

04.

Un método sin fin.

Experiencia e historia a
partir del concepto de obra
de arte en Walter Benjamin

A Method with No End. Experience and History within
Walter Benjamin's Concept of Work of Art

Emiliano Mendoza Solís
Universidad Nacional
Autónoma de México

Resumen

El texto aborda la concepción de Walter Benjamin sobre la obra de arte, la historia y la experiencia a partir de la idea de método. El autor se aleja de la idea de una *teoría tradicional* al identificar que esta emplea un método consistente en la proyección de la verdad de los conocimientos que hace accesibles; una idea unilateral, en la medida en que resulta arbitraria. Contrario a esto, Benjamin concibe procedimientos alternativos, mediante los cuales reflexiona de manera inédita sobre las experiencias históricas y estéticas que definen el carácter de la modernidad.

Palabras clave:

Walter Benjamin, método, obra de arte, historia, experiencia

Abstract

The text deals with Walter Benjamin's conception of the work of art, history and experience based on the idea of method. The author moves away from the idea of a traditional theory by identifying that it uses a method consisting of the projection of the true knowledge that it makes accessible, a unilateral inasmuch as arbitrary idea. On the contrary, Benjamin conceives alternative procedures, thus constructing an unprecedented reflection on the historical and aesthetic experiences that define the character of modernity.

Keywords:

Walter Benjamin, method, work of art, history, experience

La verdad es un ser desprovisto de intención que se forma a partir de las ideas... es la muerte de la intención.
W. Benjamin

La estrategia sin finalidad —pues me sostengo en ella y ella me sostiene—, la estrategia aleatoria de quien confiesa no saber adónde va... Querría que fuese también, como la precipitación sin rodeo hacia el fin, una gozosa contradicción de sí, un deseo desarmado, es decir, una cosa muy vieja y muy astuta pero que también acaba de nacer, y que goza estando indefensa.
J. Derrida

1. El carácter destructivo

El proyecto intelectual de Walter Benjamin, no obstante su difusión masiva en los últimos años, está inscrito dentro de cierto pensamiento surgido en los márgenes. Nos encontramos ante una visión del mundo asistemática y fragmentaria, en la cual no hay una clara división entre las diferentes disciplinas del saber filosófico. Sin embargo, las ideas de Benjamin aportan un referente teórico extraordinario para la comprensión de la historia y

para la crítica a la cultura contemporánea. Benjamin nunca expuso de manera ordenada una teoría del conocimiento; las sugerencias epistemológicas que aparecen dispersas en sus escritos no solo son el eje en torno al cual se aglutina su pensamiento, sino que además constituyen uno de los aspectos de su obra que ha tenido una recepción más intensa en la filosofía reciente. Existe un énfasis en el modo en que Benjamin orienta sus reflexiones gnoseológicas en intervenciones heterogéneas: trabajos de crítica literaria, análisis

lingüísticos, comentarios sobre diferentes obras y autores, reflexiones metodológicas marginales.

Es justamente a partir de la reflexión sobre el método donde el investigador que se aproxime a Benjamin, y particularmente a su concepción de la obra de arte, podrá advertir la eventual contradicción que supone establecer vínculos con un *objeto* singular, con un objeto por escrutar, frente al cual, tarde o temprano, es preciso detectar —incluso aportar— un *método* que permita acceder a la cuestión y, con ello, que posibilite también el análisis de un corpus vivo del pensamiento. Lo contradictorio del caso viene a dar con una afirmación que es la *reflexión misma* sobre el otro, algo concebible mediante el propio método, es decir, eso que bien puede describirse como el *tránsito* de un elemento que en principio es ajeno y que en el momento menos esperado pasa a ser, en la medida de lo posible, parte del método de uno mismo. ¿Qué deja Benjamin en sus consideraciones sobre la obra de arte? ¿Qué es lo que este autor deja de su método en el método del otro en quien indaga, convirtiendo ese *transcurrir* en parte de sí mismo (*siempre-otro*)? En primer lugar, habría que reconocer la potencia de un pensamiento, el de Benjamin, del cual pocas veces se acentúa con suficiencia la obsesiva búsqueda de vías, de un saber del

método, uno que habrá de dar a tal reflexión un carácter *difícil de reconocer* en el accidentado devenir de la filosofía académica. Esta dificultad quizá fue expuesta de forma directa —sin dejar de ser contradictoria e, incluso, aporética— en “El origen del *Trauerspiel* alemán”, algo que, por cierto, no deja de emitir contenidos en lo concerniente al estatuto de la obra de arte. Desde ese libro extraordinario o, dicho en otros términos, a partir de ese trabajo académico frustrado, cuyo objetivo es el escrutinio crítico del *drama barroco*, podemos plantear la cuestión de la obra de arte, que no es otra sino la de evidenciar o hacer patente la *crisis de la experiencia*. Centremos entonces la mirada en un límite, en un paradigma crítico, como lo es el “carácter destructivo” (próximo a la alegoría), hipostasiado a método en el tratado benjaminiano sobre el teatro barroco, el cual supone la *continuidad* de algo muy frágil y percedero, pero también algo que está *por-venir*, como, a su modo, es el caso del *carácter* de precariedad que *abre* caminos donde algunos solo atinan a encontrar obstáculos:

[E]l *carácter destructivo* no percibe nada duradero. Justamente *por esto va encontrando caminos por doquier. Allí donde otros chocan con enormes murallas o montañas, él descubre un camino [...]. No puede saber*

un solo instante qué le podrá traer el que le sigue. Él convierte en ruinas lo existente, pero no lo hace a causa de las propias ruinas, sino solo a causa del camino que se extiende por ellas (Benjamin, 2010: 347).

En sintonía con este procedimiento, el prólogo del *Trauerspielbuch* puede concebirse como el pórtico que nos permite contemplar el conglomerado temático —una especie de entramado urbano—, materializado en una serie de contenidos referidos al método; entre ellos se encuentra el *carácter destructivo* que converge en la operación alegórica y, en el mismo contexto, la particular *posición* del filósofo frente al investigador y al artista:

[E]l filósofo ocupa en consecuencia la posición intermedia entre el investigador y el artista. El artista traza una pequeña imagen del mundo de las ideas y, como la traza como símil, esta debe ser definitiva en cada momento presente. El investigador, por su parte, dispone el mundo para la dispersión en el ámbito de las ideas al dividirlo desde dentro en el concepto. A él vincula con el filósofo el interés en la extinción de lo que es mera empiria; al artista, en cambio, la tarea de la exposición (Benjamin, 2007: 229).

En este caso no se trata simplemente del retorno a la división tradicional entre mundo empírico y mundo de las ideas, ya que, como puede notarse, el filósofo ocupa una *posición intermedia*. El filósofo tiene que implementar su método entre las ideas y los conceptos: “*las ideas son constelaciones eternas* y, al captarse los elementos como puntos de tales constelaciones, *los fenómenos son al tiempo divididos y salvados*” (Benjamin, 2007: 230). Esto queda materializado en una actividad continua, una “*recolección de los fenómenos [que] es cosa de los conceptos, y el fraccionamiento* que en ellos se consuma en virtud del *entendimiento diferenciador* es tanto más significativo por cuanto cumple dos cosas mediante una y la misma operación: *la salvación de los fenómenos y la exposición de las ideas*” (Benjamin, 2007: 231). Es así como Benjamin muestra, en principio, la continuidad de un *procedimiento ante la idea*, que no deja de ser aquel que él mismo ha rescatado de la cosmovisión de los primeros románticos alemanes (*Frühromantik*). Pero se trata de un procedimiento que también muestra los límites de ese método. Límites perceptibles mediante la tensión emanada de un par de conceptos, como los de *experiencia e historia*, los cuales no dejan de estar asociados de manera conflictiva: la *salvación* de los fenómenos es un quehacer definido históricamente por la *exposición* de las

ideas. Si el *corte* o *fraccionamiento diferenciador* es cosa del entendimiento, esto es algo relativo a cada momento presente.

El de los románticos es un procedimiento consciente de su precariedad e insuficiencia, lo cual es evidenciado mediante la *historia de los problemas* e, incluso, de manera particular, a través del contraste de visiones de mundo, tal como lo trata de exponer el propio Benjamin con una cita de Paul Valéry, un autor que expresa sin rodeos el *lugar* del límite; esto es, el límite mismo del romanticismo está justamente en la precariedad de sus experiencias: “los románticos se alzaron contra el siglo XVIII en su conjunto [...], y acusaron así frívolamente de una supuesta superficialidad a unos hombres que estaban muchísimo mejor instruidos que ellos, que *sentían mucha más curiosidad por los hechos y las ideas que sentían ellos*, y que buscaban la *precisión y el pensamiento a gran escala mucho más que ellos*” (Benjamin, 2009: 193).

Esto deja a los románticos —podría decirse de manera extensiva, al resto de los hombres modernos— ante la *tarea* fragmentaria de *salvar* los fenómenos. La sentencia de Valéry insiste indirectamente en ello, es decir, en la imposibilidad del hombre moderno de captar la unidad o el *ideal*. Sin embargo, con todas sus limitantes y contradicciones, el procedimiento

adoptado por Benjamin no deja de ser el de un recolector de fenómenos, y su trabajo, *cosa* de conceptos. De esa recolección de fenómenos depende la exactitud de cada exposición y el esclarecimiento de concepciones propias del siglo XVIII, tales como *Gedichtete*, *Gehalt*, *Urbild*, *Urphänomen*, etc. Pero, como hemos comentado antes, Benjamin no abandona la peculiar estructura del pensamiento surgida de la reflexión y la crítica, con lo cual el procedimiento romántico no deja de ser un punto de referencia fundamental, como puede leerse en la disertación previa a su tesis doctoral. La tarea de la crítica consiste en rescatar y llevar a buen término la *reflexión de la obra*, como tal, en *ella misma*. Esto es: “bajo la premisa de que *la obra de arte es un centro vivo de la reflexión*, aparece como posible el potenciar esa determinada *reflexión que los románticos conciben al mismo tiempo como autoconocimiento incrementado de lo que reflexiona*” (Benjamin, 2008: 322). Esta nota muestra la continuidad de un método cuya aplicación aporta fundamento a la *crítica inmanente* de la obra.

2. Prosa, historia y narración

En lo concerniente al análisis de la obra de arte es particularmente importante —y no dejará de serlo con relación a la

teoría— la depuración y aplicación de la crítica inmanente. En ella está concentrada la influencia que los románticos ejercen en el pensamiento de Benjamin, para quien el concepto de crítica es visto menos como un procedimiento puramente subjetivo que como “la *instancia regulativa* de toda subjetividad, de todo azar y arbitrariedad en el nacimiento de la obra” (Benjamin, 1995: 119 y ss.). Por lo tanto, en lo tocante a la obra, *deja de ser el crítico quien aporta un juicio*; más bien, es *el arte mismo* la entidad que la asume en sí, en el *medium* de la crítica, o la rechaza “evaluándola por debajo de toda crítica” (Benjamin, 1995: 120). Esto conduce a la conquista de un *formalismo nuevo*; particularmente, estamos ante la apropiación de las formas artísticas romances y su perfeccionamiento purificador. Los primeros románticos, al cristalizar esta operación, terminaban distanciándose de la idea de obra tal como había sido concebida en la Ilustración, en la *Aufklärung*, como proyecto de *esclarecimiento*. Y, ciertamente, el punto de inflexión está en el concepto de forma, pues los románticos dejan de evaluarla según una regla de belleza del arte —determinada *a priori*—. Su atención ya no está dirigida hacia algo previo ni sus indagaciones pretenden implantar o describir las condiciones necesarias para alcanzar efectos placenteros o edificantes en la obra. La forma es regla en sí misma,

no dependiente de prescripciones exógenas: “toda forma, en calidad de tal, constituye *una modificación particular de la autolimitación de la reflexión* y, dado que no es medio para la exposición de un contenido, no requiere de ninguna otra justificación” (Benjamin, 1995: 115 y ss.).

Y esto tendrá implicaciones muy importantes en la purificación y universalidad del uso de las formas. Tras la convicción que llevaba a concebirlas reunidas en su conexión como *momentos de un medium*, en la disolución crítica de su *pregnancia y multiplicidad* es posible justificar la absolutización de la reflexión ligada a las propias formas. Es así como la idea de *medium* del arte propicia algo inédito: la posibilidad de un *formalismo libre, fuera del alcance de todo dogmatismo*; incluso, da pie a un formalismo material, no-intencional, como queda expuesto a través del concepto de ironía formal —aportado por los románticos—, donde el autor es liberado de todo elemento intencional respecto a la producción de la obra. Esta clase de ironía ha sido comúnmente interpretada de manera equívoca, es decir, ha sido valorada menos como momento objetivo de la obra que como carencia subjetiva de límites.

Los efectos de la abolición del dogmatismo formal se muestran claramente me-

dante el protagonismo que la idea de prosa adquiere en la teoría de Benjamin. Esta idea no solo consiste en la materialización del *formalismo libre*, también fortalece el augurio de un tipo peculiar de *escritura liberada*. Benjamin pretende, así, dar continuidad a un par de ideas, la de prosa y la de narración, las cuales ganarán influencia en el desarrollo de su teoría, tal como queda patente en las notas y agregados de sus “Tesis sobre el concepto de historia” en los siguientes términos: “el mundo mesiánico es un *mundo de actualidad* omni-lateral e integral” a través del cual es posible fundamentar una historia universal. Pero esta no se expresa de forma escrita, sino como una especie de historia invisible y, por tanto, una historia “celebrada festivamente”. Se trata, sin embargo, de un festejo depurado de toda solemnidad, exento de toda liturgia, pues “no conoce *cantos festivos*” porque “su lengua es *prosa integral, que ha hecho saltar los grilletes de la escritura y es entendida por todos los hombres [...]. La idea de la prosa coincide con la idea mesiánica de una historia universal*” (Benjamin, 2005: 46). Es así como Benjamin identifica en una acción, la de *leer lo nunca escrito*, la tarea a la que el historiador y el narrador han de consagrarse, cada uno a su manera: una tarea *sin fin*, por cuanto en ella pervive la certeza de su propio abismo.

El “formalismo libre”, definido en estos términos, es otra manera de referirse al *medium* del lenguaje, la reflexión, la crítica, la prosa y la narración.¹ Consecuentemente, de esta voluntad de forma depende el *continuum* de toda afirmación filosófica. Lo que no deja de ser extraordinario es que también en ello radica la posibilidad de evaluar la crisis de la experiencia, es decir, algo que termina por mostrar el *descontrol subjetivo* y que en el *Trauerspielbuch* es concebido como una *verdad desprovista de intención*. En este punto no es pernicioso recordar una expresión que Benjamin emplea recurrentemente para

¹ La narración tiene diferentes significados en el pensamiento benjaminiano. Por una parte, puede observarse una aproximación crítica, cuando la actividad del narrador queda vinculada a la mirada estática y cerrada del pasado, detentada por el historicismo. Sin embargo, en el ensayo “El narrador” (1936) se aprecia el reconocimiento de la tradición oral, junto a cierta añoranza y melancolía por el declive de la experiencia en el mundo contemporáneo. En este sentido, resulta muy importante valorar los alcances y efectos de la crítica a la narración. Por otra parte, se plantea como meta mostrar que el significado de la narración puede esclarecerse al delimitar las formas modernas de su manifestación, tanto en la historiografía y las obras literarias como en la crónica, donde el narrador recrea sus impulsos fundamentales dando cuenta de la fragmentación de la experiencia bajo las condiciones de producción social moderna.

definir su método; esto mismo es algo que permite percibir el método como una *experiencia* que establece contacto con la materia (escarbar, destruir, encontrar caminos, salvar fenómenos, exponer ideas). Nos referimos al reconocimiento de *necesidad* de la obra de *ser lo que es*, algo que también queda contrastado en el momento de aplicar la crítica al *Trauerspiel*:

El falso término ornamental de “necesidad”, con que a menudo se ha adornado el *Trauerspiel* barroco, *brilla en muchos colores*. No solo se refiere a una necesidad histórica, en ocioso contraste con el mero azar, sino también a la *subjetiva* de una *bona fides* en contraste con la pieza virtuosa y lograda (Benjamin, 2007: 252).

De este modo, Benjamin deja patente, desde otra perspectiva, que no se trata de seguir un modelo previo —la fidelidad a las formas de una tradición— y, por ende, que “resulta evidente que *con constatar que la obra surge necesariamente de una disposición subjetiva nada se nos dice de su autor*” (Benjamin, 2007: 252).² Lo cual justifica que el único concepto de necesidad relevante respecto a la obra no deje de ser el aportado por los románticos, es decir, el que Novalis logra expresar cuando habla del *apriorismo* de las obras de arte “como la necesidad de ser ahí que ellas compor-

tan”. Pero tal necesidad *únicamente* “*se revela a un análisis que la penetre hasta el contenido metafísico*. Por el contrario, el ‘homenaje’ timorato se le sustrae decididamente” (Benjamin, 2007: 252). Y esto implica, por ejemplo, la exigencia de un cambio en lo relativo a la interpretación del drama barroco: “a finales de siglo, la investigación se había alejado sin remedio de una exploración crítica de la forma del *Trauerspiel*” (Benjamin, 2007: 253). Esto debido al sincretismo auspiciado por la historia —cultural, literaria y del arte— con la que se trató de sustituir la reflexión.

3. Inmemoración

¿Qué significa —y cómo es posible, de serlo— llegar al *centro metafísico de la obra*? Para aclarar esto habrá que volver al problema del método. Como ya se ha dicho, el método supone una actividad, la de *desenterrar* hasta llegar a lo más profundo del sentido de una tradición que permanece oculta. Esto es, el método de Benjamin

² Igualmente, Benjamin considera que el expresionismo alemán concibe el problema de una auténtica comprensión reveladora de nuevas conexiones no entre el crítico y su objeto, sino en el interior del objeto mismo.

emerge entre ruinas y esto nos remite, en primer lugar, a un elemento consagrado al hecho, ya observado también desde finales del siglo XVIII por los románticos, de que el pensamiento asistemático y fragmentario no necesariamente está contrapuesto al pensamiento sistemático dominante en la filosofía occidental hasta la *Aufklärung*. No puede estarlo en la medida en que este representa un tipo de reflexión que no escapa al proyecto *esclarecedor* de la modernidad, al cual solo es posible remitirse de manera crítica, es decir, mediante una perspectiva que, paradójicamente, ha sido programada como una de las tareas esenciales de la propia *Aufklärung*. El problema de la obra de Benjamin, de su carácter y sus limitaciones, deberá replantearse no necesariamente tomando como referencia la *edificación* o la *falta* de sistema; el análisis parte, en este caso, del estado “ruinoso” de los ya existentes, un estado de abandono y deterioro evidente al declinar el siglo XIX, y completamente catastrófico mientras avanza el siglo XX. Dos siglos de destrucción en proporciones inéditas, dos siglos de ruinas en cantidades superlativas. Si bien el pensamiento de Benjamin deja de ser decididamente sistemático en el sentido heredado por la *Aufklärung*, esto se debe menos a algún tipo de “nihilismo” que a la conciencia del estado ruinoso de las cosas y los efectos corrosivos del tiempo histórico, que terminan por

destruir desde sus cimientos el pensamiento sistemático.

Y, sin embargo, tal estado no deja de ser fascinante, ya que justo en las ruinas, tanto las arqueológicas como las del pensamiento, es perceptible la huella del tiempo; en cada capa tectónica, el lenguaje ha dejado su impronta, ahí acaece y florece la memoria. Esto es lo que constituye la conciencia de finitud, que no es propiamente un signo de introspección del hombre moderno, sino la constatación de una temporalidad materializada en la propia ruina, como precariedad de aquello que se desvanece mediante el destructivo devenir de las fuerzas naturales. La ruina, el fragmento y el torso terminan por convertirse, entonces, en el fundamento de un método y en el objetivo del “hombre que excava” hasta llegar a un conocimiento fragmentado, del cual solo se puede tener provecho parcialmente:

La lengua nos indica [...] que la *memoria* no es un instrumento para conocer el pasado, sino solo su medio. La memoria es el medio de lo vivido, como la tierra viene a ser el medio de las viejas ciudades sepultadas, y quien quiera acercarse a lo que es su pasado tiene que *comportarse como un hombre que excava*. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra

vez al mismo asunto, en irlo revolviendo y esparciendo como se revuelve y se esparce la tierra. Los ‘contenidos’ no son sino esas capas que tan solo tras una investigación cuidadosa entregan todo aquello por lo que nos vale la pena excavar: imágenes que, separadas de su [...] contexto, son joyas en los sobrios aposentos del conocimiento posterior, como quebrados torsos en la galería del coleccionista (Benjamin, 2010: 350).

Lenguaje y memoria configuran los medios del método y la implementación de procedimientos cuya sistematización no podrá alcanzarse por completo, menos aún si no existe una noción estricta, una razón suficiente de lo que ha dado orden a una cosmovisión que aparece y desaparece entre ruinas, y cuyo influjo es imposible someter a las jerarquías instauradas por el pensamiento moderno; es decir, algo determinado por el “tiempo ahora”, para emplear con toda literalidad el concepto benjaminiano de *Jetztzeit*. En concordancia con esto, el análisis de las obras de arte no debe establecer una *conexión ingenua* entre su propio tiempo y el tiempo que surge en ellas; su tarea, más bien, es hacer evidente en *el tiempo que las vio nacer en el tiempo que las conoce y juzga*. Por lo tanto, se trata de *actualizarlas*, de traerlas a los confines más próximos del

presente sin negar la vida que persiste en su estado original aún viviente; se trata, sin duda, de un modo particular de hacer *florecer el crepúsculo* y la ruina.³ En ello consiste la tarea asignada por Benjamin al historiador, en “*hacer saltar el presente fuera del continuum del tiempo histórico*” (Benjamin, 2005: 54). Este “salto” hacia la eventualidad del presente es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo histórico, homogéneo y vacío, sino un tiempo colmado de *ahora*.

³ Esto subyace a lo que Benjamin llama “principio constructivo” de la historiografía materialista: “ahí del pensamiento forman parte no solo el *movimiento del pensar*, sino ya también su *detención*. Cuando el pensar se para, de repente, en una particular constelación que se halle saturada de tensiones, se le produce un *shock* mediante el cual él se *cristaliza como mónada*. El *materialista histórico* solo se acerca a un objeto histórico en cuanto se lo enfrenta como *mónada*. Y, en esta estructura, reconoce el signo de una *detención mesiánica del acaecer*, o, dicho de otro modo, de una *oportunidad revolucionaria dentro de la lucha por el pasado oprimido*. Y la percibe para hacer saltar toda una época concreta respecto al curso homogéneo de la historia; con ello hace saltar una vida concreta de la época, y una obra concreta respecto de la obra de una vida. El resultado de su procedimiento consiste en que en la obra queda conservada y superada la obra de una vida, como en la obra de una vida una época, y en la época el decurso de la historia. Sobre el concepto de historia” (Benjamin, 2008: 316 y ss.).

El valor de la *actualidad* aquí planteada radica, contradictoriamente, en su *inactualidad*. Algo que aún no está en acto. O tal vez algo que acaba de nacer y que, por ende, está en estado de indefensión, fuera de la continuidad del tiempo histórico. Y, sin embargo, contemporáneo, pues habita entre nosotros. Contemporáneo en el sentido radical enunciado por Giorgio Agamben, esto es, tomando la palabra como sinónimo de *intempestivo*. El famoso término nietzscheano empleado en el centro de su crítica a la cultura histórica en las *Unzeitgemässe Betrachtungen*. ¿Qué es, pues, ser contemporáneo? Desde luego, pertenecer y ser consciente del tiempo en el sentido de época o siglo, pero aquí realmente contemporáneo es quien “no coincide perfectamente con su tiempo”, pues no se adapta a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, *inactual*. Esto mismo permite reconocer la diferencia y comprender el tiempo más claramente que los demás:

La contemporaneidad es esa relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a él, pero, a la vez, toma distancia de este; más específicamente, ella es esa relación con el tiempo que se adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo. Aquellos que coinciden completamente con la época, que concuerdan en cualquier punto con ella, no son contemporáneos

pues, justamente por ello, no logran verla, no pueden mantener fija la mirada sobre ella (Agamben, 2006: 1).

A partir de esta idea puede leerse la famosa sentencia benjaminiana de hacer *historia a contrapelo*. Lo importante es reconocer en esta acción que opera a contracorriente algo que alude a la tarea del historiador en el escenario de lo *contemporáneo*. Aquí hay que hacer referencia a uno de los conceptos de la teoría de la historia más relevantes de entre los aportados por Benjamin: el neologismo alemán *Eingedenken*, rescatado, a su vez, de la obra de Ernst Bloch. El término es valioso porque permite dar un paso más hacia el concepto de método y hacia lo que la memoria deja impregnado en él. Se trata, sin duda, de una palabra ligada al acto de la *mnémesis*, intraducible o traducible parcialmente más como *inmemorar* que como *rememorar*, pues, mientras esto último significa literalmente citar la memoria en algo que tuvo lugar en el pasado, el término benjaminiano *Eingedenken* se refiere a la posibilidad de evocar *algo que no tuvo lugar*. De ahí que el término requiera una traducción especial. Es a la luz de estas consideraciones que Stefano Marchesoni lo ha traducido al ámbito latino como *inmemorar*, donde el prefijo “in” no debe entenderse como negación, sino como la preposición alemana “ein-”, que funcio-

na como indicativo de movimiento de un lugar a otro, tal como ocurre en palabras como “inmersión” o, incluso, “intempestivo” (Marchesoni, 2016: 188).

¿Qué tiene que ver este *Eingedenken*, esta *inmemoración* con el método? El término puesto como verbo infinitivo alude directamente a una experiencia con el tiempo: *inmemorar* como experiencia del colapso temporal entre presente y pasado. Y, en ese sentido, aviva la *Aufgabe*, es decir, la tarea adjudicada al historiador, que es la de *cepillar la historia a contrapelo*, dando así a su trabajo un carácter intempestivo. También habíamos visto antes que para Benjamin la memoria no es un instrumento, sino el medio para conocer el pasado, el medio de lo vivido. Quien quiera acercarse al pasado tiene que poner en juego su propia experiencia y, entonces, *comportarse como un ser que excava*; volver una y otra vez a esparcir la tierra, pues nos hemos quedado sin contenidos previos; solo quedan imágenes separadas que permanecen como *torsos quebrados*. Ahí el tiempo está detenido. Hay, entonces, sitio para una *Dialektik im Stillstand*, una *dialéctica en suspenso*; también ahí es el lugar de irrupción del *Eingedenken*, es decir, lugar del inmemorar y, por lo tanto, oportunidad fallida de algo que *no tuvo lugar* y que, sin embargo, perdura materializado en un ahora intempestivo.

4. Un método sin fin (hacia el centro metafísico de la obra)

Entre los conceptos rescatados por Benjamin, el de crítica aportado por los románticos es, sin duda, uno de los más relevantes. Esto puede determinarse porque han sido ellos, con su concepción singular, quienes trataron de salvaguardar un criterio respecto a la selección de las obras buscando persistentemente una *intención objetiva*. Esto fue concebido por Friedrich Hölderlin desde otro criterio, el de la “sobriedad”. Lo que no deja de ser paradójico es que *ni esta intención* ni sus consecuencias históricas *pueden expresarse completamente en sus teorías*.⁴ Persiste, pues, un

⁴ La persistente posibilidad de paradojas respecto al carácter de inmanencia de la obra (y su crítica) queda abolida mediante el concepto de reflexión. Para Benjamin, la paradoja adjudicable a la inmanencia del objeto artístico puede plantearse en un *doble sentido*, pues “no se alcanza a ver cómo una obra podría ser criticada en sus propias tendencias, ya que, en la medida en que estas son incuestionablemente constatables, están cumplidas; y en la medida en que no están cumplidas, no son incuestionablemente constatables”. Esta última posibilidad, en casos extremos, debería manifestarse en el hecho de que las tendencias internas faltasen por completo, de tal modo que la crítica inmanente no pudiera consumarse. Sin embargo, el “concepto romántico de crítica de arte facilita la solución de ambas paradojas. La tendencia

elemento oculto, una cara imperceptible, y la actividad crítica no está exenta de esto; por el contrario, parece formar parte de su propio proceder. En todo caso, lo que la crítica logra contener es el límite último, y lo hace sin olvidar esa *intención objetiva* que para Benjamin sigue vigente bajo diferentes denominaciones, tales como *corte* de la obra, ironía formal, idea de *alegoría*, idea de sobriedad o de *prosa*. Todo esto es, en efecto, *una especie de juego de niños*, cuyo proceso atañe al esclarecimiento de sus propias reglas. El carácter intencional de cada una de estas instancias es concebible igualmente como momento de crisis y destrucción, por cuanto estamos frente actividades cuya meta es *destruir aportando una forma*. La objetividad de estos procesos —y particularmente de los juicios críticos emitidos por los románticos— no deja de expresarse como algo paradójico. Sin embargo, la objetividad, cuya tendencia se presenta como irreversible es, en palabras de Benjamin, “cuando menos”, identificable en “la perduración histórica de la validez de las valoraciones”. En cuestiones estéticas, constituye la referencia específica de aquello que solo puede ser designado sensatamente como la objetividad, donde “la validez de los juicios críticos” del romanticismo queda “confirmada”. Es decir, se trata de algo que puede ser concebido al confrontar el concepto de crítica romántico con el

“concepto actual”, en el que la crítica se compone a partir de una particular estimación subjetiva de la obra en el juicio del gusto. Por el contrario, en este caso la instancia preponderante deja de ser la del sujeto, lo que da lugar a la preeminencia del objeto de la obra de arte, frente a la cual el sujeto pierde definitivamente el control. Ha de considerarse, entonces, en lo tocante al conocimiento de la *obra* de arte y de las *formas* artísticas, lo poco fructífero que resulta partir del punto de vista del receptor. Está claro que ya no es una *instancia* subjetiva la que otorga existencia a un objeto que se expone en *cada momento* indeterminadamente. Tal como lo comentamos al iniciar estas notas sobre el método benjaminiano, el artista trata de plasmar en la obra una pequeña imagen del mundo de las ideas y, al trazarla —como símil—, esta debe ser definida *en cada momento presente*.

inmanente de la obra y, en correspondencia con ella, el patrón de su crítica inmanente es la reflexión que se encuentra en la base de aquella e impresa en su forma”. En realidad, la reflexión no es tanto el patrón del juicio sino, ante todo, “*el fundamento de una clase de crítica totalmente diferente que no se erige en instancia evaluadora y cuyo peso no reside en la estimación de la obra singular, sino en la exposición de sus relaciones con todas las demás obras y, en fin, con la idea del arte*” (Benjamin, 1995: 117).

Es así como queda expuesto el vínculo entre la actividad del artista y la del filósofo, un vínculo relativo a la resolución de su particular tarea: mientras la tarea del arte es la exposición, la filosofía tiene como única certidumbre y deber la *lucha* constante: “la filosofía, en cambio, tiene que *luchar para exponer* una y otra vez las mismas *palabras (ideas)*, y en ello radica la *pretensión de remitirse a los objetos mismos*” (Benjamin, 2007: 229). Solo mediante este laborioso ejercicio —que fue calificado por Benjamin de “artesanal”—, puede darse la renovación y es posible restaurar tanto las palabras como la *percepción originaria*:

Lo mismo que las ideas se dan *desprovistas de intención en el nombrar, en la contemplación han de renovarse. Y a través de tal renovación se restaura la percepción originaria propia de las palabras. De este modo, en el curso de su historia... la filosofía es, sin duda con razón, una lucha por la exposición de unas pocas, siempre las mismas palabras: a saber, las ideas* (Benjamin, 2007: 233).

Así es como puede constatarse la dificultad de introducir nuevas terminologías, principalmente si estas han de atenerse menos al ámbito conceptual que a los *objetos últimos de consideración*, esto es, a

las ideas. Estas terminologías son, en su “nombrar fallido” —puesto que en ellas la contemplación tiene más participación que el lenguaje—, concepciones que carecen de objetividad frente a las *plasmaciones* dadas de manera histórica; tal es el caso de aquellas que en su devenir temporal conforman la tradición de las consideraciones filosóficas. Después de concebir este intrincado procedimiento, puede verse con más precisión en qué sentido la actividad filosófica, el *filosofar*, es algo que ha de permanecer expuesto mediante un método sin fin; quizá ello mismo esclarece el significado de una *estrategia sin finalidad*, en la que cada *instante no sabe qué le trae el que sigue*, una actividad cuya certeza radica en participar de algo muy antiguo y astuto, algo que también acaba de nacer.

Bibliografía

Agamben, Giorgio, 2006. *¿Qué es lo contemporáneo?* (texto inédito en español, leído en el curso de Filosofía Teórica de la Facultad de Artes y Diseño de Venecia, Italia). Traducción de Verónica Nájera. Disponible en línea: <https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>

Benjamin, Walter, 1995. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Barcelona: Ediciones Península.

_____, 2005. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Contrahistorias: México.

_____, 2007. *Obras*, libro I, vol. 1, Madrid: Abada.

_____, 2008. *Obras*, libro I, vol. 2, Madrid: Abada.

_____, 2009. *Obras*, libro II, vol. 2, Madrid: Abada.

_____, 2010. *Obras*, libro IV, vol. 1, Madrid: Abada.

Derrida, Jacques, 1997. *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*, Barcelona: Proyecto A Ediciones.

Marchesoni, Stefano, 2016. “Rememoración/Inmemoración. Eingedenken” en *Glosario Walter Benjamin. Conceptos y figuras*. México: UNAM.