

LA FUNCIÓN EMANCIPATORIA DE LA CRÍTICA

Diálogos filosóficos
ante la crisis civilizatoria actual



DANTE RAMAGLIA
(EDITOR)

t
teseo

El caníbal que sazona un bebé

Destrucción y reconstrucción en el concepto de crítica de Walter Benjamin

ÁNGELES SMART¹

1. La dimensión salvadora de la destrucción

Walter Benjamin escribió varios textos para ser leídos en una emisión radial para jóvenes, y uno de ellos estuvo dedicado a la caída de Pompeya y a la erupción del volcán Vesubio. Esta conferencia se inicia relatando las impresiones del propio Benjamin en su visita a las ruinas de Pompeya con sus amigos de Capri y Nápoles en 1924, para después pasar a comentar y citar partes de las dos cartas que Plinio el joven, testigo de la erupción en el año 79 d. C., le envió al historiador romano Tácito. Tanto el texto de Benjamin como el de Plinio nos hablan de la destrucción y de la catástrofe que invadió la vida de aquellos hombres y mujeres que no solo nunca sospecharon el origen de la tragedia, sino que tampoco hubieran podido imaginar que hasta sus mínimos movimientos iban a quedar inscriptos entre unas cenizas que se encargarían de preservar sus costumbres y sus últimas preocupaciones:

Apenas nos habíamos sentado un poco para descansar, cuando se hizo de noche, pero no como una noche nublada y sin luna, sino como la de una habitación cerrada en la que se

¹ Instituto de Estudios en Ciencia, Tecnología, Cultura y Desarrollo, Universidad Nacional de Río Negro, Argentina. Contacto: asmart@unrn.edu.ar.

hubiese apagado la lámpara. Podías oír los lamentos de las mujeres, los llantos de los niños, los gritos de los hombres; unos llamaban a gritos a sus padres, otros a sus hijos, otros a sus mujeres, intentando reconocerlos por sus voces; éstos se lamentaban de su destino, aquéllos del de sus parientes; había incluso algunos que por temor a la muerte pedían la muerte (Plinio el joven, 2005, pp. 315-316).

Benjamin (2014a) sostiene que gracias a las cenizas ocurrió algo absolutamente novedoso en la historia de la humanidad: la reproducción de personas que vivieron hace dos mil años de una manera clara y realista, ya que “la ceniza se amoldó a cada pliegue de la ropa, cada curva de las orejas y se metió entre los dedos, los pelos y los labios de la gente” (p. 25). Así, si bien muchos de los ciudadanos perecieron por ir a buscar sus pertenencias o cayeron por el peso de estas sobre sus espaldas al querer salvarlas, creyendo, ilusamente, que aún les quedaba tiempo y resto de vida, otros, como Plinio, pensaron estar viviendo su hora final. Este escribió sobre sí mismo:

Podría vanagloriarme de no haber dejado escapar ni un gemido, ni una voz más alta que otra en medio de peligros tan grandes, si no hubiese creído, que moriría con todo el mundo, y todo el mundo conmigo, consuelo mísero, pero grande, de mi condición mortal (Plinio el joven, 2005, p. 316).

Difícil resulta no relacionar estas palabras de Plinio con la propia actitud que siempre caracterizó a Benjamin a lo largo de una vida que no solo no le ahorró situaciones límites, sino tampoco un destino con un final desgarrador. Pero todavía a fines de la década del veinte, cuando Benjamin recién comenzaba con las transmisiones radiales, solo parte de lo que vendría podía ser vislumbrado. En el texto Benjamin llama principalmente la atención sobre el cambio que se experimentó, en relación con el significado de la erupción del Vesubio, una vez que en el 1800 comenzaron las excavaciones arqueológicas en Pompeya que sacaron a la luz

los comercios, las fondas, los teatros, las escuelas de lucha, los templos, las inscripciones y los cuerpos de hombres, mujeres y niños, “(...) pues así como para la gente de aquel entonces [la erupción del volcán] representó la destrucción de una ciudad floreciente, ahora constituyó su preservación. Una preservación que alcanza hasta lo más pequeño y particular” (Benjamin, 2014a, p. 27). Dos motivos, presentes en la afirmación anterior, recorren transversalmente la obra de Benjamin y definen sus gustos y sensibilidad; por un lado, una mirada positiva sobre el fenómeno de la destrucción y por otro, el especial afecto hacia todo lo pequeño, lo aparentemente insignificante y particular. Motivos que, si bien poseen determinaciones propias, encuentran una más profunda expresión cuando se los considera en su relación mutua.

En el trabajo sobre el uso benjaminiano de los conceptos construcción y destrucción, Dag T. Andersson (2014) sostiene que un epígrafe casi obvio en una discusión sobre el tema se encuentra en el legajo *N* de la *Obra de los Pasajes* (p. 361). Allí, Benjamin contrapone la mirada del historicismo con aquella propia del historiador materialista. Si el primero se pasea por las continuidades y por el aspecto unitario del proceso, convalidándolo como la antesala imprescindible del presente, el segundo lee una historia que, empapada de abusos de poder y opresión, merece ser demolida. Esta destrucción será una condición para que, del corazón de la historia, surja una experiencia que posibilite su superación. La tarea consiste en “hacer estallar” y “destruir la representación del tiempo continuo para hacer perceptible la dimensión salvadora de la historia” (Andersson, 2014, p. 361), que solo podrá aparecer a partir de una forma de experiencia que sea expresión de su doble carácter; ya que “si bien esta es una progresión de padecimiento y dominio, contiene también lugares donde pueden encontrarse huellas ocultas de salvación, redención y liberación” (Andersson, 2014, p. 362). El potencial momento constructivo de la historia solo aparecerá una vez que la etapa destructiva haya dinamitado

aquello que merece serlo y comience su labor a partir de la revalorización de los restos fragmentados y de las partes dispersas resultantes. Y así como los arqueólogos trabajaron sobre los restos de Pompeya, rescatando la vida desde sus ruinas y escombros, también el visitante, a partir de los pequeños detalles de los cuerpos, de cada pliegue de la ropa o de cada curva de las orejas, podrá tener una experiencia histórica genuina de la vida de los pompeyanos.

Andersson, siguiendo a Susan Handelman, sugiere que Benjamin abrevó de la teología judía los motivos principales que articulan la relación que establece entre la destrucción y la construcción, y en especial en la tradición del místico judío del siglo XVI, Isaac Luria. Una de sus enseñanzas gira en torno a la rotura de los recipientes o receptáculos que sucedió a la creación del mundo. Explica S. Handelman:

La idea luriánica de que la creación ocurrió a través de un acto primordial de “retirada o autocontracción” de Dios tenía como corolario la doctrina llamada “Rotura de los recipientes”. En el proceso de creación, las fuerzas divinas “destrozaron” sus “recipientes” contenedores; los fragmentos de esos recipientes “cayeron” y se quedaron enterrados en los mundos materiales inferiores. La tarea de la humanidad es reparar esos recipientes y así dar lugar a la redención del propio cosmos (Handelman, citado en Andersson, 2014, p. 369).

Recolectar los vestigios dispersos de un mundo, una civilización, una idea o una tradición ya muertos y desmembrados es la condición de posibilidad de su rescate y salvación. Y es desde esta perspectiva que no solo Benjamin miró las ruinas de Pompeya y la destrucción del aura llevada a cabo por la fotografía y el cine, sino también el fenómeno barroco que construyó a partir de los escombros de la época clásica, como así también el método de configuración de las alegorías y las imágenes dialécticas. Parecería que en lo fragmentado y en las partes individuales existe un significado salvador que no puede encontrarse en lo entero y realizado. Desde esta óptica podría también entenderse

aquella cualidad de Benjamin que rescatara Adorno, y que él también poseía, de sostenerse en la creencia según la cual “la verdad no es idéntica con lo universal, sino que solo lo histórico da la estructura de lo absoluto” (Adorno, 2002, p. 238), al punto de que es posible afirmar que “lo eterno, en todo caso, es más un volante de un vestido, que una idea” (Benjamin, 2005, p. 465). Es en lo material, temporal y accidental, en sus rarezas concretas y movimientos o vuelos particulares, donde el pensador puede encontrar la verdad oculta que aguarda ser desentrañada. Según Adorno (2002), Benjamin poseía la “energía de una descomposición atómica intelectual” (p. 236) que lo atravesaba, llevando esa mirada lapidaria a aquellas ideas, manifestaciones culturales y artísticas que se erguían al amparo de falsas creencias de unidad, universalidad, totalidad o coherencia. Pero el después del estallido atómico no se presentaba como un mundo de devastación y desolación, sino por el contrario, como un espacio donde, de a poco, su mirada habilitaba un nuevo calor y una renovada esperanza sobre la superficie. No resulta llamativo, por lo tanto, que entre las muchas cosas que a Benjamin le gustaba coleccionar y apreciaba –juguetes para niños, libros, cajas y artesanías– se encontraban esas pequeñas esferas de vidrio con paisajes o pequeñas figuras dentro, a las cuales solo les cae la nieve y cobran su belleza cuando se las agita o sufren “mortificación” entre las manos (cf. Benjamin, 2010a, p. 400).

De ahí también sus comentarios, absolutamente originales y solo en apariencia prosaicos, en el diario que redactó a raíz de su estancia en Moscú en el invierno de 1927. Lleno de detalles, anécdotas y descripciones, nos muestra su fascinación por las bolas de colores y otros adornos navideños, por los puestos callejeros de venta de flores y pájaros de papel, por las imágenes de santos, las telas e hilos, las coloridas delicias de las pastelerías, las cúpulas de las iglesias, el rojo del Kremlin y la sensación del frío y la nieve. Todos objetos particulares a los cuales Benjamin dedicó una concentrada mirada, no solo en cuanto lo atraían y cautivaban

en su materialidad, sino también porque –como remanentes– hablaban de la transición de un mundo que desaparecía para dar lugar al nuevo proyecto soviético que había ido a conocer de primera mano. A su amiga escultora Julia Radt le escribió desde Moscú:

No te creas que informar es fácil aquí. Tendré que poner mucha atención a lo que veo y escucho si quiero que tome forma. En el estado actual de las cosas, el presente –a pesar de lo efímero– es de un valor extraordinario. Todo se está construyendo o reconstruyendo y todo el tiempo surgen preguntas muy serias (Benjamin, 2011, p. 2015).

Así, la mirada de Benjamin nunca dejó de posarse reflexivamente sobre las cosas y manifestaciones que se le presentaron en la cotidianeidad de su realidad histórica concreta. Focalizándolas, siempre, en sus detalles y pequeños fragmentos dispersos en el trajín del presente que transcurre. Y de la misma manera que la vida de Pompeya volvió a surgir de las cenizas de su destrucción, a aquellas realidades que pertenecieron a otros tiempos y lugares, a las cuales conoció por medio de relatos, narraciones o libros, Benjamin las abordó y las actualizó como si estuvieran volviendo a suceder. Aquí y nuevamente.

2. Un caníbal contra los falsos contextos

Benjamin poseía la rara cualidad de mirar las cosas cotidianas y en apariencia intrascendentes con una luz que las jerarquizaba exponencialmente. En la anécdota que recupera Peter Szondi según la cual Benjamin habría tomado la inspiración para su libro sobre el teatro barroco alemán a partir de una obra de marionetas en donde el rey tenía un sombrero que se posaba torcidamente sobre su cabeza (Szondi, 1978, p. 503), se vislumbra cómo este pequeño detalle en la escena, en apariencia contingente y

circunstancial, pudo ser leído como una clara manifestación de las problemáticas de poder y soberanía que rodeaban a la monarquía y a la cultura en crisis del siglo XVII. La anécdota también permite entrever cómo en Benjamin operaba el proceso crítico. Andersson (2014) lo describe como una “intervención crítico-destructiva” que “arranca a las cosas de su (falso) contexto” (p. 371). Este procedimiento le permitía proponer nuevas configuraciones que develaban la verdad que estaba tras una organización engañosa. Así, la falsa omnipotencia del soberano barroco, sostenida sobre una puesta en escena llena de esplendor, fuerza y riqueza, es abordada a través de la destrucción de la univocidad de esos signos para dar lugar a un juicio más pertinente a través de la puesta en foco de un detalle o signo secundario. La crítica, para Benjamin (1989), tiene la obligación de “hacer sitio” y “despejar” (p. 159) y no se origina, principalmente, en un impulso negativo o de odio. Lo que busca es ofrecer las condiciones para que “el aire fresco” y “el espacio libre” (p. 159) den lugar a la aparición de lo nuevo. Las reminiscencias de Friedrich Nietzsche recorren su texto “El carácter destructivo” y están explicitadas en su afirmación según la cual esta imagen de la destrucción es “apolínea” y nos conduce al atisbo “de lo muchísimo que se simplifica el mundo si se comprueba hasta qué punto merece la pena su destrucción” (p. 159). La crítica, en cuanto destructiva, es consciente de la historicidad y se caracteriza por una “desconfianza invencible respecto del curso de las cosas (y la prontitud con que siempre toma nota de que todo puede irse a pique)” (p. 161). Benjamin enfatiza que este espacio vacío resultante no es ocupado inmediatamente por una nueva imagen, sino que, por el contrario, se pueden ver “caminos por todas partes” (p. 161). El convertir en ruinas lo abordado no surge de una pasión por los escombros en sí mismos sino “por el camino que pasa a través de ellos” (p. 161).

Si bien en una carta que le escribe a Gershom Scholem en octubre antes de que salga la publicación, Benjamin (1994) le indica que su artículo sería un bosquejo de Gustav

Glück, director del departamento extranjero de una sociedad de créditos (p. 386), Andersson (2014) sostiene que el concepto de destrucción que Benjamin usa en “El carácter destructivo”, como así también en “Experiencia y pobreza”, “está claramente influido por Brecht” (p. 397) y que “la caracterización de éste que hace Benjamin en los estudios sobre Brecht se lee, en muchos pasajes, casi como complemento y exégesis del carácter destructivo” (p. 397). Bertolt Brecht sostenía, al igual que Benjamin, que era necesario borrar las huellas falsas de una falsa experiencia, era necesario volver a un punto cero, al umbral aquel donde no quedara ninguna imagen para darles lugar a las nuevas, que debían devenir, ahora sí y finalmente, verdaderamente poéticas y objetivas.

El concepto de experiencia, para Benjamin, es ambivalente y dialéctico. Está, por un lado, la experiencia que actúa como máscara del adulto que lo lleva a menospreciar todo lo que tiene que ver con la juventud, con la posibilidad de la novedad y el cambio, y para quien la experiencia se convierte “en la fiel noticia de lo habitual” (Benjamin, 2010b, p. 55). Es un adulto que cual filisteo, aun teniendo una situación económica acomodada, no se preocupa por acrecentar sus conocimientos, tampoco sus gustos artísticos o literarios. Lo que tiene, piensa y sabe le es suficiente y lo conforma. Pero, por otro lado, también está la “otra experiencia” (p. 56). La que si bien puede destruir muchos sueños permite el encuentro con el sentido, lo verdadero, lo bueno y lo bello en el interior de cada uno (p. 55). Esta experiencia es la que da lugar a la “buena forma” (p. 222) de barbarie, que está al servicio no de la descripción de la realidad sino de su cambio (p. 220) y que comienza de nuevo desde el principio, se arregla y construye con poco y siempre mira hacia adelante (p. 218). Pero a esta experiencia se llega una vez que la primera –la falsa– ha sido desmantelada. Es la que ya no reverencia la imagen solemne y noble del hombre tradicional, quien se adorna con las diversas ofrendas del pasado, sino que se dirige a su “contemporáneo desnudo que, gritando como un recién nacido, se encuentra en los sucios pañales

de esta época” (p. 219). Esta última imagen refleja una de las notas esenciales del carácter destructivo: se hace pocas ilusiones, no solo sobre el propio tiempo, sino también sobre los seres humanos en general. Enfrentar los aspectos negativos, las miserias y las vulnerabilidades con espíritu crítico es la condición para acceder a una experiencia en donde cediendo un poco a nuestra idea de humanidad, la recuperaremos con intereses (p. 222).

Asimismo, la crítica destructiva se contrapone a una crítica basada en una relación empática que “es lo opuesto a la experiencia genuina” (Andersson, 2014, p. 363), ya que la empatía cae bajo el hechizo del *statu quo* y cediendo al dominio del tiempo que transcurre pierde su potencial liberador. La empatía solventa una idea de progreso que hace sepultar en el olvido a los oprimidos de la historia, al identificarse siempre con aquello que ha logrado permanecer. Años más tarde, en las anotaciones para las *Tesis sobre la historia*, Benjamin usaría como sinónimos los términos crítica y destrucción:

El elemento destructivo o crítico en la historiografía se hace patente cuando hace saltar la continuidad histórica. La historiografía auténtica no elige su objeto con ligereza. No lo toma, lo extrae haciéndolo saltar del curso histórico. Este elemento destructivo en la historiografía debe entenderse como una reacción a una constelación de peligros que amenaza tanto a lo transmitido en la tradición como a su receptor. La historiografía se enfrenta a esta constelación de peligros; ante ella tiene que mostrar su presencia de ánimo (Benjamin, 2008, p. 94).

Tanto en los trabajos tempranos sobre crítica de arte como en los tardíos sobre filosofía de la historia, la destrucción implicó para Benjamin el modo correcto de pararse frente a una realidad que exigía ser interpelada y a la cual se le debía arrebatar la prioridad o autoridad sobre cómo interpretar sus expresiones. Arrancarlos de su contexto en la medida en que ese *statu quo*, en tanto constelación de

peligros, impedía la experiencia de la verdad que, si bien se encontraba presente en la realidad experimentada, permanecía oculta entre las aseveraciones de la tradición, la herencia o el discurso de los vencedores. Desde esta perspectiva también debería entenderse tanto la celebración que Benjamin hace de la destrucción del aura de la obra de arte en la época de la reproductibilidad, como el interés que muestra por el debilitamiento de la configuración de la intriga en el teatro barroco alemán. Así como la crítica devela la verdad del monarca de la obra de títeres, cuando resiste al peligro de creer en su poder absoluto, al señalar la incongruencia de este con una imagen en que se lo presenta con el sombrero torcido, también el valor de permanencia de la obra de arte aurática estalla frente al “envilecimiento radical de sus materiales” (Benjamin, 2003, p. 89). De la misma manera, el decurso causal de la historia que organiza los dramas de Calderón de la Barca se fragmenta y libera en las creaciones alemanas más defectuosas, al no construir una narración continua ni ordenada hacia un final superador.

En *Calle de mano única*, elaborando una lista de trece tesis sobre la técnica del crítico, en especial el literario, Benjamin (2014b) enfatizó el aspecto negativo y de cierta violencia que está implicado en este proceso. Allí habló del crítico como de un “estratega en la batalla literaria” y afirmó que “solo aquel que puede destruir puede criticar” (p. 73). Y así como despreciaba la empatía para con la obra y su contexto de surgimiento, tampoco juzgó con mejores ojos el entusiasmo artístico, que le es ajeno al crítico, quien, en cambio, debe polemizar con una obra “con el mismo cariño con que un caníbal sazona un bebé” (p. 73). La crítica no se compadece ni se enternece. No apela a los valores tradicionales sobre la humanidad y sus bondades, ni se ilusiona con la inocencia y la novedad. No es como el filisteo quien “prontamente ensalza cualquier nuevo absurdo” (p. 56) con tal de evadir la responsabilidad de crear a la que se vería obligado si ejercitara la crítica. Como un caníbal ante un recién nacido, el crítico analiza objetivamente las cualidades

y el material y no se deshace en reverencias y devociones. El acatamiento de los complacientes le es ajeno. Por el contrario, condimenta la presa y se toma el tiempo para dejarla a punto y lista para su deglución. La imagen de la antropofagia vuelve a conectar con la necesidad de una nueva experiencia. Quienes la buscan, dice Benjamin (2010b), “no son siempre ignorantes o inexpertos y a menudo se puede decir lo contrario: ellos han ‘devorado’ todo eso, ‘la cultura’ y, con ella, el ‘ser humano’, y están ahitos y cansados” (p. 221). La nueva barbarie se presenta así como una salida emancipadora de la barbarie anterior, de aquella que no fue buena ni dejó el camino libre, sino que dominó y hastió por los falsos compromisos y contextos, la pobreza de ideas y su falta de brío (p. 54).

3. La destrucción en el concepto de crítica de arte

Lo bello no es ni el velo ni el objeto velado, sino el objeto en su velo.

Walter Benjamin

Benjamin expone en el *Origen del drama barroco alemán* la idea de la crítica como mortificación y sostiene que esta direcciona a las obras a un ámbito nuevo, filosófico y relacionado con la verdad. La crítica de arte solo deviene después de la “desarticulación crítica” (Benjamin, 1990, p. 175) que ejerce sobre las obras el paso del tiempo y gracias al cual se ha producido un asentamiento del saber. Así la crítica es una “mortificación de las obras” en el sentido de que esta solamente opera una vez que las obras “están muertas” (p. 175) y ya instaladas en un contexto histórico nuevo al cual tienen que, ahora, arrancar su verdad. Dice Florencia Abadi (2009) en relación con estos conceptos:

La crítica toma el lugar de un saber sobre algo ya perimido; no consiste, desde luego, en matar o destruir el arte, sino en

concebir el conocimiento de la obra como histórico, penetrado por la fugacidad del objeto y, por lo tanto, por su muerte. La noción de ruina [*Ruine*] procede de aquella concepción de la forma artística según la cual ésta procesa contenidos históricos y los convierte en contenido de verdad filosófico (p. 130).

Es efectivamente en el prólogo epistémico-crítico del libro sobre el barroco donde queda manifiesta no solo la relación entre la destrucción y la construcción en general, sino cómo esta se orienta hacia una crítica que, si bien mortifica, a la vez salva a la obra de arte. En este texto Benjamin (1990) le asignará a la crítica, que él muchas veces llama filosofía del arte (p. 20), la tarea de yuxtaponer, como lo hacen los majestuosos mosaicos, a través del método contemplativo, los elementos aislados y heterogéneos de los fragmentos del pensamiento que constituyen el saber sobre una determinada obra. Estos aprehenden el contenido de verdad “mediante la absorción más minuciosa en los pormenores de un contenido fáctico” (p. 11). La comparación entre la contemplación y el arte del mosaico posibilita, ya desde las primeras páginas, profundizar sobre varios tópicos predilectos de Benjamin: “(..) el despiece en caprichosas partículas” (p. 10), la tensión entre lo microscópico y el todo, la estrecha relación entre verdad y belleza, el alcance trascendente tanto de la imagen sagrada como de la verdad y la superación de la intención por la “percepción originaria” (p. 19). Para Benjamin, la contemplación, que es tanto teórica como estética, conceptual como sensible, tiene como objetos propios a la verdad pero también a la belleza, o más aún, como afirma Benjamin siguiendo a Platón, a la “verdad en cuanto contenido de lo bello” (p. 13). El encuentro con la verdad no es al estilo de la intención cognoscitiva mediada por los conceptos, tampoco el desvelamiento que deja al desnudo al objeto, sino al modo del encuentro entre el amante y la amada que puede ser descripto siguiendo el contexto del *Banquete* según “la escala del deseo erótico” (p.

13). Para Platón el camino a la verdad y a la belleza es justamente eso, un camino. Un proceso que se inicia en el mejor de los casos en la juventud y que luego de pasar por el deseo y el amor hacia distintas cosas que son bellas solo por participación (μέθεξις) logra conocer “lo que es la belleza en sí” (Platón, 1986, p. 264). Pero el encuentro no es producto de un paso más, el último, sino que esta escala de ascensión es solo la condición para que ocurra el salto cualitativo según el cual en la contemplación se funden el amante y el amado, el que contempla y lo contemplado. La unión erótica entre lo que hasta hace un momento era distinto –al igual que sucede con la de los cuerpos– destruye la separación y posibilita que se engendren “muchos, bellos y magníficos discursos y pensamientos en ilimitado amor por la sabiduría” (Platón, 1986, p. 262). El amor, como agente supremo de la “disolución de las formas constituidas” (Bataille, 1997, p. 23) oficia como analogado principal de un conocimiento que, a partir de lo fragmentado, lo perimido, lo desarticulado y despedazado, alumbra verdades nuevas y hasta ahora no conocidas.

El arte barroco representa para Benjamin el modelo de todo arte alegórico, y en última instancia, manifiesta de manera plena aquello que esboza toda obra de arte que se precie de tal. La creación necesita de la desarticulación de lo que existe. Detecta en las cosas que *aún* son, la posibilidad de no ser que las atraviesa y focaliza en la dimensión histórica, perecedera, que sobresale en su actual configuración. De ahí que el barroco, paradigma de la creación a partir de los escombros y las ruinas (en su caso del arte clásico), ocupe un lugar destacado en las consideraciones benjaminianas. La construcción alegórica introduce en su misma inmanencia la contradicción presente en toda realidad finita y “el estudio de la forma del *Trauerspiel* tiene que revelar más claramente que cualquier otro la violencia con que el movimiento dialéctico se agita en este abismo de la alegoría” (Benjamin, 1990, p. 158). Y así como “todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una calavera” (p. 159), a

su vez la crítica, también dialéctica, ve, en la misma interioridad formal de cada obra concreta, lo inminente de la contradicción y la destrucción. De esta manera, la forma dispara al pensamiento nuevamente a la dimensión de la constelación ideal, al modo en que ya lo había sugerido Hegel, según el cual lo finito mismo, que contiene en sí la contradicción, se hace infinito. En Hegel también el amor y el conocimiento son medios para que, a través del despliegue de un proceso, se dé la posibilidad de la reunificación de la vida desgarrada (Paredes-Martín, 2015, p. 124). Reunificación que destruye la separación de los seres y que podemos extender también a la obra de arte y su crítica. Así, esta última mortifica y a la vez salva, constituyéndose de un “modo inmanente, gracias a un despliegue del lenguaje formal de la obra en el que se exterioriza su contenido en detrimento de su efecto” (Benjamin, 1990, p. 27).

La mirada crítica al acercarse a los objetos de la experiencia no renuncia a ellos, no los aparta al estilo de como se corre un velo para buscar lo que está detrás, ni tampoco se queda obnubilada y muda ante la belleza aparente. Benjamin relaciona la impotencia de la develación con el relato de la estatua de la diosa tapada con un velo que transmite Plutarco, según el cual quien desvelaba a Isis “destruía a quien con ello pensaba averiguar la verdad” (Benjamin, 1990, p. 18). Es la revelación y no la develación la que hace justicia a la verdad de la belleza. La primera no anula el secreto, ni niega lo fenoménico, sino que a partir de la apariencia de lo bello insta al intelecto a que emprenda la persecución de su verdad. Acá adquieren interés las palabras de Adorno que decían que hablar con Benjamin era como sentirse un niño que mira a través de la puerta las luces de un árbol de navidad, pero que la “luz prometía también, como luz de la razón, la verdad misma, y no su mero brillo impotente” (Adorno, 2002, p. 236). Unas líneas antes de esta comparación Adorno describió su peculiar método filosófico-crítico:

Benjamin se apoderaba de la esencia precisamente en los puntos en que el muro de la mera factualidad esconde y defiende rabiosamente todo lo esencial. Para decirlo esquemáticamente, lo que le movía era el impulso de romper con una lógica que se limita a bordar lo especial con lo universal o a abstraer lo universal de lo individual. Quería comprender la esencia sin destilarla en automáticas operaciones ni contemplarla en dudoso éxtasis inmediato: adivinarla metódicamente partiendo de la configuración de elementos lejanos de la significatividad. El acertijo es el modelo de su filosofía (p. 236).

La clave de cualquier acertijo es que su solución está en los mismos términos que lo componen, cuya configuración debe desarticularse para que aflore la respuesta. La salida no es desde un dato externo, sino desde la misma inmanencia que debe ser destruida para que, una vez roto el hechizo de la trampa, aflore la verdad que estaba oculta. Solo si se da esta aniquilación aparece con meridiana claridad la resolución del enigma y la relatividad de la paradoja. El arte no representa de forma directa la verdad, sino que enuncia su cualidad de inasequible (Steiner, 2014, p. 284); por lo tanto, la crítica no debe alzar el velo, sino buscar su conocimiento más preciso como velo. En las formas de la apariencia bella se halla la clave para resolver el acertijo que como misterio clama por ser revelado. Los contenidos objetivos, fácticos, fenoménicos, dice Benjamin, no deben ser considerados como obstáculos que nos entorpecen el camino para alcanzar el contenido de verdad de una obra; por el contrario, “el carácter apariencial de la obra, el velo [*die Hülle*] es esencial, y no debe ser quitado por la crítica, ya que la belleza de la obra reside en su ser velada” (Abadi, 2009, pp. 136-137).

4. Conclusiones

El concepto de crítica de Walter Benjamin se sostiene sobre la tensión dialéctica del binomio destrucción/reconstrucción.

En este trabajo se describió su abordaje de los temas filosóficos, obras artísticas y manifestaciones sociales y culturales como una intervención crítico-destructiva que arranca a las cosas de su falso contexto. Así, a través de las imágenes de la erupción del volcán Vesubio y del caníbal que sazona al bebé, se mostró cómo la destrucción implicó para Benjamin el modo adecuado de posicionarse frente a una realidad cultural e histórica que debía ser interpelada y a la cual se le debía arrancar la prioridad o autoridad sobre cómo interpretar sus objetos y manifestaciones. También la aniquilación de una falsa experiencia fue aplaudida y exigida por Benjamin como requisito para el cambio de la realidad.

Quisiera destacar cómo su mirada de la destrucción no se quedó o instaló en el aspecto negativo. Esto le permitió pensar la crítica en su potencialidad emancipadora en cuanto habilita nuevas configuraciones que develan las verdades que están tras las organizaciones engañosas. Así se hizo evidente una dimensión salvadora tanto en el concepto benjaminiano de destrucción como en el de la mortificación de las obras que opera en la crítica de arte, lo que alinea a Benjamin con aquella tradición dialéctica que vio en la contradicción y negación de lo que existe una posibilidad para la continuación de la existencia. Así como lo expresa también el arte barroco que, en el mismo gesto de construir a partir de lo destruido, de las ruinas, de los escombros y de los fragmentos, preserva la vida aun en la muerte y en la desolación.

En las páginas finales de “La ley formal del barroco y la teoría crítica”, Carlos Oliva Mendoza (2016) se preguntaba por qué la mimesis barroca puede ser ejemplar para el discurso crítico, indicando que el proceder barroco no opera creando lo nuevo, sino desmontando y reconfigurando lo que ya está dado:

La teoría crítica contemporánea puede seguir esos pasos, de hecho lo hacen muchos de aquellos y aquellas que la ejercen

de manera cotidiana y no siempre estridente; en vez de buscar la asonada revolucionaria, el vuelco utópico o el resurgimiento de las identidades fundamentales, como el paradigmático traductor de Borges, hay quienes alegóricamente se entregan a deconstruir una lengua y construir su traducción para, inmediatamente, ir en busca de otra variante (pp. 98-99).

Tal vez, quizás, en este contexto contemporáneo que ya se encuentra instalado en la destrucción, atravesado por la precariedad social, política, ambiental y económica, rodeado de devastación y caracterizado por la ausencia de toda certidumbre, la continuidad en la larga tradición de este ejercicio crítico sea lo único que nos ofrezca un horizonte de vida lúcida en medio de tanto daño.

Referencias bibliográficas

- Abadi, Florencia (2009). El concepto de crítica de arte en la obra temprana de Walter Benjamin. *Revista Latinoamericana de Filosofía*, 25 (1), otoño, 113-144.
- Adorno, Theodor (2002). *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Madrid: Editora Nacional.
- Andersson, Dag T. (2014). Destrucción/Construcción. En M. Opitz y E. Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 361-415). Buenos Aires: Las cuarenta.
- Bataille, Georges (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Benjamin, Walter (1989). El carácter destructivo. En *Discursos Interrumpidos 1* (pp. 157-161). Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, Walter (1990). *El origen del drama barroco alemán* (Traducción de J. Muñoz-Millanes). Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1994). *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*. (Edited and Annotated by G. Scholem and Th. W. Adorno. Translated by M. R. Jacobson and E. M. Jacobson). Chicago: The University of Chicago Press.
- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

- Benjamin, Walter (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. (Traducción e introducción de B. Echeverría). México: Itaca / Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Benjamin, Walter (2010a). *Obras* (Libro 1 / Vol. 1). Madrid: Abada.
- Benjamin, Walter (2010b). *Obras* (Libro 2 / Vol. 1). Madrid: Abada.
- Benjamin, Walter (2011). *Diarios de Moscú*. Buenos Aires: Godot.
- Benjamin, Walter (2014a). *Juicio a las brujas y otras catástrofes: crónicas de radio para jóvenes*. Buenos Aires: Interzona.
- Benjamin, Walter (2014b). *Calle de mano única*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Oliva Mendoza, Carlos (2016). La ley formal del barroco y la teoría crítica. En S. Ugalde Quintana y O. Ette (eds.), *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios* (pp. 85-100). Frankfurt a. M. / Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft.
- Paredes-Martín, María del Carmen (2015). El concepto de infinitud en el joven Hegel. *Studia Hegeliana*, vol. I, 123-138.
- Platón (1986). *Diálogos III*. (Traducción de M. Martínez Hernández). Madrid: Gredos.
- Plinio el joven (2005). *Cartas*. (Traducción de J. González Fernández). Madrid: Gredos.
- Steiner, Uwe (2014). Crítica. En M. Opitz y E. Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 241-304). Buenos Aires: Las cuarenta.
- Szondi, Peter (1978). Hope in the past. On Walter Benjamin. *Critical Inquiry*, vol. 4, n.º 3 (Spring), 491-506.