

La autonomía del arte en Benjamin y Heidegger: a propósito de la interpretación de Burkhardt Lindner

RICARDO IBARLUCÍA

Universidad Nacional de San Martín

I 219

Resumen: Este trabajo discute la aproximación que Burkhardt Lindner establece entre las concepciones del arte de Walter Benjamin y Martin Heidegger. Reexaminando las tesis de “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” y “Der Ursprung des Kunstwerkes”, contrapone los argumentos por medio de los cuales en estos textos se rechaza la autonomía del arte, mostrando las distintas constelaciones teóricas que componen en ellos los conceptos de *estética* y *arte*, *téchne* y *phýsis*, *Erfahrung* y *Erlebnis*. Finalmente, amplía su análisis a otros textos de Benjamin y Heidegger y compara las interpretaciones divergentes que ambos autores ofrecen acerca de algunos fenómenos artísticos.

Palabras clave: arte, estética, valor exhibitivo, técnica, experiencia.

The Autonomy of Art in Benjamin and Heidegger: Concerning Burkhardt Lindner's Interpretation

Abstract: This paper discusses the approach Burkhardt Lindner established between the conceptions of art of Walter Benjamin and Martin Heidegger. Revisiting the ideas of “Das Kunstwerk im technischen Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit” and “Der Ursprung des Kunstwerkes”, it contrasts the arguments by which each of these texts reject the autonomy of art, showing the different theoretical constellations that compose the concepts of *aesthetics* and *art*, *téchne* and *phýsis*, *Erfahrung* and *Erlebnis*. Finally, it extends its analysis to other texts of Benjamin and Heidegger and compares the diverging interpretations both authors offer about some artistic phenomena.

Key-words: art, aesthetics, exhibition value, technology, experience.

220 | En las últimas dos décadas, un número considerable de estudios se ha ocupado de comparar los ensayos “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” de Walter Benjamin y “Der Ursprung des Kunstwerkes” de Martin Heidegger.¹ Entre ellos se destaca la contribución de Burkhardt Lindner para el *Benjamin Handbuch* (2006: 229-251), centrada en el problema de la autonomía del arte, que ronda como un fantasma el debate de la estética contemporánea. El argumento de Lindner, uno de los más reconocidos comentaristas de Benjamin, es que ambos trabajos, escritos hacia 1935-36, “elaboran, sin conocimiento el uno del otro, un concepto de la obra de arte, como categoría histórica comprensiva, que no está fundado en la época de la autonomía estética”: por un lado, Benjamin y Heidegger ofrecerían “el diagnóstico de una radical amenaza para el arte” y construirían “nuevos conceptos que se oponen a la tradición de la estética”; por el otro, compartirían el rechazo del concepto griego de *aísthesis* como “percepción sensible en sentido amplio” y el abordaje teórico de la obra de arte en los términos subjetivos de una “vivencia” (236).

En lo que sigue mi intención no es reexaminar, como lo he hecho ya en otros trabajos (2000, 2005), la confrontación de Benjamin con el pensamiento

¹ Véanse, entre otros, Caygill 1994; Desideri 1983, 1995 y 1999; Hanssen 2005; Knocke 2000; Long 2001; Melberg 2005; Reijen 1998; Ruiz Zamora 2006; Soussana 1999; Wallenstein 2010; Weber 1996.

de Heidegger desde sus escritos de juventud hasta *Passagenarbeit*. De manera más acotada, me propongo, por una parte, discutir las premisas sobre las que Lindner establece una afinidad entre los planteos de ambos autores y, por la otra, analizar los hechos artísticos que en su artículo cita en apoyo de esta interpretación. Mi tesis es que las posturas de Benjamin y Heidegger sobre la necesidad de superar la representación histórica del arte autónomo y sus respectivas críticas de la estética tradicional no solo no obedecen a las mismas motivaciones, sino que son diametralmente opuestas. A lo largo de mi trabajo, procuraré concentrarme tanto como sea posible en las consideraciones que se encuentran en los dos ensayos mencionados, tomando en consideración las cuatro redacciones de “Das Kunstwerk”, así como los paralipómenos. En la medida en que Lindner introduce otros textos de Heidegger para respaldar su argumento, me ocuparé también de comentarlos y ponerlos a su vez en relación, cuando sea necesario, con aquellos escritos de Benjamin en los que se tratan cuestiones similares. Por último, agregaré a modo de ejemplo otros objetos que han merecido la atención común de Benjamin y Heidegger, pero que han dado lugar a lecturas esencialmente divergentes.

1

Aunque es verdad que “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” y “Der Ursprung des Kunstwerkes” rechazan por igual la autonomía del arte, no es menos cierto que lo hacen desde ángulos diferentes. Para Heidegger, el arte —como portador de una experiencia fundamental consistente en la “puesta-en-obra” de la verdad— muere en los tiempos modernos como *Erlebnis*, como objeto de la *aísthesis*, de la percepción sensible en sentido amplio (*HGA* 5: 67). Benjamin, en cambio, sostiene que el cine —primer arte nacido de la implementación de las técnicas de reproducción masiva— tiende a organizar un modo de recepción que constituye el referente contemporáneo más importante de “aquella teoría de la percepción que entre los griegos se llamó estética” (*GS* I: 466, 736; VII: 381). Desde la perspectiva de Benjamin, la situación histórico-cultural que Heidegger añora en el epílogo de su ensayo, cuando —reflexionando sobre el *dictum* de Hegel sobre el carácter pasado del arte— se pregunta si aún es posible que este cumpla una función de revelación ontológica (*HGA* 5: 68), responde a un régimen aurático, anterior incluso al surgimiento del culto secular de la belleza que ha conocido la modernidad europea desde el Renacimiento. La pérdida del aura provocada por la reproductibilidad técnica arranca a la obra de arte de su inscripción en el contexto de una tradición y la despoja de su fundamento sagrado, reorientándola hacia la praxis política (*GS* I: 441-443, 480-482, 713-715; VII: 355-357).

La tesis de un arte que, en vez de encontrar su fundamento en el

I 221

ritual, lo hace sobre la praxis política se explica en “Das Kunstwerk” por medio de la oposición entre “valor cultural” [*Kultwert*] y “valor exhibitivo” [*Ausstellungswert*]. Toda la historia del arte, argumenta Benjamin, podría representarse a la luz de esta bipolaridad, esto es, a través de la dialéctica entre una recepción aurática y otra no-aurática, o bien –según se afirma en las primeras versiones del ensayo– “como la disputa entre estos dos polos dentro de la propia obra de arte” y “la sucesión de desplazamientos desde el predominio de un polo de la obra de arte a otro” (GS I: 443, 483, 715; VII: 357).² “La definición de aura como la manifestación única [*einmalige*] de una lejanía, por cercana que esté, no representa sino la formulación del valor cultural de la obra de arte en las categorías de la percepción espacio-temporal”, dice una nota de la versión de 1939 (GS I: 480 n. 7). En “Über einige Motive bei Baudelaire” (1939), Benjamin agrega: “Esta definición tiene el mérito de hacer transparente el carácter cultural del fenómeno. Lo esencialmente lejano es inaccesible: la inaccesibilidad es de hecho una cualidad fundamental de la imagen de culto” (GS I: 647).

La creación artística –dice Benjamin refiriéndose al arte arcaico– “comienza con imágenes que están al servicio de la magia” (GS I: 443, 483, 715; VII: 358). En este extremo histórico del régimen aurático, la obra de arte no es sino el instrumento de un ritual en el que la experiencia sacra recubre completamente la experiencia estética. Importa menos que la obra sea visible para los hombres que para los dioses: la inaccesibilidad del objeto de culto es la determinación central de la obra de arte como manifestación de lo sagrado. El proceso de secularización de la cultura europea arranca gradualmente a la obra de su ocultamiento y aumenta su poder de exhibición, su fuerza mostrativa, destacando o poniendo de relieve sus propiedades estéticas. Esto da lugar a dos acontecimientos que no deben confundirse entre sí: la autonomía del arte y la emancipación de la experiencia estética. Para Benjamin, la distinción resulta de gran importancia para analizar la dialéctica del arte y constituye el núcleo de su crítica de la estética idealista. En el concepto de belleza del idealismo, el valor cultural y el valor exhibitivo están unidos, de manera tal que arte autónomo y experiencia estética se identifican (GS I: 482, VII: 357). En Hegel, la oposición se presenta “tan nítidamente como era pensable dentro de los límites” de su propio sistema metafísico; en sus *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, se dice que la religiosidad exigía imágenes para su devoción, “pero no necesitaba imágenes bellas”, ya que estas le resultaban incluso molestas por cuanto

222 I

² Esta formulación desaparece en la versión de 1939, donde Benjamin señala que “el tránsito del primer modo de recepción al segundo”, esto es, del valor cultural al valor exhibitivo, “determina el decurso histórico de la recepción artística en general”, por más que en cada obra singular podría observarse aún “la oscilación ente estos tipos contrapuestos de recepción” (GS I: 483 n. 11).

implicaban “algo exterior” al Espíritu: “El arte bello ha [...] nacido en la iglesia misma [...] aun cuando [...] el arte ya desde un principio ha abandonado la iglesia” (GS 482-483, VII: 357; HW IX: 414).

También un pasaje de las *Vorlesungen über die Ästhetik*, recuerda Benjamin, muestra que Hegel había planteado en estos términos el problema de la “muerte del arte”, al observar que en los tiempos modernos los seres humanos ya no son capaces de “venerar sagradamente las obras de arte y adorarlas” (GS I: 483, VII: 357-358; HW X/ I: 14). El equilibrio entre el valor de culto y el valor exhibitivo, característico de la “época de la autonomía estética”, como la llama Lindner, es históricamente inestable y transitorio (GS I: 482 n. 10). Con los procedimientos de reproducción técnica, las ocasiones de exhibición de la obra de arte aumentan en forma exponencial, invirtiendo la determinación central de la experiencia del arte como instrumento de un ritual. Si en el arte primitivo todo el peso recaía sobre el valor cultural y en el arte autónomo los dos polos en disputa llegaban a estabilizarse, en el régimen no aurático del arte de masas predomina absolutamente el valor exhibitivo. Cuando la preponderancia recae por completo sobre este polo, la obra de arte pierde su autonomía y se convierte, de acuerdo con Benjamin, “en una creación dotada de funciones enteramente nuevas, entre las cuales aquella de la que somos conscientes, la artística, se destaca como la que un día ha de ser reconocida como accesorio” (GS I/2: 484, 716; VII/1: 358). La fotografía, el cine y en no menor medida las producciones de las vanguardias proporcionan las pruebas más acabadas de esta transformación histórica, permitiendo confrontar no solo formal, sino también materialmente, la funcionalidad del arte *preautónomo* con la del arte *postautónomo*.

I 223

En la tesis VI de la segunda versión de “Das Kunstwerk” encontramos un desarrollo –ausente en la versión de 1939– que indica la significación política de esta confrontación a la luz de la “discusión sobre la máquina”, según una expresión de los paralipómenos del ensayo (GS I: 1045). En la sección mencionada, Benjamin discierne dos técnicas. La primera corresponde al arte de los tiempos primitivos, cuya operatoria estaba al servicio de prácticas mágicas, conforme a las exigencias de una sociedad cuya técnica solo existía “confundida principalmente con el ritual” (GS VII: 359). La segunda se identifica con la técnica maquinista de las sociedades modernas. Aun cuando la primera técnica parezca ciertamente atrasada en comparación con la segunda, lo decisivo para la “consideración dialéctica” no es el grado de desarrollo alcanzado, sino “la diferencia tendencial” entre ambas, que se traduce en el hecho de que, “así como la primera técnica emplea lo más posible al ser humano, la segunda lo hace lo menos posible”:

La hazaña de la primera técnica es en cierto modo el sacrificio humano; la de la segunda está en la línea de los aviones teledirigidos, que no requieren de tripulación. Lo que vale para la primera técnica es el una vez por todas [*das Ein für allemal*] (y en ello se pone en juego un error irreparable o una muerte sacrificial eternamente supletoria). Lo que vale para la segunda técnica es el una vez no es ninguna [*das Einmal ist Keimnal*] (y tiene que ver con el experimento y su infatigable variación del orden de la investigación). El origen de la segunda técnica hay que buscarlo allí donde el ser humano, por primera vez y con astucia inconsciente, comenzó a tomar distancia de la naturaleza. En otras palabras, este reside en el juego.

Benjamin rechaza de este modo la caracterización de la finalidad de la segunda técnica como expresión de la voluntad de dominio que Heidegger promueve, por esos mismos años, en sus cursos en la Universidad de Friburgo. El control de la naturaleza sería en todo caso el objetivo de la antigua *tékhne*; el de la técnica industrial sería más bien la interacción y el concierto, “el juego conjunto [*Zusammenspiel*] entre naturaleza y humanidad” (GSVII: 359). En el arte de los tiempos modernos, cuyo concepto se ha construido sobre un modo de recepción aurático, “seriedad y juego” se entrelazan “en proporciones cambiantes”, lo que equivale a decir que participa tanto de la primera como de la segunda técnicas. El “arte nuevo” de la época de la reproductibilidad técnica –“futurismo, música atonal, *poésie pure*, novela policial, cine”– lo que hace es potenciar los “elementos de juego”, como leemos en los manuscritos de “Das Kunstwerk”, alejándose de la experiencia mágica de la naturaleza y aproximándose a la moderna experiencia científica:

La primera técnica excluía la experiencia autónoma del individuo. Toda la experiencia mágica de la naturaleza era colectiva. La primera aproximación a una experiencia individual tiene lugar en el juego. A partir de ella se desarrolla la experiencia científica. Las primeras experiencias científica[s] se hicieron bajo el auspicio de un juego sin consecuencias. Esta experiencia es, pues, aquella que, en un proceso de miles de años, hace desaparecer la representación y quizás también la realidad de esa naturaleza a la que correspondía la primera técnica (GS I: 1048).

2

Benjamin desarrolla ya esta tesis sobre la técnica en la sección final de *Einbahnstraße* (1927). El imperialismo, sostiene en “Zum

Planetarium”, hace pensar que “el sentido de toda técnica” es dominar la naturaleza: “¿Pero quién –se pregunta– confiaría en un maestro que, a los bastonazos, entendiera el sentido de la educación como el dominio de los niños por los adultos? ¿No es la educación, ante todo, el orden indispensable de la relación entre las generaciones y, por tanto, si se quiere hablar de dominio, el dominio de la relación entre las generaciones y no de los niños?” (GS IV: 147). Del mismo modo, la técnica no sería “el dominio de la naturaleza, sino de la relación entre naturaleza y humanidad”. Si bien los seres humanos llegaron al término de su evolución biológica hace decenas de miles de años, la humanidad, considerada como especie, solo se encontraría en sus comienzos: “la técnica le está organizando una *phýsis*”, una segunda naturaleza, en la cual su contacto con el mundo habrá de adoptar una “forma nueva y diferente”. Esta nueva *phýsis* –precisa Benjamin en “Der Surrealismus” (1929)– “solo se genera en su completa realidad política y objetiva en el ámbito de la imagen [*Bildraum*], donde la iluminación profana hace nuestro hogar” (GS II: 310). Cuando el cuerpo del ser humano y el ámbito de imagen logren interpenetrarse de manera tan profunda que “toda crispación revolucionaria se torne enervación corporal colectiva, toda enervación corporal colectiva descarga revolucionaria”, entonces “se habrá superado la realidad tanto como lo exige el *Manifiesto comunista*”. Por el momento, piensa Benjamin, “los surrealistas son los únicos” representantes de la vanguardia europea “que han comprendido sus órdenes actuales” y se muestran a la altura de una exigencia social que, según las formulaciones de “Das Kunstwerk”, solo encuentra satisfacción en el cine:

I 225

El cine sirve para entrenar al ser humano en aquellas apercepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un aparataje cuya importancia en su vida crece día a día. El trato con este aparataje le enseña, al mismo tiempo, que el vasallaje a su servicio solo será sustituido por la liberación a través de él, cuando la constitución de la humanidad se haya adaptado a las nuevas fuerzas productivas inauguradas por la segunda técnica. (GSVII: 359).

En la primera redacción y los paralipómenos de “Das Kunstwerk”, Benjamin justifica esta nueva función del arte alegando que la segunda técnica –o “técnica emancipada”– se enfrenta a la sociedad contemporánea “como una segunda naturaleza y ciertamente, según nos lo demuestran las guerras y las crisis económicas, como una naturaleza no menos básica que aquella que tenía ante sí la sociedad primitiva”: “Frente a esta segunda naturaleza, el ser humano, que la inventó pero que hace tiempo no domina, realiza un proceso de aprendizaje como el que realizó respecto de la primera” (GS I: 444). Así como en la prehistoria “el dominio de las fuerzas naturales implica el dominio de las fuerzas elementales de la sociedad”, el dominio de la segunda técnica es, para el

individuo contemporáneo, la condición para “el dominio de las fuerzas sociales elementales” y su emancipación del mundo del trabajo mediante la ampliación indefinida de un “espacio de juego” [*Spielraum*] (GS I: 1047). Así, en una nota de la segunda redacción del ensayo, más tarde suprimida, Benjamin escribe:

La finalidad de las revoluciones consiste en acelerar esta adaptación. Las revoluciones son enervaciones del colectivo: más precisamente, intentos de enervación del nuevo colectivo que, por primera vez en la historia, encuentra sus órganos en la segunda técnica. Esta segunda técnica es un sistema, en el que se exige que las fuerzas sociales elementales sean sometidas para que pueda establecerse el juego con las fuerzas naturales. Al igual que un niño, cuando aprende a agarrar, estira la mano para atrapar la luna como si fuera una pelota, así la humanidad en sus intentos de enervación coloca delante de sus ojos, junto a los objetivos tangibles, otros que son de momento utópicos. Pues no solo la segunda técnica, en las revoluciones, anuncia las reivindicaciones que dirigirá a la sociedad. Justamente porque esta técnica en realidad quiere llevar a la liberación creciente del ser humano de la sumisión al trabajo, el individuo ve de una vez, por otro lado, ampliarse indefinidamente su espacio de juego. De ese espacio de juego aún no se tienen noticias. Pero en él se anuncian sus exigencias. Pues cuanto más el colectivo se apropia de su segunda técnica, tanto más palpable se vuelve para los individuos que pertenecen a él cuán poco de lo que les corresponde les ha tocado hasta ahora bajo el influjo de la primera. En otras palabras, es el ser humano individual emancipado gracias a la liquidación de la primera técnica el que eleva su reclamo. La segunda técnica no ha asegurado todavía sus primeras conquistas revolucionarias, cuando ya las cuestiones vitales del individuo —el amor y la muerte— que habían sido sepultadas por la primera presionan nuevamente por una solución (GSVII: 360 n. 4).

En los paralipómenos de “Das Kunstwerk”, Benjamin sostiene que la nueva funcionalidad del arte puede desglosarse en dos objetivos: “1) Familiarizar a la humanidad con imágenes determinadas, aun antes de que las finalidades perseguidas por estas imágenes hayan devenido conscientes; 2) Permitir que las tendencias sociales, cuya realización sería devastadora para los seres humanos, conquisten su derecho en el mundo de las imágenes” (GS I: 1047). Esta doble caracterización lleva a Benjamin a concluir que “el arte es una mimesis perfeccionadora [*Vollendende Mimesis*]”, “una tentativa de mejoramiento de la naturaleza [*Verbesserungsvorschlag*], “una imitación [*Nachmachen*] que en su fondo más íntimo es ilusión [*Vormachen*]”, ficción lúdica que cumple diversas funciones, entre las cuales, además de la simbólica y de la compensatoria, la

función cognitiva, contra lo que afirmaba Platón, sería una de las más importantes. Placer y conocimiento se entrelazan en el nuevo espacio de juego. Lo cual permite comprender hasta qué punto “el arte ha huido del reino de la ‘bella apariencia’ que durante mucho tiempo fue considerado como el único en el que podía prosperar” (GS I: 491, 725; VII: 368).

“La disipación de la apariencia y el derrumbe del arte son fenómenos idénticos”, dice un fragmento de “Zentralpark” (1939-1940), contemporáneo de “Über einige Motive bei Baudelaire” (GS I: 670). Benjamin lo explica en una extensa nota de la segunda versión de “Das Kunstwerk”: “El significado de la bella apariencia se funda en la época de la percepción aurática que llega a su fin” (GS VII: 368 n. 10). La teoría estética que le corresponde es la del idealismo, que encontró su formulación más clara en las *Vorlesungen über die Ästhetik* de Hegel, donde la belleza es definida como “la manifestación del Espíritu en su figura sensible inmediata... creada por el Espíritu como la más adecuada a él” (HW X/2: 121). La fórmula hegeliana, sin embargo, mostraría ya rasgos epigonales: la idea según la cual el arte quitaría “la apariencia y el engaño de este mundo malo, pasajero” al “contenido verdadero de los fenómenos” (HW X/1: 13) ya estaría separada del “fundamento experiencial” [*Erfahrungsgrund*] heredado: “Este fundamento experiencial es el aura” (GS VII: 368 n. 10). En cambio, “la bella apariencia como realidad aurática” aún llena enteramente en una novela como *Die Wahlverwandtschaften* de Goethe: “Lo bello no es ni el velo ni el objeto velado, sino el objeto *en* su velo”, dice Benjamin citando su propio ensayo sobre esta obra: “esta es la quintaesencia de la visión del arte goetheano como de la de los antiguos” (véase también GS I: 195).

I 227

Con esta autocita –variada ligeramente en el manuscrito: “A través de su velo, que no es otra cosa que el aura, aparece lo bello” (GS VII: 667)– Benjamin toma distancia de su teoría estética de juventud. El abandono de esta concepción ha implicado un reexamen de “la mimesis como fenómeno originario [*Urphänomen*] de toda ocupación artística” (GS VII: 368, n. 10). Este análisis ha sido desplegado en “Lehre von Ähnlichen” (GS II: 204-210) y “Über das mimetische Vermögen” (GS II: 210-219), trabajos escritos entre fines de junio y comienzos de julio de 1933 y principios de 1936, que pueden leerse como una reflexión sobre las teorías del lenguaje discutidas en el *Cratilo* (423b-440b) y las observaciones acerca del origen y desarrollo de la mimesis del capítulo IV de la *Poética* de Aristóteles (1448b 3-24). La más antigua de las imitaciones, afirma Benjamin, tiene como única materia “el cuerpo mismo del que imita”; por ello “la danza y el lenguaje, el gesto del cuerpo y de los labios, son las manifestaciones más tempranas de la mimesis” (GS VII: 368, n. 10). Sin embargo, el que imita solo “en apariencia” [*scheinbar*] hace eso. En la mimesis hay una polaridad sobre la que descansan las dos caras de la belleza artística, según el planteo de Friedrich Schiller en sus *Briefen über die ästhetische Erziehung*

des Menschen: la apariencia [*Schein*] y el juego [*Spiel*], que desempeñan un rol fundamental en la confrontación histórico-cultural entre la primera técnica y la segunda. “La apariencia es, en efecto, el esquema más abstracto, pero por eso mismo también el más consistente de todos los procedimientos mágicos de la primera técnica; el juego, el reservorio inagotable de todos los procedimientos experimentales de la segunda técnica” (GS VII: 368 n. 10). Ambos conceptos, recuerda Benjamin, eran conocidos por la teoría estética del idealismo, y la polaridad valor cultural/valor exhibitivo, en la medida en que está contenida en la polaridad apariencia/juego, no agrega demasiado. Todo cambia cuando estos conceptos son considerados bajo una perspectiva histórica. Entonces se ve que aportan “un sentido práctico” [*einer praktische Einsicht*], ya que lo que resulta del retroceso de la apariencia, de la decadencia del aura en la obra de arte, es “una enorme ganancia para el espacio de juego”:

El más amplio espacio de juego se ha abierto en el cine. El momento aparencial ha cedido en él por completo al momento lúdico. Las posiciones que había ganado la fotografía frente al valor de culto se han afirmado con ello de manera extraordinaria. En el cine, el momento aparencial ha cedido su lugar al momento lúdico, que está en alianza con la segunda técnica.³

228 |

3

La postura de Heidegger, expuesta por primera vez en *Einführung in die Metaphysik* (1935), es completamente diferente a la de Benjamin, contra lo afirmado por Lindner en su artículo. Al plantear la necesidad de volver a formular la pregunta por el Ser, Heidegger advierte sobre la “atroz ceguera” de Europa, “a punto de apuñalarse a sí misma” bajo la gran “tenaza” de Rusia y América, que “metafísicamente consideradas” representan lo mismo, esto es, “la furia desesperada de la técnica desencadenada y de la organización abstracta del hombre normal” (HGA 40: 40-41). En su diagnóstico del momento histórico, enumera, como síntomas de un “oscurecimiento” del mundo, varios de los procesos que, en “Das Kunstwerk”, se presentan como

³ Se podría decir que Benjamin desarrolla una dialéctica histórica entre los dos momentos que, en Schiller, resultan constitutivos de la experiencia estética: la belleza como “libertad en la apariencia”, como objetivación de la libertad humana, por un lado, y la belleza como “forma viva” [*lebende Gestalt*], ámbito de realización del sujeto emancipado, por el otro. (SW 5: 655-661). Véase el uso que Benjamin hace de este último concepto en su ensayo sobre Goethe (GS I: 157) a propósito del héroe.

característicos de la destrucción del aura de la obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica:

Cuando el rincón más apartado del globo haya sido técnicamente conquistado y económicamente explotado, cuando un suceso cualquiera sea rápidamente accesible en un lugar cualquiera y en un tiempo cualquiera, cuando se puedan “vivenciar” [*erleben*], simultáneamente, el atentado a un rey en Francia y un concierto sinfónico en Tokio, cuando el tiempo solo sea rapidez, instantaneidad y simultaneidad, mientras que lo temporal, como acontecer histórico, haya desaparecido de la existencia de todos los pueblos, cuando el boxeador reine como el gran hombre de una nación, cuando en número de millones triunfen las masas reunidas en asambleas populares –entonces, justamente entonces, volverán a atravesar todo este aquelarre, como fantasmas, las preguntas: ¿para qué? –¿hacia dónde?– ¿y después qué? (HGA 40: 41).

Para Benjamin, estos mismos fenómenos –la accesibilidad de un concierto a través de la radio o la reproducción fonográfica (GS I: 438, 477, 711; VII: 353) y aun la peligrosa identificación de la masa con las figuras del campeón, la estrella de cine y el dictador como triunfadores en un desempeño calificable frente a los aparatos (GS I: 492 n. 19; VII: 369 n. 11) también forman parte de un proceso “sintomático”, cuya importancia apunta “más allá del ámbito del arte”, aunque están dotados de un sentido inverso: dan cuenta de “una tremenda conmoción del contenido de la tradición, una conmoción de la tradición que es la otra cara de la crisis y renovación actuales de la humanidad” (GS I: 438, 477–478, 711; VII: 353). Para Heidegger, son expresión de los “acontecimientos esenciales” del eclipse causado por la técnica moderna –“la huída de los dioses, la destrucción de la tierra y el predominio de lo que se ajusta al término medio”– que ha conducido a un “*debilitamiento del espíritu* [*Entmachtung des Geistes*] en sí mismo, a su disolución, consunción, expulsión y malinterpretación” (HGA 40: 48–49). Este oscurecimiento se inició en Europa, durante la primera mitad del siglo XIX, con el fin de la época romántica y el “derrumbe del idealismo alemán” (HGA 40: 49). A partir de entonces, la existencia empezó a deslizarse hacia un mundo por completo carente de profundidad, cuya dimensión predominante pasó a ser la extensión y el número, al punto extremo de hacer de lo cuantitativo una peculiar cualidad. Así, el espíritu, falsificado en “*inteligencia*”, se transformó en un instrumento al servicio de un conocimiento, “cuyo manejo puede enseñarse y aprenderse” (HGA 40: 50). La ciencia se orientó a la clasificación y tipificación de lo dado, como en el positivismo, o bien al “dominio y la regulación de las relaciones materiales de producción (como en el marxismo)”;

I 229

artes, no fue sino el auge de “lo literario y el esteticismo”, donde el ingenio es solo “apariencia de espíritu y encubrimiento de su carencia”. Gradualmente, el mundo del espíritu se convirtió en “cultura” y el conocimiento, en tanto “valor cultural en sí”, fue concebido como un “saber profesional”, “técnico-práctico”, cada vez más especializado (HGA 40: 51).

Para Heidegger, la tendencia de la técnica moderna –la segunda técnica de Benjamin– se opone a la *tékhne* como la experimentaron los griegos. La *tékhne* no se aparta drásticamente de la *phýsis*, como sucede en el mundo nacido de la Revolución Industrial. Por lo demás, la *phýsis*, como “lo que brota desde sí mismo”, no fue experimentada por los griegos originariamente en los procesos de la naturaleza; más bien la descubrieron en una “experiencia radical del ser”, a la vez poética y cognoscitiva, como “el gestarse [*Ent-stehen*], el salir de lo oculto y mantenerse así”, como “una fuerza imperante que brota y permanece” (HGA 40: 17). Pues la palabra *tékhne*, dice Heidegger, “no significa arte, ni habilidad ni ciertamente técnica en el sentido moderno”, sino “saber” [*Wissen*] (HGA 40: 168). El saber que es la *tékhne* no consiste en un mero saber operatorio, un hacer según principios y reglas, ni en la mera producción de un ente; se trata del “poder-poner-en obra el ser como un ente en cada caso de tal o cual manera”. Puesto que el arte hace aparecer el ser en sí mismo de modo inmediato en la obra, los griegos llamaron *tékhne* al arte en sentido propio y, por extensión, a la obra de arte: “La obra de arte no es primeramente obra por cuanto es producida o hecha, sino porque e-fectúa el ser en un ente. E-fectuar [*Er-wirken*] significa aquí poner en obra, en lo cual aparece, como aparente, el brotar imperante: la *phýsis*”. En otras palabras, el arte no es *tékhne* “porque le pertenezcan habilidades ‘técnicas’, instrumentos o materiales de construcción” en un sentido artesanal (HGA 40: 169), sino porque es un saber efectuyente y un producir sapiente, esto es, esencialmente un *poieîn*. La misma tesis es desarrollada por Heidegger en “Der Ursprung des Kunstwerks” (HGA 5: 37-38) con el propósito de mostrar, hacia el final del ensayo, que “la esencia del arte es la *Di-ichtung*” y que la esencia de esta poetización fundamental es “la instauración de la verdad”. El arte en su esencia sería “un origen”, “una manera extraordinaria de llegar a ser de la verdad, esto es, de hacerse histórica” (HGA 5: 65).

Desde la perspectiva de Benjamin, la reproductibilidad técnica desvincula a la obra de arte de “fundamento cultural”, destruyendo “para siempre su apariencia de autonomía” (GS I: 447, 486; VII: 362). Dicho de otra manera, al acabar con el aura, lejos de debilitar el poder del arte, la técnica moderna exalta sus propiedades estéticas, arrancándolo del círculo mágico dentro del cual aún se hallaba circunscripto en la época de su autonomía. Esto se manifiesta en la ampliación creciente del “valor exhibitivo”, que coloca al arte de masas en las antípodas de la *tékhne* concebida como un saber esencial, diferente y superior

a las formas cognitivas prosaicas, un poner-en-obra el Ser que se determina como *alétheia* o *Ereignis*. Para Heidegger, la estética —uno de los epifenómenos de lo que describirá, hacia 1938, como “la época de la imagen del mundo”, desesencializa la obra de arte al tomarla “como objeto y en rigor como objeto de la *aísthesis*” (HGA 5: 66), trasladándolo a un estado sentimental del hombre. La percepción de la que se ocupa esta disciplina, configurando la relación propia de la época moderna con el arte, no es sino la *Erlebnis*, la vivencia, experiencia subjetivamente vivida; ella no solo proporciona la norma del placer estético, sino también de la creación artística: “la *Erlebnis* es el elemento en que el arte muere”.

Heidegger deja muy en claro su posición en otros dos importantes trabajos. En su *Nietzsche* (1936–37), subraya el hecho de que la estética haya sido conscientemente tratada y fundamentada en los tiempos modernos. Como campo de la sensibilidad y del sentimiento, ha estado destinada a ser lo que la lógica al pensamiento, por lo que no es azaroso que, con Alexander G. Baumgarten, se la haya concebido también como una “lógica de la sensibilidad” (HGA 6.1: 82). Paralelamente al predominio de la estética, se habría producido “la decadencia del gran arte”, esto es del arte como revelación de la verdad del ente en su totalidad, de lo incondicionado, lo absoluto. El arte en su grandeza abría hasta entonces un “espacio de juego” [*Spielraum*] para lo creado con la más alta necesidad; su decadencia no consiste en que la “calidad” sea inferior o el estilo decaiga, sino en que ha perdido “su esencia, la relación inmediata a la tarea fundamental de exponer lo absoluto, es decir, de ponerlo en cuanto tal como determinante del ámbito del hombre histórico” (HGA 6.1: 82–83). En *Beiträge zur Philosophie* (1936–38), la “falta-de-arte” [*Kunst-losigkeit*], que se evidencia en las sociedades occidentales en medio de una actividad artística públicamente reconocida y continuamente creciente, vuelve por tanto imperiosa “la pregunta por el origen de la obra arte”, no como una reflexión sobre su esencia intemporal o para ofrecer una explicación historiográfica sobre el desarrollo del arte, sino como parte del “rebasamiento de la metafísica” [*Überwindung der Metaphysik*]:

I 231

La pregunta se encuentra en íntima relación con la tarea de superación de la estética, es decir, al mismo tiempo, de una determinada concepción del ente como lo representable objetivamente. La superación de la estética resulta, por otra parte, necesaria a partir de la confrontación histórica con la metafísica como tal. Esta contiene la posición fundamental de Occidente con respecto al ente y, por tanto, también el fundamento con respecto a la esencia del arte occidental y sus obras (HGA 65: 503–504).

Para reforzar su argumento sobre la afinidad entre Heidegger y Benjamin, Lindner sugiere que la tesis según la cual el arte en la época moderna muere como vivencia habría sido anticipada por este último en sus escritos de juventud (2006: 236). Si bien la distinción entre *Erlebnis* y *Erfahrung* atraviesa, en efecto, todo el pensamiento de Benjamin, esta proposición no aparece como tal en sus textos, menos aún asociada a la problemática de la reproductibilidad técnica de la obra de arte. Para Benjamin, contra lo que sostiene Heidegger, la *áisthesis* que se organiza con la técnica reproductiva no es ya meramente del orden de la *Erlebnis*, sino sobre todo *Erfahrung*, experiencia colectiva, objetivamente determinada como hecho social. Por otra parte, aun cuando el concepto de “lo poetizado” o “lo poematizado” [*das Gedichtete*], como también podría traducirse (véase Nägele 1988: 20) –que Benjamin introduce, hacia 1916, en “Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin” (GS II: 105–106), diferenciándolo de la forma interna, que Goethe llamaba “contenido” [*Gehalt*]– aparece como una categoría hermenéutica central en los trabajos que Heidegger empieza a dedicar a Hölderlin a partir de 1936 (HGA 4: 7–8, 15–16, 82–84, 193–194; HGA 52: 29–31, 43–61, 194), no parece evidente que tenga para ambos el mismo sentido.

232 |

En tanto categoría de la investigación estética sobre la poesía, el concepto de *das Gedichtete*, con el que Benjamin busca superar la teoría de la poesía de Wilhelm Dilthey como expresión directa de una vivencia personal, real o auténtica, no remite a la dimensión mito-poética de un “decir originario” [*die Sage, das Sagen*], como sucede en Heidegger. En general, “lo poematizado del poema” es la vida, solo que recreada y refuncionalizada como poema, esto es, la *Erlebnis* individual, única y singular, transfigurada en *Erfahrung* como resultado de la “tarea poética”, de la elaboración artística correspondiente (GS II: 107 y 105). Los poemas menos logrados se enlazan con el “sentimiento inmediato de la vida” (con la emoción, la sensibilidad, el corazón), mientras que los más logrados lo trascienden y se conectan con una esfera que podríamos llamar transubjetiva, integrando diversos elementos en “la configuración de una visión y la construcción de un mundo espiritual”. En el ejemplo significativo de los poemas “Dichtermut” y “Blödigkeit” de Hölderlin, estos elementos son de naturaleza mítica, pero en otros casos bien podrían ser artístico-literarios, histórico-culturales o puramente lingüísticos. Por eso, alega el joven Benjamin, el análisis de los grandes poemas, así como no puede recurrir simplemente a la biografía del poeta, tampoco puede remitirse sin mediaciones a lo que señala más allá de ella, sino a la “unidad” surgida de la violencia que ejercen entre sí todos estos elementos en el poema “como la expresión más auténtica de la vida” (GS I: 108).

De cualquier manera, no está de más recordar en este contexto lo que Benjamin escribe, hacia 1930, en su reseña de *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik* (1928) del filólogo Max Kommerell, miembro del círculo de Stefan George, con quien Heidegger mantuvo un intenso diálogo sobre la poesía de Hölderlin entre 1941 y 1943 (véase Weber 2011: 437-479). Sin dejar de reconocer que se trata de una “obra maestra”, Benjamin sostiene que la interpretación que Kommerell y otros promueven, según la cual “los alemanes son los herederos de la misión de Grecia” y “la misión de Grecia es el nacimiento del héroe”, expresa “una idea de la cultura que ha puesto en movimiento las fuerzas míticas que operan bajo la luz crepuscular de los dioses teutónicos”, haciendo que términos como “runas, cifra, eones, sangre, destino” aparezcan como “nubes de tormenta en el cielo” (GS III: 254). Pero Hölderlin, a pesar de lo que digan sus exégetas, “no era de la raza de los que resucitan, y el país en el que los videntes proclaman sus visiones sobre cadáveres no es el suyo”: la tierra en la que floreció su poesía “solo podrá volver a ser Alemania cuando sea purificada, y no podrá ser purificada en el nombre de Alemania, mucho menos de la secreta que, en última instancia, no es sino el arsenal de la oficial, en la cual el garfio mágico de la invisibilidad cuelga junto al yelmo de acero” (GS III: 259).

Ciertamente, no hay una línea recta entre la teoría del arte del joven Benjamin y la de sus años de madurez. Como hemos visto, él mismo se ocupa de subrayar, en los manuscritos de “Das Kunstwerk”, los aspectos que separan su conceptualización de la “bella apariencia” en el ensayo sobre *Die Wahlverwandtschaften* de Goethe —aún claramente tributaria de la estética especulativa del idealismo alemán— de un trabajo que en su correspondencia con Max Horkheimer y Werner Kraft se presenta, a finales de 1935, como los prolegómenos a una “teoría materialista del arte” [*materialistische Kunststheorie*] (GBV 991: 178-179; 997: 193; 1006: 209). La diferencia entre ambas teorías, como dice Benjamin a propósito del *Trauerspielbuch* y *Passagenarbeit* (GB III 706: 18), no reside tanto en el método dialéctico como en el materialismo histórico. Después de la Primera Guerra Mundial —explica en un párrafo de “Die Rückschritte der Poesie” (1939) donde rescata la figura olvidada de Carl Gustav Jochmann— el debate sobre la crisis del arte entró en un estadio decisivo: “el intento de desarrollar una teoría materialista del arte” busca hacer frente a la absorción que el fascismo europeo ha hecho de “los aspectos reaccionarios del futurismo, del expresionismo e incluso de una parte del surrealismo”, reivindicando “el predicado de lo estético hasta en sus producciones más sangrientas” y mostrando hasta qué punto, en su “codicia de los bienes del pasado”, pretende apoderarse del mito (GS II: 582).

Los ejemplos a los que Heidegger recurre en “Der Ursprung des Kunstwerkes” para cimentar su idea del arte como un saber esencial tampoco

abonan la afinidad con Benjamin que postula Lindner en su artículo. Así, en el famoso comentario sobre el par de zapatos de Vincent van Gogh, al que ya se había referido en *Einführung in der Metaphysik* (HGA 40: 38), Heidegger escribe: “La pintura habló. En la cercanía de la obra pasamos de súbito a estar donde habitualmente no estábamos” (HGA 5: 21). Una lectura precipitada podría inducir a afirmar que este poder que transporta mágicamente al espectador a través de la contemplación no es sino aquello que en “Das Kunstwerk” se define como aura. Para entender la diferencia, puede ser conveniente recordar la breve explicación que Benjamin ofrece del “aura auténtica” en sus “Protokolle zu Drogenversuchen” (1927-34), aludiendo precisamente a van Gogh. El aura en cuestión tiene tres características:

Primero, el aura auténtica aparece en todas las cosas, no solo en determinadas, como la gente imagina. En segundo término, el aura cambia a fondo y, fundamentalmente, con cada movimiento de la cosa de la que es su aura. En tercer lugar, el aura auténtica de ninguna manera puede ser considerada como el immaculado y mágico rayo espiritualista, como es representado y descrito en los libros místicos de divulgación. Por el contrario, la característica distintiva del aura auténtica es el ornamento, un círculo ornamental en el que la cosa o el ser se hallan fijados, como si estuvieran confinados en una vaina. Nada expresa tan precisamente quizás el concepto de aura auténtica como las últimas pinturas de van Gogh, donde el aura —así podrían describirse estos cuadros— es pintada con todas las cosas (GSVI: 588).

En el “aura auténtica”, los objetos más banales —utensilios, mobiliario, etc.— aparecen como “desfigurados bosquejos, apenas formados, de un ornamento primitivo” (GSVI: 604). En la interpretación que Heidegger ofrece del cuadro de los zapatos, el desocultamiento del “ser del útil” no proyecta un mundo de percepciones, sino de significados históricos, independientes de toda referencia descriptiva y exclusivamente relativos al espectador. Para Heidegger, se trata de las botas de una labriega, en las que “está representada la tenacidad del lento andar a través de los surcos largos y siempre iguales del campo labrado, sobre el que sopla un viento ronco”, y podría oírse incluso “el silente llamado de la tierra, su reposado ofrendar el grano que madura y su inexplicable denegarse en el barbecho de la campiña en invierno” (HGA 5:19). Con todo, el mejor ejemplo de la distancia entre la función de revelación ontológica que Heidegger ve en la pintura de van Gogh y el “valor exhibitivo” en el que Benjamin encuentra el fundamento político de la obra de arte reproducible, quizá sea una imagen capturada, en 1936, por el fotógrafo estadounidense Walker Evans, como parte de su trabajo en el programa de la *Farm Security*

Administration. La toma en blanco y negro de un par de zapatos, similares a los de van Gogh, documenta las condiciones de vida de Floyd Burroughs, un pobre campesino de Hale County, pequeño pueblo de Alabama, durante la Gran Depresión; otras fotos de la misma serie –por ejemplo, *Kitchen*– permiten constatar paralelismos del mismo tipo con los cuadros de las sillas que van Gogh pintó en 1888-89 (Evans 2000: figs. 96 y 91).

En “Der Ursprung des Kunstswerkes”, Heidegger se refiere también al emplazamiento de la catedral de Bamberg y del templo de Paestum, así como a la estatua del dios que se alza, oculta por el pórtico, en el recinto sagrado (HGA 5: 26-28). En estos ejemplos, el “valor cultural” se afirma en la interpretación de Heidegger con la misma intensidad con que, para Benjamin, lo hace el “valor exhibitivo” en las imágenes publicitarias que recubren la arquitectura de las ciudades modernas, según leemos en los paralipómenos de “Das Kunstwerk”:

La recepción en la distracción, que se observa de manera más o menos pronunciada en casi todos los dominios, encuentra uno de sus agentes más eficaces en la publicidad. Desde el grafismo promocional hasta la publicidad radiofónica pasando por los pequeños anuncios, es posible seguir el acoplamiento creciente entre los elementos importantes del arte con los intereses del capital. No es necesario decir que en modo alguno se trata de un simple proceso de corrupción. En la publicidad, que se dirige a la masa distraída de los individuos, el arte muestra lo mercantil como un ejemplo del modo en el que la revolución del proletariado manifestará lo humano: el ejemplo de su recepción por las masas. De esto se sigue lo infructuoso de querer fijar una demarcación de principio entre publicidad y arte. Fructífero es más bien confrontar formas extremas de producción artística, como por ejemplo la imagen piadosa y la imagen publicitaria, y establecer que el comportamiento de aquel que adopta una actitud de recogimiento delante de la obra de arte puede transformarse de nuevo, en cualquier momento, en un comportamiento religioso, mientras que la actitud de la masa distraída que deja actuar sobre ella a la obra de arte es apta para recibir del comportamiento político su forma humana (GSVII: 1043-1044).

I 235

Es sin duda mérito de Lindner (2006: 240-241) llamar la atención sobre el tratamiento divergente que Benjamin y Heidegger dan a la *Madonna Sixtina* de Raffaello Sanzio, respectivamente en una nota de “Das Kunstwerk” y en el ensayo “Über die Sixtina” (1955). Un análisis más detenido de los argumentos de cada uno, sin embargo, le habría permitido mostrar de qué modo sus interpretaciones responden, más allá de la exactitud historiográfica, a teorías del arte fuertemente contrapuestas. Reflexionando sobre el emplazamiento original de

esta obra, Heidegger distingue entre *Fernstergemälde* y *Tafelbild* (HGA 13: 119). La “ventana” [*Fenster*] que es esta pintura de la Virgen con el niño Jesús en sus brazos, encargada a Raffaello, debe verse “como el ingreso de la aparición que adviene” [*als Einlass des nahenden Scheinens*], como una revelación: “En la imagen acontece como esta imagen la aparición del dios encarnado en hombre [...] La imagen no es representación [*Abbild*] ni símbolo [*Sinnbild*] solamente de la sagrada comunión. La imagen es la aparición del espacio-de-juego-del tiempo [*Zeit-Spiel-Raum*] como el lugar en el que se celebra el sacrificio” (HGA 13: 120-121). La imagen funda y completa el altar de una iglesia que Heidegger identifica con la del monasterio de Pacenza. Su “belleza” desoculta el lugar donde la verdad acontece; arrancada de su contexto y trasladada a la *Gemäldegalerie Alter Meister* de Dresde como “*Tafelbild*”, la pintura pierde irremisiblemente su esencia: “La representación de museo nivela todo en la homogeneidad de la exhibición” (HGA 13: 120). Benjamin, en cambio, apela a la *Madonna Sixtina* para ilustrar la evolución histórica del “valor cultural” al “valor exhibitivo” de la obra de arte. Basándose en la investigación de Hubert Grimme, “Das Rätsel der Sixtinischen Madonna” (1922), argumenta que la pintura no estuvo en un comienzo ubicada en la iglesia del monasterio de Pacenza, como afirma Heidegger, sino que fue encomendada a Raffaello para decorar la tumba del Papa Sixto, en cuyos funerales se la utilizó con un “valor exhibitivo” (GS I: 483 n. 11). Solo más tarde pasó a ocupar el altar mayor del monasterio, donde solo se la alojó transitoriamente, ya que el ritual apostólico romano prohibía ofrecer al culto imágenes que hubieran sido exhibidas en celebraciones fúnebres. En 1753, la pintura fue vendida por los monjes al Elector de Sajonia.

Por último, también es posible indicar la distancia insuperable que media entre Benjamin y Heidegger en relación con Arthur Rimbaud. En 1972, Heidegger escribió un breve texto, titulado “Rimbaud vivant”, en contestación a una encuesta sobre el poeta organizada por el crítico y traductor francés Roger Munier. Allí subrayaba dos frases de la llamada “Lettre du Voyant”: *En Grèce [...] vers et lyres rythment l'Action* (En Grecia [...] versos y liras ritmaban la Acción) y *La Poésie ne rythmera plus l'action; elle sera en avant* (La Poesía ya no ritmará la acción; irá por delante) (ROC: 250, 252). Heidegger se pregunta cómo deben interpretarse estas palabras en “el mundo moderno de la sociedad industrial”, ante “la destrucción amenazante del lenguaje por la lingüística y la informática”, que parecen “socavar no solo la presencia de la poesía, sino la poesía misma en su posibilidad de ser” (HGA 13: 226-227). Rimbaud, afirma Heidegger, estará vivo, mientras los poetas y pensadores permanezcan “abiertos a lo desconocido”, que “solo puede ser nombrado si es ‘callado’ [*geschwiegen*]”, según una expresión de Georg Trakl: “En realidad solo puede callar aquel que se ha encargado de decir lo que muestra el camino y lo ha dicho por el poder de la palabra que se le ha conferido. Este silencio es otra cosa que el simple

mutismo. Su no-hablar-más es un ya-haber-dicho” (HGA 13: 227). Benjamin, por su parte, ve en el gesto de Rimbaud de negar una metáfora el nacimiento del surrealismo. Así, comenta en su ensayo sobre este movimiento, junto al verso de *Illuminations* donde decía: *Oh! Le pavillon en viande saignante sur la soie de mers et des fleurs arctiques*” (¡Oh! El pabellón de carne sangrienta sobre la seda de los mares y las flores árticas”), agregó entre paréntesis: “*elles n’existent pas*” (ellas no existen) (GS II: 306; ROC 144).

Las coordenadas de la vida intelectual de la República de Weimar sobre las que se proyectan estas reflexiones sobre Rimbaud y el surrealismo justifican por sí mismas otro trabajo. Básteme señalar aquí que, en el segundo párrafo de este ensayo, al comentar que el observador alemán está familiarizado “con la crisis de la inteligencia o, más precisamente, con la del concepto humanista de libertad” (GS II: 295), Benjamin discierne una encrucijada. Por un lado, evoca los profundos desgarramientos que, con el telón de fondo del fracaso de la República de los Consejos de 1918-19, se han producido entre las tendencias más radicalizadas del movimiento obrero revolucionario alemán (como la *Sozialistische Bund* de Gustav Landauer) y las grandes organizaciones de masas, el *Sozialdemokratische Partei Deutschland* y el *Kommunistische Partei Deutschlands*, al que adherían no pocos intelectuales, así como artistas y poetas expresionistas, dadaístas, constructivistas y partidarios de la *Neue Sachlichkeit*. Por otro lado, llama la atención sobre la “voluntad frenética” con la que cierta filosofía busca salir “del estadio de las discusiones eternas y arribar a cualquier precio a una decisión”. Benjamin alude de este modo al “decisionismo” que, desde el campo de la *Existenzphilosophie*, se tematiza en *Sein und Zeit* de Martin Heidegger, obra aparecida en 1927, el mismo año que “Der Begriff des Politischen” de Carl Schmitt, autor de al menos otros tres trabajos conocidos por Benjamin, en los que el problema de la *Entscheidung* era objeto de una conceptualización filosófico-política: *Politische Romantik* (1919), *Politische Theologie* (1922) y el prefacio a la reedición de *Die Diktatur* (1928).

I 237

La disyuntiva se explicita aun más en las notas de *Pariser Passagen I*, redactadas entre junio de 1927 y diciembre de 1929. “Es de un interés vital”, escribe Benjamin, “reconocer que, en un lugar determinado de la evolución, el pensamiento se encuentra en una encrucijada [*Scheideweg*]: esto es, que la nueva mirada sobre el mundo histórico se encuentra en un punto donde se debe decidir su evaluación reaccionaria o revolucionaria. En este sentido lo que se pone en obra en Heidegger y en el surrealismo es una y la misma cosa” (GS V: <O°, 4>: 1026). Ligeramente ampliada, la observación se reproduce en el convulso “S” de *Das Passagen-Werk*:

El nuevo pensamiento de la historia, que se caracteriza, de manera general y en detalle, por un sentido agudo de lo concreto, por el rescate de los

períodos de decadencia, por la revisión de los cortes entre los períodos, se halla en semejante cruce de caminos. Su explotación en un sentido reaccionario o revolucionario se decide ahora. Lo que se anuncia en los escritos de los surrealistas y en el nuevo libro de Heidegger es una y la misma crisis con dos soluciones posibles (GSV: [S 1 a, 1] 676).

BIBLIOGRAFÍA

Belloi, L. y Lotti, L. (1983) (comps.), *Walter Benjamin: Tempo storia linguaggio*, prefazione di F. Desideri e L. Rampello (Roma: Editori Riuniti).

Benjamin, A. (2005) (comp.), *Walter Benjamin and Art* (London-New York: Continuum, Walter Benjamin Studies Series).

Benjamin, A. y Osborne, P. (1994) (comps.), *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience* (London-New York: Routledge).

Benjamin, W. (GB), *Gesammelte Briefe*, hrsg. von T. W. Adorno Archiv: C. Gödde und H. Lonitz (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997-2000).

Benjamin, W. (GS), *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von T. W. Adorno und G. Scholem hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Sieben Bände (in 14 Teilbände) (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977-1999).

Bolle, W. y Galle, H. (2005) (comps.), *Blickwechsel: Akten des XI. Lateinamerikanischen Germanistenkongresses, São Paulo - Paraty - Petrópolis, 2003, Bd. 1* (São Paulo: Monferrer/Edusp).

Caygill, H. (1994), "Benjamin, Heidegger and the Destruction of Tradition", en Benjamin y Osborne (1994: 1-31).

Desideri, F. (1983), "Catastrofe e redenzione: Benjamin tra Heidegger e Rosenzweig", en Belloi y Lotti (1983: 191-208).

Desideri, F. (1995), *La porta della giustizia: Saggi su Walter Benjamin* (Bologna: Pendragon, Sfere 9: 101-108 y 167-184).

Desideri, F. (1999), "Benjamin und Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", en Garber y Rehm (1999: 1193-1205).

Evans, W. (2000), *Walker Evans* (New York: Metropolitan Museum of Art; Princeton: Princeton University Press).

Ferris, D. S. (1996) (comp.), *Walter Benjamin: Theoretical Questions* (Stanford, Cal.: Stanford University Press).

Garber, K. y Rehm, L. (1999) (comps.), *global benjamin*, vol. 2 (München: Wilhelm Fink Verlag).

Grimme, H. (1922), "Das Rätsel der Sixtinischen Madonna", *Zeitschrift für bildende Kunst*, 57, Neue Folge, XXXII: 41-49.

Hanssen, B. (2005), "Benjamin or Heidegger: Aesthetics and Politics in Technology", en Benjamin, A. (2005: 73-92).

Hegel, G. W. F. (HW), *Werke* (Berlin: Duncker & Humblot: 1832-1845).

Heidegger, M. (HGA), *Gesamtausgabe*, hrsg. von F.-W. Hermann *et al.* (Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman: 1975 ss.).

Ibarlucía, R. (2000), “Benjamin crítico de Heidegger: hermenéutica mesiánica e historicidad”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, XXVI: 111-142.

Ibarlucía, R. (2005), “Sein-Zeit und Jetztzeit: Benjamins Kritik an Heidegger in neuer Perspektive”, en Bolle y Galle (2005: 279-292).

Knocke, S. (2000), *Benjamin – Heidegger: Über Gewalt: Die Politisierung der Kunst* (Wien: Verlag Turia + Kant).

Lindner, B. (2006), “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, en Lindner (2006: 229-251).

Lindner, B. (2006) (comp.), *Benjamin Handbuch: Leben – Werk – Wirkung* (Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler).

Long, C. P. (2001), “Art’s Fateful Hour: Benjamin, Heidegger, Art and Politics”, *New German Critique*, 83, Special Issue on Walter Benjamin: 89-115.

Melberg, A. (2005), “The Work of Art in the Age of Ontological Speculation: Walter Benjamin Revisited”, en Benjamin (2005: 93-107).

Nägele, R. (1988), “Benjamin’s Grounds”, en Nägele (1988: 19-37).

Nägele, R. (1988) (comp.), *Benjamin’s Grounds: New Readings of Walter Benjamin* (Detroit: Wayne University Press).

Reijen, W. van (1998), *Der Schwarzwald und Paris: Heidegger und Benjamin* (München: Wilhelm Fink Verlag: 70-90 y 166-183).

Rimbaud, A. (ROC), *Œuvres complètes*, édition établie, présenté et annotée par A. Adam (Paris: NRF/Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1972).

Ruiz Zamora, M. (2006), “Walter Benjamin/Martin Heidegger: un antagonismo ideológico a partir de la obra de arte”, *Tēmata. Revista de Filosofía*, 36: 255-262.

Schiller, F. (SW), *Sämtliche Werke*. Auf Grund der Originaldrucke hrsg. von G. Fricke und H. G. Göpfert in Verbindung mit H. Stubenrauch, 5 Bde., 3. Aufl., (München: Hanser, 1962).

Soussana, G. (1999), “Aura de l’œuvre et être-œuvre: Une mise en contact de Walter Benjamin et de Heidegger”, en Garber y Rehm (1999: 1186-1192).

Wallenstein, S.-O. (2010), *Nihilism, Art, and Technology*, diss. (Stockholm: Department of Philosophy, Stockholm University: 25-49).

Weber, C. (2011), *Max Kommerell: Eine intellektuelle Biographie* (Berlin: De Gruyter).

Weber, S. (1996), “Mass Mediauras; or, Art, Aura, and Media in the Work of Walter Benjamin”, en Ferris (1996: 27-49).

Recibido: 08-2014; aceptado: 10-2014