

El nacimiento de la estética contemporánea: Walter Benjamin y el Romanticismo alemán



Florencia Abadi

Universidad de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas
y Técnicas, Argentina

Recibido el 27/03/2023. Aceptado el 07/04/2023

Nota crítica sobre el libro de Diego Fernández: *La justa medida de una distancia. Walter Benjamin y el Romanticismo de Jena* (Orjikh Editores, 2022)

Cuando Walter Benjamin escribía, con apenas veinticinco años de edad, su tesis doctoral sobre el Romanticismo de Jena –en particular sobre el pensamiento de F. Schlegel y Novalis– se sentía, según comenta en la correspondencia de la época, bajo la presión de “la camisa de fuerza” del registro académico. Esta circunstancia es quizás la causa de que se trate de su obra más sistemática y la más relevante en cuanto a la historia de las ideas, ya que cambia para siempre la recepción de ese movimiento que Hegel parecía haber liquidado como puro subjetivismo y snobismo irónico. La lectura que Benjamin lleva a cabo del Romanticismo tiene un alcance y un interés que excede en mucho la propia obra de Benjamin y sus tecnicismos. El libro de Diego Fernández, *La justa medida de una distancia. Walter Benjamin y el Romanticismo de Jena*, tiene entre sus numerosos méritos el de exponer ese aspecto esencial e incluso épico de la lectura benjaminiana del Romanticismo temprano.

El problema que aborda Benjamin en esa tesis doctoral, en que proyecta masivamente sobre el Romanticismo sus propias ideas –es obvio que éstas son muy difíciles de encontrar, tal como las expone Benjamin, en F. Schlegel y en Novalis–, es el más importante problema de la filosofía del arte: se trata de la relación entre la filosofía y el arte. Hay un aforismo de F. Schlegel (que Adorno pensaba utilizar como epígrafe de su póstuma *Teoría Estética*) que afirma que en la filosofía del arte siempre falta algo, la filosofía o el arte. Esta idea, que no aparece en la disertación de Benjamin, es sin embargo el punto de partida de su análisis. Existe una filosofía que se aproxima al arte desde afuera, que cree tener *a priori* criterios para juzgar las obras: es la posición que se atribuye (en un trazo grueso) al clasicismo, que parte de una lectura de Aristóteles que encuentra en la *Poética* ciertas reglas para la construcción del arte dramático. La obra tiene que tener cierta unidad, tiene que tener cierta economía, o incluso tiene que tener cinco actos; en cualquier caso: el filósofo o crítico de arte tiene de antemano ciertos elementos externos a la obra con los cuales la juzga. Esta es una filosofía del arte sin arte. En las antípodas, está esa posición del *Sturm und Drang*, del joven Goethe, el joven Herder, que Benjamin llama escéptica, porque considera que



la filosofía no tiene ningún elemento para aproximarse legítimamente a la obra, que le es radicalmente heterogénea. Esta idea tiene muchos herederos: todos aquellos que repiten que el crítico es un parásito, un artista frustrado, que niegan al concepto toda validez en su aproximación a la obra de arte. Se trata de una filosofía del arte sin filosofía. Lo que Benjamin encuentra en el Romanticismo es nada menos que la superación de esta polaridad. Encuentra una tercera posición, a la que llama crítica inmanente –término que no se encuentra en el Romanticismo– y que luego llegará a Adorno y teñirá toda la estética contemporánea de ahí adelante. Crítica inmanente quiere decir: existe una reflexión, un germen reflexivo, *en la obra*, y la crítica lo que hace es desarrollar ese germen reflexivo. Es decir que la teoría no es algo externo a la obra, la crítica no le impone criterios previos: la filosofía está seminalmente en la obra de arte misma, y a partir de ella se desenvuelve, como un hilo. Es decir que la palabra crítica, que en Kant había superado la dicotomía entre dogmatismo y escepticismo en el ámbito del conocimiento, ahora hace lo mismo en el ámbito del arte: la crítica de arte supera el dogmatismo estético de la regla del clasicismo y el escepticismo de sus primeros críticos. Esta lectura de Benjamin logra nada menos que dar la primera fundamentación filosófica de la crítica de arte, y con ello legitimar la aproximación conceptual a las obras, hacer una filosofía del arte en la que tanto la filosofía como el arte tienen un lugar. Logra llevar a cabo a partir de una lectura de Schlegel lo que Schlegel había dicho que no podía hacerse (era suya la frase que condenaba a la filosofía del arte a que falte alguna de sus partes). Les atribuye a los románticos la tesis más interesante de la estética contemporánea, que le pertenece sin dudas a Benjamin, a un Benjamin muy joven, que torció para siempre la historia de las ideas estéticas establecida por Hegel. Nada menos que por Hegel, el fundador de la filosofía del arte, el primero en afirmar que la palabra estética es un residuo que conservamos por respeto a la tradición, pero la *aísthesis* –la sensibilidad, en su amplio espectro que incluye la naturaleza– no es el objeto del que se tratará en esta disciplina nunca más. La disciplina en cuestión se llama estrictamente filosofía del arte, y la belleza del canto de los pájaros que ocupaba a Kant quedará reducida a ser mera imitación de la música en tanto producto del espíritu.

Entonces: la crítica es inmanente a la obra, surge de la obra, no la trasciende. Diego Fernández va a ocuparse en relación con esta tesis de mostrar tres cosas –principalmente, porque también pueden mencionarse otras–. En primer lugar, su historia y procedencia en la obra de Benjamin y en este sentido su relación con la experiencia y con la historia. En segundo lugar, el hecho de que esta tesis *tiene un fundamento anti-subjetivista*. Se trata de uno de los señalamientos más fuertes del trabajo: Fernández insiste en que la persona del crítico carece de importancia, recayendo el énfasis en la obra y sobre todo en la idea de arte; es decir: en la medida en que la obra tiene un germen reflexivo, es “criticable”, esto define la obra antes de la aparición del crítico. Como sabemos, el arte malo no puede recibir crítica para Benjamin, solo el verdadero, así que no puede haber una mala crítica (para el arte malo solo queda el silencio). En esta dirección el énfasis de del libro está en mostrar la superación que la “criticabilidad” de la obra representa respecto del juicio de gusto subjetivo. Si se desarrolla la reflexión que hay en la obra, el arte como ámbito, como médium, la recibe y la redime –no el crítico o el espectador. Esto resulta central: mostrar no solo que Benjamin era antijetivista, sino que ese anti-subjetivismo surge en primer lugar como desarrollo teórico en la lectura que hace del Romanticismo. Es decir, el lugar más inusitado, el más sospechado de subjetivista, un movimiento que encarnaba hasta la lectura de Benjamin la idea del subjetivismo exacerbado. Hacer del Romanticismo un movimiento objetivista: un desafío increíble, no perdamos la sorpresa. Pero además, y a esto va a apuntar toda la lectura de Fernández: sobrio, prosaico, y por eso misma cifra de la actitud correcta ante la obra –este es el tercer aspecto clave del libro–. El Romanticismo como lugar donde surge la necesidad de la prosa como nombre para ese núcleo de la obra de arte que reclama la crítica, que la permite. Ese núcleo de la obra que habilita la crítica y también se sustrae a ella o funciona como un concepto límite

en un sentido que se aleja de toda idea misticadora de misterio. Diego Fernández recorre esta tensión insistentemente: cómo Benjamin pone a los románticos contra lo sublime. Dice: eso que corta la palabra a la obra, que la excede, que nos deja mudos, no es la emoción subjetiva de lo sublime, del misterio, nada de eso. Es la sobriedad, es la prosa. Dos palabras que son casi sinónimos. La prosa revela un punto de opacidad que no tiene nada de prosaico, nada de cotidiano. Este libro hace un aporte central en la dirección de esclarecer el concepto; es quizás uno de sus logros más importantes.

Lo prosaico remite a ese núcleo no misticado, no sublime, no poético. La prosa se opone a la poesía, es literalmente según el diccionario una forma de discurso no regido por las leyes de versificación. Y los románticos reivindicaban la novela. Pero Diego no toma ese camino. Si los románticos, Hölderlin, Benjamin, veían en la noción de prosa una suerte de núcleo de la obra de arte, de contenido indestructible, se debe a algo más. El título del libro de Diego Fernández ofrece la pista: la “justa medida de una distancia” alude a la distancia entre sujeto y objeto, al lenguaje como *médium*, al concepto de aura, de percepción, pero si la medida es justa es porque no se excede. La prosa es lo que no desborda aunque no se lo pueda limitar, lo que bulle, arde, en la medida en que no rebasa, no interpela la emoción o la empatía, por el contrario mantiene la distancia. La prosa esconde entonces quizás algo del secreto de la sefirá de Hod del sistema de la cábala, que se traduce a veces por humildad, otras por resplandor: para que algo brille, es necesario que sea humilde, la soberbia se chupa la luz. Y habilita una crítica no porque la distancia crítica suponga imparcialidad, sino porque la distancia justa permite escuchar el reclamo de redención que procede de las obras, que como el sonido solo se propaga en la distancia del aire, allí donde se interrumpe la intención desveladora del sujeto (donde se produce “la muerte de la intención”) y se da una apertura a la verdad de la obra, que procede siempre de su objetividad. Se trata entonces también del mesianismo, que en sus cartas Benjamin afirma comprender como “el corazón del Romanticismo” que el registro académico no lo dejó desarrollar, aunque sabemos que es su propio corazón. En la última página Fernández retoma la frase de Novalis citada tres veces por Benjamin, la que dice que hay en la obra una necesidad *a priori* de existir, y comenta: hay dos de estas referencias a Novalis que son conocidas, pero una tercera menos frecuentada, que nadie nombra, y donde Benjamin da una pista más. No estaba al tanto de esta tercera mención, de la que me entero por el libro. Se encuentra en “El idiota de Dostoievsky”. ¿Y qué agrega ahí Benjamin, nos refiere Fernández? Agrega que “la crítica *tiene que mostrar esa necesidad y nada más*”. Cabe preguntarse: mostrar esa necesidad, ese llamado de la obra, ese germen reflexivo, ¿no es acaso responder a ese llamado? No, esa es la radicalidad de la lectura de este libro: no se responde al llamado, se lo muestra. ¿Y no es eso lo prosaico? Señalar apenas, presentar apenas, sin agregar floreos y connotaciones, la verdad sobria. La prosa es lo opuesto al misterio, pero en ese punto en que la mudez o el límite de la presentación que supone la idea de misterio no se ausentan, sino que devienen inexpressivos, se sustraen a toda emoción, y se dejan atravesar por el silencio cotidiano, carente por completo de solemnidad. La sobriedad es sagrada, como afirmaba Hölderlin, porque quien intenta acercarse a Dios con solemnidad se asegura el fracaso.

