



Benjamin y Adorno: una teoría de la crítica

Nicolás Olszevicki¹

Resumen:

Walter Benjamin y Theodor W. Adorno se ocuparon en diferentes momentos de sus vidas de la obra de Franz Kafka. Los escritos más importantes de ambos autores en torno al checo, publicados con unos 20 años de diferencia, son relevantes no sólo en su peculiar interpretación de la obra kafkiana sino como bastiones dentro de los programas filosóficos, estéticos y políticos de ambos autores.

Kafka es uno de los autores de los que se vale Adorno para exponer sus ideas básicas en torno a la “función del arte” en el capitalismo tardío, al expresionismo, a la mimesis, al realismo socialista y al existencialismo; cuestiones que lo tienen ocupado hasta el fin de sus días y que aborda en su inacabada pero fundamental *Teoría Estética*.

Benjamin, por su parte, reconoce que lo central de su ensayo sobre Kafka es la forma, que exige una determinada modalidad de lectura e interpretación que resulta cabal para comprender a fondo su propia filosofía.

Nos proponemos, pues, no tanto relevar las consideraciones críticas puntuales sobre la obra de Kafka, sino, más bien, utilizar estas observaciones para destacar ciertos aspectos fundamentales de las teorías estéticas de Adorno y Benjamin.

¹ Facultad de Filosofía y Letras, UBA, nolsze@gmail.com



Benjamin y Adorno: una teoría de la crítica

Escribir acerca de la teoría de la crítica literaria postulada por Walter Benjamin acarrea varias dificultades, entre las cuales la primera y la mayor es que no existe, en sentido estricto, una sola teoría de la crítica. Jean-Michel Palmier² distingue, en este sentido, cuatro problemas: en primer lugar, la incompatibilidad de las fuentes (a veces más deudoras del romanticismo, a veces del kantismo, a veces del marxismo); en segundo lugar, la persecución de objetivos diferentes (a veces, explicitar una teoría del lenguaje; a veces, fundamentalmente en los años 20, de legitimar su práctica como “intelectual en tiempos de crisis”); en tercer lugar, la amplitud del concepto de crítica con el que trabaja, que no se limita a ser literaria sino que utiliza el arsenal de la filosofía y de la teología y, por último, el problemático concepto de “salvación” de las obras, en el cual se unen sus ideas teológicas y políticas.

A los fines de este trabajo, podemos dividir las reflexiones de Benjamin en torno a la crítica en dos grandes etapas. La primera, entre los años 1918 y 1924 aproximadamente, está marcada por su amistad con Scholem y tiende a una visión esotérica y redentora de la crítica a partir de la influencia del romanticismo alemán, el neokantismo, el platonismo y el misticismo judío. Benjamin se ocupa (fundamentalmente en su tesis sobre el concepto de crítica en el romanticismo alemán [1918], su ensayo sobre *Las afinidades electivas* [1922] y el prefacio a su trabajo sobre el drama barroco alemán [1925]) de recolocar a la crítica literaria como un género filosófico con derecho propio, asignándole importantes funciones cognitivas y apartándola tanto de la crítica académica como del periodismo literario.

En la segunda etapa, en la que su vinculación con el marxismo, su amistad con Brecht y su relación con la revolucionaria soviética Asja Lacis comienzan a tener mayor incidencia, hay una visión de índole más sociológica, materialista y política de la crítica, lo cual puede apreciarse en “La técnica de la crítica en trece tesis”, de *Calle de dirección única* (1928), y en los trabajos preliminares para la revista *Crisis y Crítica*, proyecto conjunto con Brecht que jamás llegó a ver la luz. En gran parte gracias a la posibilidad de colaborar en revistas de llegada a un público relativamente amplio (como la *Frankfurter Zeitung* y la *Literarische Welt*), Benjamin encontrará en la crítica literaria

² Palmier, J.M, *Walter Benjamin. Le chiffonier, l'Ange et le Petit Bossu*, Klincksieck, París, 2006.



una herramienta política útil para legitimar la actividad del intelectual en tiempos de crisis³. Tal como señala Palmier:

A la crítica `esotérica´ hasta entonces practicada le sucede una voluntad de dirigirse al gran público con otras intenciones. Escribiendo en alguno de los más grandes órganos literarios de la República de Weimar, Benjamin deseaba hacerse cargo de los objetivos de la crítica literaria durante una crisis general de la inteligencia burguesa⁴.

En este trabajo me centraré en la primer teoría de la crítica benjaminiana. Más que buscar divergencias entre los tres trabajos donde se encuentra expresada (divergencias que, por cierto, existen) me propongo señalar algunas continuidades y demostrar que muchos de los puntos desarrollados por Benjamin en torno a la tarea de la crítica literaria y su diagnóstico sobre su pésimo estado en la Alemania de la República de Weimar son centrales para las reflexiones de Theodor W. Adorno a su retorno del exilio en Estados Unidos y, fundamentalmente, para algunos de los pasajes centrales de su *Teoría Estética*.

Partiendo de una concepción negativa de lo que la crítica artística había llegado a ser en Alemania durante la República de Weimar e influenciado por las ideas de Karl Kraus en torno a un periodismo literario que se limitaba a resumir el contenido de las obras de arte, Benjamin se dedicó a destruir las concepciones imperantes (no sólo la periodística, sino también la marxista ortodoxa y la académica) para “salvar” las posibilidades de una crítica que echase anclas en el primer romanticismo (fundamentalmente, el de Friedrich Schlegel).

Dentro de esta primera etapa podemos distinguir dos momentos, que no deben ser leídos como contradictorios sino como complementarios. El primero, marcado por su tesis sobre el concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán, busca utilizar las ideas del primer romanticismo alemán para revalorizar la productividad de la crítica como disciplina: el concepto de crítica del romanticismo es útil para superar, por un

³ En esta etapa, en la que Brecht aseguraba que la crítica debía ser concebida “de tal manera que la política sería su continuación por otros medios”, Benjamin aseguraba que la intención de la revista era “mostrarle a la inteligencia burguesa que los métodos del materialismo dialéctico le están dictados por sus necesidades más propias, necesidades de la producción intelectual y la investigación, y además también necesidades de la existencia”. La revista funcionaría como “propaganda del materialismo dialéctico, al aplicarlo a cuestiones que la inteligencia burguesa tiene necesidad de reconocer como muy propias”. Ver: Wizisla, E., *Benjamin y Brecht: historia de una amistad*, Buenos Aires, Paidós, 2007.

⁴ *Ibid.*, p.569. La traducción es mía.



lado, “el dogmatismo estético de la regla”⁵ impuesto por el racionalismo clasicista y, por el otro lado, las efusividades del *Sturm und Drang*. El segundo, expresado fundamentalmente en el prefacio epistemo-crítico a su libro sobre el drama barroco alemán y en su ensayo sobre las *Afinidades electivas* de Goethe, se propone relacionar la crítica literaria con la verdad presente en las obras a partir de la postulación de su particular teoría del lenguaje y de la distinción entre “contenido de verdad” y “contenido objetivo”.

La teoría de la crítica benjaminiana y su metodología de trabajo con los materiales artísticos son en gran medida adoptadas por Adorno. Reconozco, en principio, cuatro puntos centrales en los que los trabajos de Benjamin influyen en la posterior práctica adorniana: en primer lugar, la necesidad de relegitimar la crítica como un ejercicio filosófico, en un mundo donde la verdadera crítica ha desaparecido por la influencia de los medios de comunicación y por el academicismo; en segundo lugar, la vinculación de la crítica literaria con el contenido de verdad de las obras; en tercer lugar, la postulación de una metodología precisa (el análisis microscópico) basada en la necesidad de prestar atención a las particularidades y a los detalles de las obras para que, de su análisis, emerja lo general; por último, la adopción del ensayo como forma privilegiada de expresión. Me ocuparé brevemente de cada uno de estos puntos.

Benjamin y Adorno, con varios años de diferencia, manifiestan una preocupación compartida en torno a la pérdida de funciones de la crítica. En 1930, en una carta a Scholem, Benjamin se proponía convertirse en “el más importante crítico literario alemán” y advertía: “El problema es que la crítica literaria no es considerada un género serio en Alemania desde hace más de 50 años”. Si bien la carta de Benjamin es tardía y el concepto de crítica que maneja en ese momento (como ya he señalado) es diferente al de los primeros escritos, el diagnóstico sobre el estado de la cuestión es perfectamente extrapolable a sus trabajos tempranos. La crítica benjaminiana es, desde el comienzo, una crítica revulsiva con las tendencias dominantes, y esto permanece constante en su pensamiento. Adorno, a su retorno luego del exilio, manifiesta una inquietud similar:

Por falta de libertad, distancia y sobre todo de conocimiento real de los problemas objetivos en cuyo dominio consiste esencialmente el trabajo artístico, la crítica se limita

⁵ Benjamin, W., *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Barcelona, Península, 2000, p.83.



en su mayor parte a una especie de información elevada. A menudo resulta difícil distinguir al crítico del escritor de sobrecubiertas⁶.

No es casualidad que Benjamin haya elegido como tema para su tesis de doctorado la teoría de la crítica de arte en el Romanticismo alemán. Su trabajo, justamente, tiende a relegitimar la práctica de la crítica como práctica filosófica a partir de las ideas de Friedrich Schlegel. La obra de arte, de acuerdo con los románticos, debe ser juzgada de manera inmanente dado que reclama la crítica desde su propia constitución. Benjamin encuentra en los románticos a sus precursores, interpretándolos como fundadores de una tradición renovadora de la crítica literaria que ha sido abandonada por la crítica académica y por el periodismo literario: “Sólo con los románticos –asegura- se afirmó definitivamente la expresión crítico de arte [Kunstkritiker] frente a la más antigua de juez de arte [Kuntstrichter]”.

Es con los románticos que, según Benjamin, la crítica se aparta de la que era su función original (aconsejar o desaconsejar la lectura de una obra) para, por primera vez, ser comprendida como constitutiva y complementaria del proceso artístico. Benjamin reconoce en la teoría del romanticismo la posibilidad de arrancar a la crítica de la esfera del enjuiciamiento de las obras para acercarla a lo que más le interesa, que es su vinculación con el contenido de verdad.

El segundo punto, como he adelantado, es el de la relación entre crítica y contenido de verdad. El crítico, tanto para Benjamin como para Adorno, si quiere ser fiel a sus funciones, debe dejar de ser aquel que orienta “para moverse en el mercado de los productos espirituales” (la expresión es de Adorno⁷) y convertirse en un investigador que, a partir de las propias exigencias de la obra, pueda encontrar su contenido de verdad. Dice Adorno:

El conocimiento serio de las cosas y problemas no fue lo primario [para los críticos], sino, a lo sumo, producto secundario del éxito de agente en el mercado [...]. Cuando, en su mercadillo de confusión –el arte- los críticos llegan a no entender una palabra de lo que juzgan y se rebajan gustosamente de nuevo a la categoría de propagandistas o censores, se consuma en ellos la inicial insinceridad de la industria.⁸

⁶ Adorno, Th.W., “Sobre la crisis de la crítica literaria”, en *Notas sobre literatura* (trad. de Alfredo Brotons Muñoz), Madrid, Akal, 2003, p.643.

⁷ Adorno, Th.W., “La crítica de la cultura y la sociedad”, en *Crítica cultural y sociedad* (trad. De Manuel Sacristán), Barcelona, Ariel, 1969, p.207

⁸ *Ibid*, p.208.



La crítica no debe emitir comentarios positivos o negativos sobre la obra puesto que su propia existencia da cuenta de la calidad artística: son buenas las obras en tanto y en cuanto exigen la crítica, y son malas cuando no puede desarrollarse, sobre ellas, ninguna reflexión. En este sentido, Adorno señala, en la *Teoría Estética*: “Las obras de arte, especialmente las de máxima dignidad, están esperando su interpretación. Si en ellas no hubiera nada que interpretar, si estuvieran sencillamente ahí, se borraría la línea de demarcación del arte”⁹.

La función de la crítica, según Adorno, es servir al contenido de verdad de la obra separando “ese contenido [...] de los momentos de su falsedad”¹⁰. El concepto de verdad de Adorno requeriría una larga exposición (y, probablemente, una glosa de un importante ensayo de Albrecht Wellmer) que por una cuestión de espacio me abstengo de dar¹¹. Para pensar en la imbricación de crítica y verdad postulada por Adorno, no obstante, es clave pensar en la idea de la obra de arte como enigma, uno de los puntos capitales de su teoría estética. Las obras de arte verdaderamente válidas están estructuradas como enigmas que “dicen algo y a la vez lo ocultan”¹² y que, por lo tanto, exigen la interpretación: en tanto enigmáticas, se encuentran incompletas si no son abordadas por la crítica. El contenido de verdad, que se encuentra oculto en las obras, no es otra cosa que la “solución objetiva del enigma de cada una de ellas”¹³, solución que no puede provenir de la obra misma sino del trabajo del crítico a través de la reflexión filosófica:

La comprensión del contenido de verdad postula la crítica. Nada se comprende si no se comprende su verdad o su falta de verdad, y éste es el tema de la crítica. [...] La teoría del arte no puede ser algo externo al arte sino que ha de entregarse a sus leyes dinámicas. Si las obras de arte ignoran su toma de conciencia, se vuelven herméticas.¹⁴

⁹ Adorno, Th.W., *Teoría Estética* (trad.de Fernando Riaza), Buenos Aires, Orbis, 1983, p.172.

¹⁰ Adorno, Th.W., *Teoría Estética*, op.cit., p.256.

¹¹ Wellmer, A., “Verdad, apariencia, reconciliación. La salvación estética de la modernidad según Adorno”, en *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad* (trad. de José Luis Arántegui), Madrid, La balsa de la medusa, 2004. Wellmer explica allí que Adorno concibe la verdad artística como el producto de la relación dialéctica entre la verdad objetiva y la armonía estética al interior de la obra. La obra de arte sería una suerte de espejo que tiene la peculiaridad no de reflejar la realidad sino de hacernos ver por primera vez aquello que en la realidad no podemos ver. “El arte no sólo descubre lo real, sino que también nos abre los ojos. Ese abrir los ojos (y los oídos), esa transformación de la percepción significa la curación de una parcial ceguera (y sordera), de una incapacidad para percibir y experimentar la realidad tal y como aprendemos a percibirla y a experimentarla por medio de la experiencia estética” (p.39)

¹² Adorno, Th. W., *Teoría Estética*, op.cit., p.162.

¹³ *Ibid*, p.172.

¹⁴ *Ibid*.



La tarea del crítico, por lo tanto, es trascender la superficie y extraer el contenido de verdad de las obras, exigencia que ya había sido formulada claramente en los primeros trabajos de Walter Benjamin. Para comprender de qué modo se establece la relación entre crítica y verdad en Benjamin es necesario explicar la distinción entre crítica y comentario, que articula al mismo tiempo la distinción entre el contenido de verdad de una obra y su contenido objetivo. El conocimiento del contenido objetivo, relacionado con las condiciones biográficas e históricas de producción de la obra de arte, es un prerrequisito para la verdadera tarea de la crítica literaria: la aprehensión del contenido de verdad, que comprende no solamente la forma de la obra sino también el principio de su construcción y su idea. Dice Benjamin:

La crítica busca el contenido de verdad de una obra de arte, mientras que el comentario se limita a exponer su contenido. La relación entre ambos sirve para determinar esa ley básica de la literatura, según la cual el contenido de una obra, cuando es más importante, tanto menos se encuentra ligado, en forma no aparente e íntima, a su contenido objetivo¹⁵.

Para ilustrar la distinción entre crítico y comentarista, entre contenido de verdad y contenido objetivo, Benjamin se vale de una metáfora: la obra de arte es como una hoguera inflamada a la que se enfrentan un alquimista y un químico. Si para el químico (equiparado con el comentarista) es suficiente analizar los materiales de los que está compuesta esa hoguera (madera y cenizas), para el alquimista se trata de, una vez conocidos los materiales, abordarla como un enigma, algo “cuya llama viva continúa ardiendo sobre los pesados restos de lo pasado y sobre las livianas cenizas de lo vivido”¹⁶. Tales intuiciones son retomadas unos años más tarde en el prefacio epístemo-crítico a su estudio sobre el drama barroco alemán. Dice allí:

El objeto de la crítica filosófica consiste en mostrar que la función de la forma artística es justamente ésta: convertir en contenidos de verdad, de carácter filosófico, los contenidos factuales [Sachgehalte], de carácter histórico, que constituyen el fundamento de toda obra significativa. Esta transformación de los contenidos factuales en contenido de verdad hace que la pérdida de efectividad sufrida por una obra de arte (y debido a la cual de década en década disminuye el atractivo de sus antiguos encantos) se convierta en el punto de partida de un renacimiento en el que toda la belleza efímera cae por entero y la obra se afirma como ruina¹⁷.

¹⁵ Benjamin, W., “*Die Wahlverwandtschaften* de Goethe”, en *Sobre el programa de la filosofía futura* (trad. de R.J. Vernengo), Barcelona, Planeta de Agostini, 1986, p.21.

¹⁶ *Ibid*, p.22.

¹⁷ Utilizo la traducción propuesta por Miguel Vedda en “Walter Benjamin: crítica y verdad”. En: *Figuraciones* N°3, Buenos Aires, 2005.



El concepto de verdad con el que se maneja Benjamin en estos escritos, sin embargo, no es tradicional. Apartándose del kantismo y aproximándose a una concepción mística platónica, Benjamin traza una distinción tajante entre lo que denomina “objeto del conocimiento” (el concepto) y la verdad (la idea). Mientras que el objeto de conocimiento es producto de la acción de una conciencia cognoscente, que de alguna manera lo violenta y se apropia intencionalmente de él, la verdad se autoexpone, se ofrece espontáneamente a la contemplación. Como veremos luego, es significativa la elección del ensayo como forma de sacar a la luz esa verdad: puesto que las ideas son a las cosas lo que las constelaciones son a las estrellas, es necesario, para hacer perceptible la idea, situar las cosas en constelaciones en las que la verdad se auto-manifieste.

Entre la crítica y la obra de arte hay por lo tanto una relación de complementariedad. En el ensayo sobre el romanticismo, Benjamin había señalado que el arte y la crítica deben necesariamente convivir de tal modo que la crítica no sea un juicio externo sobre la obra de arte, sino "consumación, complementación, sistematización de la obra"¹⁸- Adorno, por su parte, señala la imposibilidad constitutiva de la obra de arte y de la crítica de aprehender la verdad por sí mismas de manera autónoma. Tal como señala Wellmer:

[Según Adorno] En la obra de arte, la verdad aparece en forma sensible [...] pero precisamente porque en la obra de arte aparece en forma sensible, la verdad vuelve a quedar velada para la experiencia estética; como la obra de arte no puede *decir* la verdad que hace *aparecer*, la experiencia estética no sabe qué es lo que experimenta.¹⁹

El problema, entonces, es que si la verdad se agotara en el momento de la experiencia estética, sería muy efímera: es por eso que debe intervenir la razón interpretativa, constitutivamente filosófica, que “aclara” la opacidad de la obra de arte. Ahora bien: también la filosofía, que se propone trascender el concepto, sigue ligada al concepto y es, por lo tanto, insuficiente para aprehender la verdad completa. La aprehensión total es posible, según Adorno, sólo mediante la imbricación de crítica filosófica y arte. Dicho con sus propias palabras: “Arte y filosofía son convergentes en el contenido de verdad: la verdad progresivamente desarrollada de la obra de arte no es otra que la del concepto

¹⁸ Benjamin, W., *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, op.cit., p.117.

¹⁹ Wellmer, A., “Verdad, apariencia, reconciliación [...]”, op.cit., p.19. El destacado es mío.



filosófico”²⁰. El ensayo de Adorno sobre Kafka funciona como una crítica de la crítica que supone que el contenido de verdad de una obra es la propia filosofía del autor, una metafísica extrapolada al hecho artístico. La obra de Kafka es productiva en tanto y en cuanto vuelve evidente que el contenido de verdad aparece inexpresado y, por lo tanto, exige la interpretación:

Las formaciones de Kafka se defendieron del asesino error del artista que consiste en creer que el contenido metafísico de aquellas formaciones sea la filosofía que el autor les inyecta. Si así fuera, la obra nacería ya muerta, se agotaría en lo que dice y no se desarrollaría con el tiempo.²¹

Ni Benjamin ni Adorno encuentran relaciones entre la verdad y la intención del artista: la obra manifiesta su contenido de verdad muchas veces contradiciendo las propias ideas del creador²². Susan Buck-Morss ha dejado en claro la centralidad del concepto de “verdad inintencional” en el proyecto filosófico de ambos autores. En cuanto a la crítica literaria en particular, tanto Adorno como Benjamin postulan la necesidad de un análisis inmanente que, a partir de la inmersión en los materiales, pueda dar cuenta de la verdad contenida en la obra aunque sea a contrapelo de las propias intenciones de los artistas. Benjamin postula que la verdad de la obra no depende de la identificación del intérprete con los sentimientos expresados ni de la exhibición de la intención del autor sino que está contenida en la propia obra y debe ser exhibida mediante una inmersión profunda en su materialidad (en el ensayo sobre “Las afinidades electivas”). Adorno, en este mismo sentido, propone: “[El programa de todo conocimiento auténticamente materialista consiste en la] interpretación de lo inintencional a través de una yuxtaposición de elementos analíticamente aislados, e iluminación de lo real por el poder de esta interpretación”²³.

La cita de Adorno da pie al tercero y al cuarto de los puntos de contacto que señalé al comienzo, que tienen que ver, por un lado, con la metodología de abordaje del hecho artístico y, por el otro, con la forma que, según ambos autores, debe adoptar la crítica para cumplir su objetivo de acceder al contenido de verdad de las obras: la necesaria inmersión en las obras, la atención al detalle y la yuxtaposición de elementos trae como corolario formal la construcción de “constelaciones dialécticas” en las que el

²⁰ Adorno, Th.W., *Teoría estética*, op.cit., p.174.

²¹ Adorno, Th.W., “Apuntes sobre Kafka”, en *Crítica cultural y sociedad*, op.cit., p.136.

²² En esto puede leerse una herencia de la lectura de Marx sobre la obra de Balzac.

²³ Citado en Buck Morss, S., *Los orígenes de la dialéctica negativa*, Madrid, Siglo XXI, 1981, p.168.



contenido de verdad se hace visible. La forma elegida para la construcción de estas imágenes dialécticas es, por supuesto, el ensayo.

Respecto a la estrategia de abordaje del fenómeno estético, es productivo pensar a Benjamin y Adorno en relación con un personaje kafkiano: el filósofo del trompo. En su breve relato, Kafka describe a un filósofo que se dedica a dar vueltas por donde hay niños y, cada vez que alguno gira un trompo, corre, lo agarra, y lo contempla de cerca. La dudosa actitud tiene un trasfondo epistemológico sutil e importantísimo:

Resulta que él creía que el conocimiento de cualquier pequeñez, por ejemplo del trompo que giraba, era suficiente para el conocimiento del todo; por esta razón no se ocupaba de cuestiones importantes; eso le parecía anti-económico; si uno lograba conocer realmente la más nimia pequeñez entonces podía dar ya todo por conocido.²⁴

Benjamin y Adorno se aproximan a las obras de arte como el filósofo se aproxima al trompo: con la convicción de que la inmersión en el detalle puede derivar en una comprensión de la totalidad. Cada obra de arte, propone Adorno, es una mónada cerrada que, en su cerrazón, remite a su contexto histórico y social “sin que por ello tenga ventanas”²⁵ (es decir, sin por ello remitir *directamente*). La única manera de asir ese contenido histórico y social es mediante el análisis inmanente de las obras, un análisis que debe hacer patente la relación implícita entre lo particular y lo universal: “las mónadas que son las obras de arte ya conducen a lo universal por su propio principio de particularización”²⁶. No es casual que el procedimiento que Adorno sugiere para abordar la obra kafkiana, en contra de la interpretación contenidista propuesta desde el existencialismo o desde el marxismo, sea el de fidelidad a la letra: no se trata de recubrir la obra de conceptos que le son externos sino de respetar la autoridad del texto. “El lector tiene que comportarse con Kafka como Kafka se comporta con el sueño, a saber, fijándose sin moverse en los detalles inconmensurables e impenetrables, en los puntos ciegos”²⁷: la obra de Kafka sirve como modelo para el análisis inmanente porque “cada frase vale literalmente y cada una significa de por sí”²⁸. Si de alguna manera se es injusto con Kafka es catalogándolo, utilizando su literatura para ilustrar una ontología particular impuesta a la obra desde afuera.

²⁴ Kafka, F., “El trompo”, en *Relatos completos 4* (trad. de Francisco Zanutigh Núñez), Buenos Aires, Editorial La Página, 2005.

²⁵ Adorno, Th.W., *Teoría estética*, op.cit., p.237.

²⁶ *Ibid*, p.238.

²⁷ Adorno, Th.W., “Apuntes sobre Kafka”, op.cit., p.138.

²⁸ *Ibid*.



Decir, ya sobre el final del trabajo, que el ensayo de Benjamin sobre Kafka sirve para ilustrar las ideas que he intentado reconstruir trae un doble problema. Por un lado, un problema cronológico: el texto es de 1935, es decir, es posterior al acercamiento de Benjamin a las posturas de Brecht y mucho más cercano temporalmente a “El autor como productor” que a la tesis sobre la crítica de arte del romanticismo alemán. Por otro lado, es un texto decididamente críptico que requiere un trabajo intenso para reconstruir las ideas que allí se exponen. Considero, no obstante, que el ensayo sobre Kafka puede servir efectivamente para ilustrar los desarrollos teóricos benjaminianos en torno al concepto de la crítica. Para responder a la objeción cronológica, señalaría que, temáticamente, el ensayo sobre Kafka es mucho más cercano al esoterismo propio de la primera etapa de Benjamin que al marxismo de *Crisis y Crítica* y que, por lo tanto, está más marcado por el misticismo judío de Scholem que por el pensamiento de Brecht²⁹. Para responder a la segunda objeción (es decir: que no me dedico lo suficiente a la elucidación del ensayo propiamente dicho) retomo mi declaración de intenciones del principio. Lo que pretendí hacer en este trabajo no fue explicar las ideas centrales del ensayo sobre Kafka sino reconstruir un sector de la teoría benjaminiana sobre la crítica literaria para contrastarla con la de Adorno y poder leer los ensayos de ambos como modelos metodológicos de la construcción de imágenes dialécticas.

Una de las preocupaciones centrales de Benjamin, que pretende revertir con su propia producción, es el descuido al que ha sido sometido el modo de exposición en el campo de la filosofía. Mediante la sobrevaloración de los contenidos y el menosprecio de las formas, la tradición filosófica ha terminado por relegar el lenguaje a un segundo plano. Benjamin distingue entre las nociones de “conocimiento” y “experiencia”: mientras que la primera es producto de una mente que intencionalmente alcanza el concepto (y es, por lo tanto, el procedimiento central de las investigaciones científicas), la segunda consistiría en una aprehensión inintencional de la verdad a partir de la presentación de elementos que exigen, por su estructura interna, su yuxtaposición en constelaciones. Puesto que las ideas se resisten a ser aprehendidas mediante el conocimiento, es necesario buscar una forma alternativa, una nueva modalidad de

²⁹ Lo cual se desprende no sólo del ensayo en sí mismo (escrito para la *Judische Rundschau* en 1934) sino de su recepción por parte de Scholem y Brecht. Mientras con el primero Benjamin se envía importantes cartas que influyen en el contenido final del texto, el segundo, ante la demanda de emitir su opinión, critica la esencialización benjaminiana de la obra de Kafka, que tiende a desprenderla de sus condiciones históricas y sociales de producción. Ver: Wizisla, E., *op.cit.*



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

12

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

expresión que permita que la verdad se auto-manifieste y se ofrezca a la contemplación: abandonando conscientemente la argumentación deductiva, Benjamin postula una forma particular de la que el ensayo sobre Kafka es un interesante ejemplo.