial del hombre de ciencia. Benjamin, con Goethe, desconfía de la filosofía que ha conocido hasta la fecha, a saber, aquélla que no puede dejar de concebir el yo como *locus* privilegiado del sentido de todas las cosas. Pero no le concede al poeta intuitivo que el defecto de la filosofía sea haber pretendido captar los misterios de la naturaleza por la palabra. Por el contrario, lo que preocupa a Benjamin es precisamente el problema de la *expresión*, lingüística o no, y el de la metodología del conocimiento. Es importante recordar que Goethe sigue el método de captar oposiciones, un método al que se podría aludir como dialéctico, si bien para el poeta intuitivo la cosa siempre queda en el medio de sus extremos. Goethe considera que existen dos motores de (y en) la naturaleza<sup>5</sup>: la polaridad y la elevación (*Polarität und Steigerung*). La polaridad es categoría de la relación por la que las fuerzas de tendencia opuesta se condicionan mutuamente y constituyen esencialmente un todo recíproco. La elevación se presenta como eje vertical en el que los fenómenos naturales crecen *ad infinitum* y como garantía de su desemejanza. Sólo la interacción entre ambas permite conocer lo general en lo particular, y viceversa.

Lo natural es por tanto primordial no por mor del investigador o el filósofo, sino más bien por mor de la propia naturaleza. Esto es, la naturaleza procura una forma de *objetividad viva*, una suerte de foco de movimiento vivo que Goethe denominará *Urphänomen* (*fenómeno originario* o Ur-fenómeno en adelante, por analogía con el *Ur-sprung* [*des deutschen Trauerspiels*]). Si el lado objetivo es la interacción, el subjetivo es, cómo no, la intuición. Se trata de dos vertientes de un único fenómeno: la fusión de la naturaleza por parte del hombre que es, al mismo tiempo, reflexión de aquélla en éste.

La verdadera teoría, en definitiva: «Todo contemplar pasa a ser un considerar; todo considerar un percatarse, todo percatarse, un entrar en conexión; y así cabe decir que nosotros teorizamos cada vez que lanzamos una mirada atenta al mundo»<sup>6</sup>. El fenómeno originario será objeto de obsesión filosófica por parte de Benjamin a lo largo de este periodo. De ahí la importancia filosófica de definirlo: *Urphänomen* es el respecto, la plasmación objetiva de la compenetración asimétrica y desequilibradora que convierte a lo natural en vida y movimiento. Para aclarar este panorama veremos en primer lugar cómo presenta Benjamin la teoría romántica de la reflexión en su trabajo sobre la crítica de arte. En ella es clave el problema, ya citado, de la reflexión.

De esta manera podremos apreciar el tránsito de Benjamin hacia una inquietud bien precisa por la cuestión de la naturaleza y su relación con el hombre con y la historia. Esta inquietud tendrá su reválida en el trabajo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe y marcará de forma duradera el pensamiento de Benjamin. Sólo entonces cabe pensar el valioso cruce de caminos que Benjamin esboza en el «Prólogo epistemo-crítico» al libro sobre el Barroco y que, de alguna manera sintetiza, los esfuerzos epistemológicos de Benjamin en este periodo.

<sup>4</sup> GOETHE, citado en BENJAMIN, W., OCI/1, p. 223.

<sup>5</sup> Sigo de nuevo a DUQUE, F.: «Elogio del sistema pendular. Hegel y Goethe», op. cit. pp. 21-22.

<sup>6</sup> GOETHE, citado en DUQUE, F.: op. cit., p. 22.

El título de la tesis doctoral de Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, puede llamar a engaño. Se trata de un trabajo académico, sin duda, pero muestra al mismo tiempo el cariz de su forja como filósofo. En este sentido, Winfried Menninghaus ha propuesto, acertadamente en mi opinión, que su verdadero título sería *La teoría de la reflexión poética en el Romanticismo alemán*<sup>7</sup>.

De hecho, la crítica de arte y su importancia para la obra y, en general, los procesos de creación artística pueden entenderse como consecuencias de dicha teoría de la reflexión. La crítica es, pues, una categoría de la reflexión: «Una definición del concepto de crítica de arte no se podrá pensar sin premisas epistemológicas como tampoco sin premisas estéticas; no sólo porque las últimas implican a las primeras, sino ante todo porque la crítica contiene un momento cognoscitivo, se la tome por lo demás por conocimiento puro o ligado a valoraciones»<sup>8</sup>. La peculiar elección de los románticos alemanes toma como referente polémico la noción misma de crítica. La elevación romántica del término hacia regiones esotéricas aleja su potencial del esfuerzo delimitador kantiano, pero la voz *crítica* permanece en el lenguaje cotidiano bajo la forma del *juicio fundado*. El Romanticismo, parece decir Benjamin, no postula una enmienda a la totalidad del edificio crítico. Más bien, lo realmente interesante es la enfática restricción romántica de su círculo temático: de la teoría del arte sólo queda en él la idea del arte y la idea de la obra de arte. Benjamin, de hecho, entiende por teoría romántica del arte la de Friedrich Schlegel y no otra. Según Schlegel, la crítica está emparentada con el arte en tanto que accede a su estructura objetiva [idea del arte] y en tanto da cuenta, tendencialmente, de sus productos [obra(s) de arte].

¿Por qué comienza entonces Benjamin su trabajo doctoral por la teoría romántica de la reflexión y no por la segunda parte, dedicada a la crítica de arte como tal? En buena medida porque necesita comprender primero la querencia romántica por una forma de conocimiento que garantizara tanto la inmediatez del conocimiento como su potencial infinitud: «El pensamiento reflexivo adquirió para ellos, merced a su inacababilidad, la cual hace de cada reflexión precedente objeto de la siguiente, una especial significación sistemática»<sup>9</sup>. También porque Benjamin aspira a fundamentar una interpretación del Romanticismo alemán que contrarreste la sospecha de que *lo romántico* implica necesariamente poesía sin forma o, si acaso, una indagación en el lado oscuro de la experiencia humana. Esto es, Benjamin se concentra en la teoría romántica de la reflexión porque pretende acentuar su condición de escritura y pensamiento racional.

La ejecución de este intento pasa por ejercer cierta violencia sobre los textos que cita o comenta en su tesis. Esto afecta especialmente al concepto de reflexión infinita, que Benjamin opone a cualesquiera otros modos de acción del Yo a través de los cuales éste pudiera fundamentar alguna clase de conocimiento inmediato, particularmente al *posicionamiento* (el *poner* reflexivo que es esencia de la actividad infinita del yo, que es atención o reflejo) y a la *intuición intelectual* (que si bien es puesta en cuestión por Fichte en su crítica a Kant, no por ello deja de reaparecer en la *Wissenschaftslehre* de Jena como producto de la identidad en la diferencia, a saber, como proviniendo de la presencia inevitable del Yo para sí mismo). Los motivos de Benjamin parecen claros. Él tiene que ver en el Romanticismo una crítica de la intuición intelectual porque en Fichte, siempre según Benjamin, no se trata del conocimiento de un objeto mediante la intuición. Más bien se trata del autoconocimiento de un método, esto es, de un asunto formal. Benjamin ve en la intuición un procedimiento cognitivo que mata al objeto, que de hecho mata a su paso todo objeto posible, en la medida en que sólo los objetos reificados pueden ser objetos de

---

<sup>7</sup> Me baso, salvo indicación contraria, en dos trabajos de MENNINGHAUS, W.: «Walter Benjamin's exposition of the romantic theory of reflection», en HANSEN, B. y BENJAMIN, A. (eds.), *Walter Benjamin and Romanticism*, Londres-Nueva York, Continuum, 2002, pp. 20-50; y también, «Walter Benjamins romantische Idee des Kunstwerks und seiner Kritik», en *Poetica*, 11, 1980, pp. 421-442.

<sup>8</sup> BENJAMIN, W., *Obra completa, I/1*, Madrid, Abada, 2006, p. 14. En adelante, OC seguido de libro y volumen.

<sup>9</sup> BENJAMIN, W., OC I/1, p. 25.

intuición. Para él, sólo lo fijo e inmóvil puede ser objeto de intuición intelectual. Lo que Benjamin no explicita es que esta noción de *reificación* fue precisamente objeto de crítica de Fichte, pero también de Novalis, el joven Schlegel y Schelling [cuya ausencia a lo largo del texto de Benjamin es impactante, dicho sea de paso]. Benjamin incluso adjudica a Fichte algunas tesis que apuntan a una deficiente comprensión de su posición a este respecto. Cuando trata de separar a Fichte de los románticos, Benjamin recurre al concepto de infinitud. La reflexión es infinita porque cada reflexión puede convertirse en objeto de subsiguientes reflexiones, según Schlegel. Fichte no haría sino firmar estas palabras. Pero para Schlegel esto tiene implicaciones no previstas: la consecuencia directa de esta infinitud es que nunca se agota el conocimiento de uno-mismo. La única reflexividad posible del yo es temporal e intelectualmente fragmentaria: «A través de ninguna reflexión puede agotarse el yo»<sup>10</sup>. *Sensu stricto*, nadie puede conocerse completamente. Fichte también había pensando, por idénticos motivos formales, en la imposibilidad teórica de asumir una genuina auto-conciencia, y concibe consecuentemente la intuición intelectual como remedio para esta deficiencia. O eso parece decir Benjamin, que sin embargo no concreta la idea de que para Fichte la auto-conciencia en la intuición intelectual no sería en realidad conciencia alguna, siquiera auto-conciencia, dado que hablar de conciencia implica hablar *de algo*. Sólo se puede tener conciencia-de-algo. Luego reaparece con ella la división sujeto-objeto que la doctrina de la *verdadera autoconciencia reflexiva* fichteana, entendida como intuición intelectual, había de superar. Benjamin, partiendo de aquí, establece límites sustantivos, si bien peculiares, entre Fichte y el Romanticismo: «Fichte se esfuerza en todas partes por excluir la infinitud de la acción del ámbito de la filosofía teórica y remitirla al de la práctica, mientras que los románticos intentan precisamente hacerla constitutiva para la teórica y por tanto para toda su filosofía en general —la práctica era por lo demás lo que menos interesaba a Friedrich Schlegel»<sup>11</sup>. Lo que Benjamin omite, si acaso, es que la crítica romántica de la intuición intelectual bien podría haber soslayado el sentido último de su caracterización fichteana. En el sentido siguiente: Fichte define en 1794 la intuición intelectual en términos estrictamente opuestos al concepto de *reificación*. La define concretamente como «la suspensión de la imaginación entre direcciones contrarias»<sup>12</sup>. Cualquier intento de fijar esta suspensión, de determinarla, anularía todo beneficio intelectual de factura intuitiva. Schlegel no podría oponer gran cosa a esta versión de la intuición intelectual, pero Benjamin apenas considera esta opción. Descarta todas aquellas versiones de los conceptos básicos del Romanticismo que pudieran contrarrestar el diagnóstico fundamental de una singularidad teórica irreductible respecto a Kant, Fichte o Hegel.

¿Por qué entonces Benjamin, pese a todo, otorga tanta importancia a la posible delimitación entre Fichte y los románticos? Y sobre todo, ¿por qué recurre a la distinción entre teoría y práctica para hacerlo? Lo que realmente parece interesar a Benjamin es forzar una lectura sistemática de los románticos que, de forma bien diferenciada, permitiera concebirlos como teóricos de la infinitud y la inmediatez teóricas<sup>13</sup>. Se trata de los dos momentos vinculantes de la teoría de la reflexión de Benjamin como *médium* de lo absoluto [infinitud e inmediatez] tal y como aparecen en la misma época en otros trabajos de Benjamin: «Dos poemas de Friedrich Hölderlin: *Dichtermut* y *Blödigkeit*» (1915) y «Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre» (1916). En el primero Benjamin sostiene que «la vida de una obra de arte *pura* no puede ser al tiempo la vida de un pueblo: ella no es la vida de un individuo, ni es otra cosa que su propia vida, la que encontramos en lo poetizado (*das Gedichtete*)»<sup>14</sup>. Lo

<sup>10</sup> SCHLEGEL, F.: *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, vol. 19, edición de HANS EICHNER, ERNST BEHLER Y JEAN-JACQUES ANSTETT, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1971, p. 25.

<sup>11</sup> BENJAMIN, W., OC, I/1, p. 25.

<sup>12</sup> FICHTE, J.G.: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, en *Sämtliche Werke*, vol. 1, Berlín, de Gruyter, 1971, pp. 232-233.

<sup>13</sup> Cfr. MENNINGHAUS, W.: op. cit., pp. 27-28.

<sup>14</sup> BENJAMIN, W. «Dos poemas de Friedrich Hölderlin: *Dichtermut* y *Blödigkeit*», en OC, II/1, p. 130.

poetizado, por lo tanto, es el recipiente que contiene la verdad del poema. Es aquella esfera que es producto de la investigación y presupuesto del poema al mismo tiempo. Por analogía, Benjamin encuentra en la infinita conectividad del universo poético hölderliniano motivos para sostener contra Fichte la primacía del Yo sobre lo real. Donde éste sanciona su autonomía respecto de lo real posicionado por él, Benjamin aprecia una ineludible dependencia del Yo de la facticidad de lo real. De esta manera, la investigación de Benjamin sobre Hölderlin deviene crucial para comprender la textura del interés de Benjamin por Schlegel y Novalis<sup>15</sup>. En un nivel epistemológico<sup>16</sup>, Benjamin encuentra en lo poetizado una figura de transición de lo intuitivo-perceptivo (*anschaulich*) a lo espiritual-intelectual (*geistig*). Esto es, encuentra una figura que se opone a la estricta división de las facultades humanas. En un nivel poético, lo poetizado es una esfera a realizar en cada poema y también una suerte de cosmos sincrético, una forma de ordenamiento general metafísico en cuya jurisdicción las esferas ética, estética, semántica y fonética remiten las unas a las otras.

Por su parte, en el trabajo sobre el lenguaje del hombre, Benjamin desarrolla una doctrina de la magia del lenguaje que podría concebirse como préstamo de las posibilidades teóricas de *potenciación* y *totalización* de los románticos. Benjamin, en otras palabras, considera que el lenguaje no es privativo del hombre [en otras palabras, no es el material de construcción de sentido y subjetividad]. Más bien «la existencia del lenguaje no sólo se extiende por todos los ámbitos de la manifestación espiritual humana, a la cual, en algún sentido, el lenguaje siempre es inherente, sino que se extiende a todos en absoluto»<sup>17</sup>. La realidad posee ya un lenguaje propio a través del cual se comunica. Según Benjamin, pese a que las cosas no pueden tener intención de comunicarse o cualesquiera otras intenciones, lo que ha de considerarse lenguaje es en puridad toda expresión que sea comunicante de contenidos espirituales. Y esta clase de expresión sólo puede ser pensada como expresión inmediata: «¿Qué comunica el lenguaje? El ser espiritual que le corresponde. Lo crucial es saber que este ser espiritual se comunica sin duda *en* el lenguaje, no *mediante* el lenguaje»<sup>18</sup>. Luego el lenguaje es para Benjamin absolutamente autorreferencial: *cada lenguaje se comunica a sí mismo* y el ser espiritual sólo coincide con el ser lingüístico *en la medida en que es comunicable*. Vistos los esfuerzos de Benjamin por disociar la reflexión romántica de las formas fichteanas (intuición intelectual, posicionamiento, etcétera), resulta poco llamativo que sea así. En última instancia, apenas hay diferencias polémicas entre unos y otros en lo que a la imaginación se refiere.

La reflexión de Benjamin sobre el carácter central de la filosofía muestra cómo su idea de la filosofía como actividad apunta a una todavía (metafísicamente) afectada noción de *dialéctica*: la filosofía no es reflexión originaria; más bien identifica sus objetos con un punto central de intersección. Esta dialéctica es todavía aquí la del arte como medio absoluto de la reflexión. Lo absoluto es el sistema tal y como se configura en el arte y la filosofía es el tenso arco que lo abarca. Su movimiento es *de* los polos y *entre* los polos, luego encarna en la esfera de la reflexión la figura del *médium*. A este respecto, el

<sup>15</sup> También explica la importancia biográfica del poeta y amigo de Benjamin Fritz Heinle. Acerca de esta cuestión tenemos el testimonio de Scholem: «El uno de octubre me habló de Hölderlin y me entregó, gesto que sólo más tarde comprendí que constituía un signo de suma confianza, una copia mecanografiada de su trabajo *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*; se trataba de un análisis, parcialmente teñido de profundas derivaciones de orden metafísico, de los poemas «Dichtermut» y «Blödigkeit», escrito por Benjamin durante el primer invierno de la guerra, entre 1914 y 1915. Bajo el influjo de su descubrimiento en la escuela de George, Hölderlin se había convertido en una de las más altas figuras poéticas en los ambientes que Benjamin frecuentaba entre 1911 y 1915. Para él, además, su malogrado amigo Heinle, un «puro poeta lírico» según lo definiría más tarde Ludwig Strauss, era un caso afín al de Hölderlin», en SCHOLEM, G.: *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Madrid, Random House, 2007, p. 50.

<sup>16</sup> Cfr. HANSEN, B.: «“Dichtermut” und “Blödigkeit”: Two poems by Hölderlin interpreted by Walter Benjamin», en *MLN* (112), The Johns Hopkins University Press, 1997, p. 798.

<sup>17</sup> BENJAMIN, W., «Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre», OC, II/1, p. 145.

<sup>18</sup> BENJAMIN, W., OC II/1, p. 146.

argumento de Benjamin es elocuente: «La teoría del conocimiento de los objetos se determina mediante el despliegue del concepto de reflexión en su significado para el objeto. El objeto, como todo lo real, se halla en el medio de la reflexión»<sup>19</sup>. El conocimiento, en consecuencia, no es tanto *relación unilateral* (en la que el sujeto vivo conoce al objeto muerto) como, adornianamente, campo de fuerzas de la reflexión (en el que todo objeto reflectante es al mismo tiempo objeto reflejado). No hay *pensamiento* que no pueda ser a su vez *objeto* pensado ni *objeto* de pensamiento que no pueda de alguna manera ser *pensamiento*<sup>20</sup>. Existe de hecho para Benjamin una reciprocidad inexorable entre sujeto y objeto (ya incorporados, ¿equitativamente?, al medio de la reflexión). Es en este sentido en el que Benjamin recurre a Schlegel para contrarrestar los procesos de reificación intuitiva: pasividad y actividad son sólo meras condiciones abstractas. Sobre el terreno, la condición objetiva de perceptibilidad rige en tanto que atención al sujeto cognoscente. Y al revés: la actividad autónoma del sujeto cognoscente es posible porque implica importantes dosis de receptividad por parte del objeto<sup>21</sup>: «No hay pues, de hecho, conocimiento de un objeto por un sujeto. Todo conocimiento es una conexión inmanente en lo absoluto, o si se quiere, en el sujeto»<sup>22</sup>.

Así, no puede extrañar que el nexo perdido de la teoría protorromántica del conocimiento con el título de la tesis [*El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*] sea naturalmente el *arte*. Hemos visto hasta ahora cómo Benjamin trata de ganar para la teoría del conocimiento dos ideas bien precisas: 1) la necesidad de derogar la polarización sujeto/objeto mediante la teoría de la reflexión; y 2) la consideración de la infinitud y lo absoluto como *mediación* de *todo lo real*.

Benjamin gira ahora hacia Schlegel para completar esta topografía de la reflexión citando el célebre fragmento 116 del *Athenäum*, en el que Schlegel prosigue con la idea de la crítica de arte como conocimiento de los objetos en el medio de la reflexión. Dice allí el teórico romántico de su poesía que puede «flotar con la máxima libertad entre lo representado y lo representante respecto de todo [...] interés, sobre las alas de la reflexión poética, potenciar una vez más esta reflexión y multiplicarla como en una serie infinita de espejos. [...] La esencia del sentimiento poético reside tal vez en que uno puede [...] conmovirse enteramente a partir de sí mismo»<sup>23</sup>. El poeta y su objeto son comprendidos por Benjamin como genuinos polos de la reflexión, aunque quepa pensar que Schlegel está hablando más bien de una suspensión entre lo representante y lo representado. Suspensión que plantearía sencillamente un hiato entre el autor y la obra y no tanto una estructura de autorreferencialidad en la inmanencia de la obra poética. Respecto de la obra de arte, la crítica sólo puede ser pensada como epistémicamente fértil en tanto que condición de posibilidad del *juicio*. Pese a la analogía con la naturaleza, la crítica desborda los límites de la observación porque su objeto [la obra de arte] es omniabarcante. El propio sujeto cognoscente es un producto artístico, en el sentido profundo de que también él se despliega *en* la reflexión.

La crítica de arte romántica se auto comprende positivamente como el «grado superior de consciencia» que proviene del objeto. La obra singular e inmanente es remitida a la infinitud del arte. Lo inabarcable no son por lo tanto el sujeto creador o la obra infinita, sino más bien el arte como medio de la reflexión. En este sentido, las operaciones *romantizar*, *reflexionar* y *criticar* no serían otra cosa que el

---

<sup>19</sup> BENJAMIN, W., OC, I/1, p. 55.

<sup>20</sup> Años después, alrededor de la década de los veinte, Benjamin hablará sintomáticamente de *Denkbilder* (imágenes que piensan). Cfr. BENJAMIN, W., OC, IV/1, pp. 251-389.

<sup>21</sup> Menninghaus insiste en que tal interpretación sólo es posible contra Novalis, autor que por otra parte goza de un enorme protagonismo a lo largo del trabajo de Benjamin alrededor de 1918.

<sup>22</sup> BENJAMIN, W., OC, I/1, p. 58.

<sup>23</sup> F. SCHLEGEL, citado en BENJAMIN, W., OC, I/1, pp. 64-65.

procedimiento por el cual «confiero a lo finito una apariencia infinita»<sup>24</sup>. Esto afecta no sólo al crítico profesional, cree Benjamin. También rige para el lector verdadero, que se concibe como *autor ampliado*. En su ensanchamiento del autor, el lector deviene miembro operativo de la masa crítica. Por su parte, el recensor no habrá sino de respetar este procedimiento. Su peculiar reflexividad le exige en cada recensión toda una *filosofía de las recensiones*. Es en este sentido que la reflexión es el sentido de la obra de arte. Reflexión que no enjuicia sino que consuma la obra: *la crítica es el método de su consumación*.

La consumación crítica de la obra de arte establece un sinfín de conexiones y de multiplicidades que hace de la crítica, más allá de toda deuda fichteana, un estadio netamente superior al de la intuición intelectual y el posicionamiento. La cifra romántica de la obra de arte en el infinito medio de la reflexión faculta a Benjamin para establecer toda una red de infinitas conexiones que ya no responden a las abstracciones categoriales de un Fichte: las eternas progresión o regresión son sustituidas por intrincados lazos de sentido. En palabras del libro sobre el Barroco, la serialización deja paso a la estructura del mosaico. Por eso cuando describe la teoría de la reflexión de Schlegel y Novalis como una *infinitud llena de interconexiones*, Benjamin no está sino invocando su investigación sobre Hölderlin, el cual ya había previsto esta figura bajo la forma de un «unendlich (genau) zusammenhängen»<sup>25</sup>.

Esta red de interconexiones oblitera la figura de un Yo pleno de sentido, bien espacial bien temporalmente, y remite una vez más a una constitutiva relación de reciprocidad entre *sujeto* (lo representante) y *objeto* (lo representado). Sobre la base de una subjetividad impotente para la regulación de todas las relaciones, Benjamin lee todavía más allá de la reciprocidad, si cabe, cuando insiste con Novalis en el carácter no originario de dicha subjetividad. El Yo es en este sentido algo siempre pendiente de construir, igual que lo poetizado hölderliniano. Contra Schelling, que pudo pensar que el Yo, la conciencia y la historia natural como elementos originariamente yuxtapuestos, Benjamin se suma al esfuerzo crítico de Novalis: el Yo no ostenta realmente esta clase de historia natural. Ni siquiera es un producto histórico tradicional. Es algo artístico. Es *obra* (de arte). Luego el Yo es objeto privilegiado de crítica en un medio de la reflexión en el que, como hemos visto, la forma del pensamiento no requiere de su participación activa. Reflexión-sin-sujeto equivale a decir, para Benjamin, que la crítica que de esta teoría romántica emerge es una teoría de la mortificación de la subjetividad como límite natural del pensamiento. La consumación-mortificación de la obra de arte en la crítica es también la consumación del sujeto creador en el lector, en el receptor y en la vida de la obra, esto es, en la ampliación de su infinita red de conexiones. Así, el gesto del joven Benjamin no pasa tanto por una demolición sostenida de la filosofía de la conciencia como por una revisión del Romanticismo en clave inmanente. Al reto de la crítica (de arte) responden los románticos con un principio cardinal que se enfrenta al racionalismo dogmático de un Fichte tanto como al culto del genio creador. La voz *crítica inmanente* la proporciona Benjamin precisamente para dotar a la respuesta romántica de carga epistémica y filosófica.

Los dos sentidos básicos del adjetivo *inmanente*<sup>26</sup> son aquí: 1) *intrínseco* o inherente cuando se refiere a la primacía de lo estético en la crítica romántica y a la prioridad de las cualidades propias del objeto artístico. En este sentido, *inmanente* implica también corrección de la actividad del sujeto que crea o juzga a la manera tradicional, esto es, generando material estético *ex novo*. Por el contrario, Schlegel habría dotado a su espinoso sujeto de la mera virtualidad de proyectar las leyes del Espíritu sobre los objetos; y 2) asimismo *propensión individual por oposición a las propiedades generales de los objetos*: «La crítica comprende a lo prosaico por tanto en sus dos significados: por su forma de expresión en el que es propio suyo, tal como se expresa en el discurso carente de ataduras; y en el impropio suyo por su

<sup>24</sup> NOVALIS, citado en BENJAMIN, W., OC, I/1, p. 68.

<sup>25</sup> BENJAMIN, W., GS, I/1, p. 26.

<sup>26</sup> Cfr. MCCOLE, J.: *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, Londres, Cornell University Press, 1993, pp. 89-91.

objeto, que queda constituido en la consistencia eternamente sobria de la obra. Y en cuanto proceso, tanto como en cuanto producto, esta crítica es necesaria función de la obra clásica»<sup>27</sup>. La inmanencia parece salvaguardar, en la lectura de Benjamin, la pretensión de objetividad de la crítica de arte romántica que la reflexión sobre su estructura exige. La proyección del Espíritu sobre la obra parece respetar, en consecuencia, alguna clase de legítima legaliformidad [contra el fragmento 116, incluso].

Tiempo después, Benjamin desarrollará su propia concepción de la neutralidad epistemológica a través de la noción de *aura* («Pequeña historia de la fotografía», 1931). El aura se comporta, en lo que al conocimiento se refiere, de tal manera que ha de devolver la mirada que el espectador y el comprador le dedican. También en este ámbito es epistemológicamente absurdo pensar la relación sujeto-objeto en términos tradicionales. El aura, por mor de su característica sensibilidad para lo heterogéneo, deja en el momento de su caída un enorme campo abierto: el campo del acercamiento de las cosas a uno mismo (y a las masas) a través de la reproducción. Pero, a efectos de la teoría del conocimiento, la pérdida del aura no trae consigo conocimiento, sino comercialización: «Pues la situación, nos dice Brecht, “se complica tanto de este modo que la simple 'descripción de la realidad' ya apenas dice algo sobre esa realidad»<sup>28</sup>. Nada que ver con aquél delicado empirismo del que hablara Goethe, por el cual éste se vuelve idéntico al objeto, convirtiéndose en teoría<sup>29</sup>. La crítica romántica, como hemos visto, pasa por la proyección espiritual sobre el objeto y por la extracción de su contenido implícito. Es de esta manera como Benjamin retoma el pulso romántico: la crítica estimula la reflexión de la obra, el conocimiento de sí misma, como si el crítico le atribuyese una importante carga de subjetividad para luego sancionar como absurda la radical distinción animado/inanimado. La crítica de arte tiene, en definitiva, mucho de *experimento* con la obra.

Decir algo sobre la realidad implica para Benjamin concebir los pares de la tradicional teoría del conocimiento como meros momentos de un proceso, como entidades al límite de su significación dialéctica. En 1919, sólo la teoría romántica de la reflexión podía ofrecerle una doctrina tal que el crítico se convirtiera en médium de la obra, en ocasión para el desenvolvimiento de su propia reflexión como obra de arte. Su referente polémico, naturalmente, es la subjetividad tradicionalmente exacerbada del Romanticismo. Toda la investigación sobre los principios de la crítica se mueve continuamente en esta polaridad. La obra de arte, si la crítica fuera definitiva, se disolvería en el medio de la reflexión. De alguna manera, la obra de arte, eternamente incompleta, se reconcilia con lo incondicional que hay en ella, valga el postulado romántico, mediante su propia destrucción.

He aquí la gran antinomia del procedimiento crítico inmanente: la exposición del contenido implícito en la obra exige su propia ruina. Benjamin sólo desarrollará esta estructura crítico-antinómica en la teoría de la alegoría que cierra su libro sobre el Barroco. Llegados a ese punto podríamos exponer la distancia real de Benjamin con los románticos. Hasta entonces, sólo cabe esbozar, como aquí he intentado, aquellos elementos de modernidad que Benjamin cifró la figura de la crítica efectuada por Schlegel y Novalis.

---

<sup>27</sup> BENJAMIN, W., OC, I/1, p. 108.

<sup>28</sup> BENJAMIN, W., OC, II/1, p. 401.

<sup>29</sup> GOETHE, J.W.: *Maximen und Reflexionen*, nº 565, citado en BENJAMIN, W., OC, II/1, p. 397.