

¿La crítica como *método* filosófico en la obra de W. Benjamin?

Luciana Espinosa
(UBA-CONICET)

A simple vista, parecería relativamente sencillo afirmar que no hay *un* método en la filosofía de Walter Benjamin. En tal caso, parafraseando a Aristóteles en la *Metafísica*, podíamos decir que el método benjaminiano se dice de muchas maneras: en el rodeo, la cita, el montaje, la constelación, el *shock*, la alegoría, el mosaico, las imágenes dialécticas.... Sin siquiera haber realizado una enumeración exhaustiva de todas sus formulaciones.

No obstante, más allá de comprometernos con esta nutrida y heterogénea referencia metodológica a lo largo de sus obras, podría resultar filosóficamente productivo preguntarse si esas figuras metodológicas son *sustancialmente* distintas o, si en última instancia, ellas no son más que modulaciones de un mismo “método Benjamin”, detrás del cual se revelaría un compromiso teórico más profundo.

Evidentemente, en el presente escrito ensayaremos una justificación para esta última línea de investigación. Nuestra hipótesis consiste en afirmar que detrás de cada una de estas instancias particulares es posible encontrar un mismo compromiso con la crítica. Una crítica que no debe ser pensada como simple *órganon* de la reflexión filosófica sino que, simultáneamente, ella es uno de sus más encumbrados objetos de análisis.

De modo que a continuación explicitaremos cómo funciona la crítica en tres de los más destacados estudios benjaminianos, a saber: en su escrito sobre el Romanticismo alemán, en su fallida tesis de habilitación docente “El origen del drama barroco alemán” y, finalmente, en su aproximación a la modernidad de Baudelaire. Para luego mostrar de qué manera, en la medida en que ella entraña un potente cuestionamiento de orden gnoseológico, es posible encontrar alguna modulación crítica en las diferentes figuras metodológicas que pueblan la reflexión benjaminiana.

I.

En 1918 Benjamin entrega en la Universidad de Berna su tesis doctoral *El concepto de “crítica de arte” en el Romanticismo alemán*. En ella el filósofo berlinés se propone “presentar los fundamentos filosóficos de la crítica de arte romántica” (Vedda, 2015 en

línea). Para lo cual abordó problemáticamente algunos de los escritos de sus máximos representantes, en particular de Friedrich Schlegel y Novalis, tratando de evidenciar su relación con la herencia fichteana. En efecto, Benjamin considera que allí se encuentran las razones filosóficas que permitirían justificar la esencial vinculación romántica entre los motivos estéticos, gnoseológicos y metafísicos que vuelven comprensible la funcionalidad estratégica de su concepto de crítica. En palabras de Benjamin: “una definición del concepto de crítica de arte no se podrá pensar sin premisas epistemológicas como tampoco sin premisas estéticas; no solo porque las últimas implican a las primeras, sino ante todo porque la crítica contiene un momento cognoscitivo” (2006: 14).

Ahora bien, este singular vínculo que existe para los románticos entre crítica y conocimiento será el núcleo que articule la indagación benjaminiana. Para abordarlo habremos de rastrear, más puntualmente, la presencia de un motivo kantiano. Pues, así como la filosofía de I. Kant buscaba justificar el dominio legítimo del conocimiento humano y para ello llevó a cabo una filosofía crítica capaz de reconocer y superar los acercamientos parciales que ofrecían por un lado, el dogmatismo (el racionalismo cartesiano) y por otro, el nihilismo (el empirismo humeano); en el caso del Romanticismo alemán, F. Schlegel y Novalis ejecutaron la intervención equivalente pero en el ámbito estético, es decir, buscaron conciliar y superar tanto el objetivismo neoclásico como el puro subjetivismo del *Sturm und Drang* lo hicieron, justamente, por medio de una reformulación del concepto de crítica (Cf. Abadi, 2014: 119ss). Efectivamente, si el dogmatismo estético encarnado en el racionalismo propugnaba un acercamiento a las obras desde la universalidad de la norma como criterio objetivo y exterior para valorarlas críticamente (el clasicismo de herencia aristotélica), en el caso del *Sturm und Drang* es la pura expresión de la interioridad del artista, su íntima subjetividad, la instancia que dictamina el parámetro crítico para evaluar el fenómeno artístico (las estéticas centradas en la figura del genio). De manera que la potencia del concepto romántico de crítica de arte se fundamenta en el hecho de ser una ‘crítica inmanente’.

Ni interior ni exterior, ni objetiva ni subjetiva, la esencial determinación de la crítica de arte romántica consiste en que es la propia obra de arte particular, determinada y concreta, la que, en cada caso, es portadora de su crítica. Benjamin clarifica esta condición a partir de tres principios sintéticos: “el carácter inmediato de la evaluación, la imposibilidad de una escala de valores positiva y la no criticabilidad de lo malo” (2006: 78,79).

En primer lugar, esta versión de la crítica de arte rompe con una aproximación vulgar a las obras dado que ella no consiste en una evaluación de las creaciones por medio de criterios externos o valores positivos (estéticos, didácticos, pedagógicos, etc.) -lo que habitualmente se conoce como “juicio de arte” y que aquí Benjamin opone a “crítica de arte” (Cf. 2006: 80) -. Por el contrario, la crítica inmanente es inmediata, es decir, se da junto con la obra, es co-extensiva a ella. Toda obra que se precie de tal deberá poder cargar con su propia crítica (o no será verdaderamente una obra de arte).

Pero entonces, ¿en qué consiste esta crítica? Lo comenta Benjamin explicitando la segunda propiedad: la crítica inmanente -o crítica poética, como también la denominan los románticos- comporta una tarea productiva y en ello radica su dimensión poética (la poética pensada como declinación de la *praxis*). En este caso, la tarea de la crítica exige “exponer la relación de la obra con la idea de arte” (2006: 91). Y es a esto mismo a lo que alude Benjamin cuando afirma que la crítica es semejante a un experimento, a “un experimento en la propia obra en virtud del cual se estimula la reflexión por la que la obra es elevada a la conciencia y el conocimiento de sí misma” (65). Si la obra permite articular en lo sensible la idea, estaremos ante una verdadera obra de arte, ante una obra “criticable” y, en este sentido, se comprende que la crítica “lleva a priori su necesidad de existir” (76). Sin embargo, si el material no es “criticable”, esto es, si la “obra” no se auto-coloca como instancia mediadora respecto de la idea, no estamos ante una obra sino ante una mera apariencia. Con lo que no se trataría de determinar qué obras son buenas y cuáles malas sino, más bien, de diferenciar entre obras artísticas y creaciones que no lo son. De allí que el tercer principio que enunciaba Benjamin de “la no criticabilidad de lo malo”, puede leerse como el reverso negativo del carácter necesario de la crítica, de una crítica que define a toda obra legítima.

Resta explicitar todavía el aspecto cognoscitivo que, como mencionamos al comienzo, estaba implicado en la formulación romántica de la crítica. Para ello, debemos comprender el trasfondo o la estructura metafísica de las obras en que la crítica se sustenta. Aquí la referencia es indudablemente J. Fichte.

Benjamin dedica toda la primera parte de su estudio a la teoría fichteana del conocimiento y la centralidad de su concepto de Reflexión¹. De hecho, la filosofía romántica reconoce allí su punto de partida, en el pensamiento inmediato que se refleja sobre sí mismo como autoconciencia, esto es, la Reflexión. Esta primera instancia del ser,

¹ Al respecto, dada la preponderancia que el análisis benjaminiano dedica a la Reflexión, W. Menninghausha sugerido que el verdadero título del trabajo debería haber sido “La teoría de la Reflexión poética en el Romanticismo alemán”. (Cf. Menninghaus, 2002: 20-50)

absoluta, será la que posibilite, por medio de una serie de mediaciones sucesivas, las demás entidades y relaciones, cada vez más mediatas. En este sentido, hay que destacar que la naturaleza reflexiva del pensamiento funciona como una garantía en relación con el carácter intuitivo e inmediato de todo conocimiento dado que en última (o primera) instancia todo remite a ese “pensarse-a-si-mismo” como fenómeno fundamental². Así, esta disolución de la mediatez en el absoluto de la Reflexión permite afirmar que todo conocimiento es necesariamente inmediato, que no hay una relación cognoscitiva extrínseca sino más bien que conocer y percibir se identifican en la Reflexión. Y es esto mismo lo que sucede con las obras de arte. Para los románticos, el arte en general es un *médium* de la Reflexión y la obra un centro específico y puntual de ella). De forma que la crítica de arte como crítica inmanente “no consiste en la reflexión *sobre* un producto (...) sino en el despliegue de la reflexión, esto es, del espíritu, *en* el producto” (Benjamin, 2006: 67).

En conclusión, la Reflexión como substrato metafísico habilita una noción de crítica que, como ya mencionamos, consiste en la exposición de la relación de una obra particular con todas las demás obras y, en definitiva, con la idea misma de arte. Así entendida, la crítica poética por un lado consume y completa la obra particular, y por otro, la disuelve en el Absoluto hasta fusionarla con la idea (Cf. Mosès, 2013). De modo que como un procedimiento redentor, como una instancia que según Benjamin, permite “el despertar (...) de la conciencia en las obras vivas” (1990: 175), la crítica culmina el ciclo vital de las obras pero que es, en última instancia también, el ciclo de todo el universo romántico.

II.

Tras la aprobación de su tesis doctoral, Benjamin se dedicó a profundizar los estudios sobre G. W. Goethe que había comenzado a desarrollar en su escrito sobre el Romanticismo, en particular, en su apartado final “La teoría del arte temprano-romántica y Goethe”. Esta investigación culminó años más tarde, en 1922, con la publicación de un ensayo crítico titulado *Sobre las afinidades electivas de Goethe* en el que, como señala B. Witte, Benjamin “satisface de manera paradigmática las exigencias que había formulado como necesarias para la crítica en su tesis” (1997: 65-66). Es decir, el corpus teórico que

² Este compromiso con la Reflexión hace estallar el planteo clásico de la gnoseología que opone sujeto y objeto. Benjamin lo enfatiza al afirmar que “todo conocimiento es una conexión inmanente en el absoluto, o si se quiere, en el sujeto. El término *objeto* no designa una relación en el conocimiento sino más bien una falta de relación y pierde su sentido dondequiera que se presenta una relación de conocimiento. (...) El conocimiento está anclado en la reflexión: el ser conocido de una esencia a través de otra coincide con el autoconocimiento de lo que está siendo conocido, con el del cognoscente y con el ser conocido del cognoscente a través de la esencia que conoce”. (Benjamin, 2006: 58)

se había desarrollado hasta ese momento es puesto en práctica por Benjamin en esa “crítica ejemplar” -como él mismo caracteriza a ese ensayo, mostrando de qué manera era posible efectuar una crítica inmanente de las obras, comprometiéndose con la autonomía de sus criterios para “iluminar[la] absolutamente a partir de sí misma” (Benjamin, 1996: 46).

Sin embargo, recién en 1925, cuando Benjamin redacte *El origen del drama barroco alemán*, encontraremos una nueva formulación puntual acerca de la crítica. Según consta en una carta enviada a G. Scholem en abril de ese mismo año, el objetivo del escrito partía de una “exigencia auto-impuesta” que buscaba realizar una “indagación crítica de la forma del *Trauerspiel*”, para la que sería preciso “desarrollar una serie de argumentaciones *metodológicas* sobre la crítica” (Steiner, 2014: 287).

De forma análoga a lo que sucedía en el Romanticismo, el Barroco le ofrecía Benjamin un horizonte poético particular a partir del cual desplegar la problemática de la obra y de la crítica (Cf. Bégot, 2013). Contemporáneo a la Reforma³, el Barroco alemán se caracteriza por la afirmación de la inmanencia, el vaciamiento de una naturaleza que, en condición de caída, “es sentida como eterna caducidad” (Benjamin, 1990: 173).

Lejos de “la apariencia luminosa de la idea” (Benjamin, 1990: 173) que dominaba el planteo anterior, Benjamin se enfrenta aquí con que “la falsa apariencia de totalidad se extingue (...) el *eidós* se apaga (...) y el cosmos contenido en ella se seca” (169). De este modo, serán las ruinas y los fragmentos, “lo que yace reducido a escombros, el material más noble de la creación en el Barroco” (171). Material a partir del cual emergen las alegorías como sus obras paradigmáticas en la medida en que ellas “encuentran en la disolución de la falsa apariencia de totalidad la fuerza de su potencia significativa” (159). Disolución que, obviamente, implica ir más allá de una estética de lo bello (como es el caso del Romanticismo) y que hace de “lo muerto” y “lo inexpresivo” sus nuevos componentes esenciales (Cf. Abadi, Espinosa, 2014).

Este íntimo vínculo que Benjamin reconoce -siguiendo a los poetas del siglo XVII- entre naturaleza, muerte y significación se consuma en la alegoría, es decir, encuentra en ella su materialización artística. No obstante, no se trata de pensar las alegorías como un mero procedimiento estético ni como una “técnica gratuita de producción de imágenes” (155); por el contrario, las alegorías son para Benjamin “expresión, del mismo modo que el lenguaje o la escritura” (*Ibid.*). Esta afirmación debe ser puesta en conexión con los

³Sobre este punto, Benjamin afirma en el libro sobre el Barroco: “En aquella reacción excesiva que, a fin de cuentas, excluía las buenas obras en cuanto tales, y no sólo por su carácter de mérito y de expiación, se manifestaba un componente de paganismo germánico y de oscura creencia la sujeción al destino. *Algo nuevo surgió: un mundo vacío*” (1990: 131, énfasis mío).

trabajos tempranos del pensador alemán en los cuales justifica, por medio de su teoría del lenguaje y la traducción (Cf. Benjamin, 1967), que el ser de los nombres (el ser que constituye el lenguaje y la escritura) es el ser al cual está orientada la mas alta tarea filosófica⁴. De modo que, al comprometerse con las alegorías como expresión, Benjamin les otorga el más elevado reconocimiento.

Ahora bien, ¿qué expresan las alegorías? La respuesta la ofrece Benjamin sirviéndose de una contraposición con el símbolo romántico: “mientras en el símbolo, con la idealización de la destrucción, el rostro transfigurado de la naturaleza se muestra fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hipocrática* de la historia yace ante los ojos del observador como paisaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o mejor dicho: en una calavera” (159).

Las alegorías, las obras barrocas por excelencia, son las instancias que logran exhibir la constitución sufriente de su propio tiempo, exponer el desgarramiento de una naturaleza mortificada que vivencia el alejamiento de la divinidad, esto es, ellas expresan su propia orfandad como condición insuperable.

Pero la alegoría como expresión es fundamental, además, en otro sentido y es que ella “anticipa el proceder de la crítica” (Steiner, 2014: 288). Pues ésta ultima, en el *Trauerspielbuch* es presentada como “mortificación de las obras”(Benjamin, 1990: 175). Y si asumíamos que las alegorías encuentran en la muerte y la fragmentación de la totalidad su propia configuración, ellas serán la pre-condición para el advenimiento de la crítica en la medida en que ésta podrá revelar, sin miramientos, la íntima constitución de las creaciones. Es decir, la crítica, una vez más, es la manera en que Benjamin plantea el acceso cognoscitivo de las obras. Cabe aclarar que a diferencia del Romanticismo, el conocimiento no implica para el siglo XVII un saber sobre instancias positivas sino que, en tanto nos referimos a las alegorías, se trata de un saber sobre algo ya perimido: “no se trata, a la manera romántica, de un despertar de la conciencia en los vivos, sino de un asentimiento del saber en las obras que están muertas” (1990: 175).

⁴ En el prefacio del libro sobre el barroco alemán “Algunas cuestiones preliminares de crítica del conocimiento”, Benjamin ejecuta un particular guiño a Platón y a Leibniz al afirmar que la tarea del filósofo consiste en ejercitarse en trazar una descripción del mundo de las ideas (a las cuales compara, explícitamente, con las mónadas). Entendidas como constelaciones eternas que reúnen la multiplicidad de lo real sin reducción alguna, las ideas tienen a cargo la tarea de salvar los fenómenos por ella reunidos pues, a diferencia del concepto que propone una síntesis de lo diverso y se propone una lógica explicativa en términos deductivos, ella desde su lógica expresiva únicamente los afirma y los reúne. Con lo cual, hay sin dudas una relación íntima entre filosofía e ideas para Benjamin pero también entre ideas y expresión puesto que su ser es lingüístico (Cf. Benjamin: 15-22)

Con lo cual, la crítica como mortificación de las obras implica para Benjamin la posibilidad de su conocimiento y, por ende también, la exposición en su verdad. Verdad que abandona en el Barroco su declinación tradicional -como adecuación entre el plano del decir y del ser- para ser entendida como “la muerte de la intención”(18). Una vez más, el motivo de la muerte sale al encuentro, pero en su insistencia nos permite hilvanar las temáticas de la alegoría, la crítica y el conocimiento como una sola cuestión compleja. De manera que, en su acercamiento al arte escriturario barroco, Benjamin tematiza la crítica de manera análoga a cómo lo había hecho en su lectura del Romanticismo, sólo que con el signo contrario: aquí no se afirma la plenitud vital del universo sino la insoslayable muerte que lo determina.

Ahora bien, ¿qué pasa con la crítica en la producción benjaminiana de la década siguiente? ¿cómo se articula esta cuestión en el contexto de su reflexión sobre el siglo XIX?

III.

Así como fueron los poetas barrocos con el siglo XVII y los románticos con el XVIII, será otra poética, la poética de Baudelaire, la encargada de despertar las consideraciones benjaminianas sobre la crítica en el siglo XIX. Pero a diferencia de las figuras de la crítica mencionadas en los apartados anteriores, Benjamin no retomará de los poemas baudelairianos un tratamiento o definición explícita de la crítica sino que, por su intermedio, buscará extraer su gesto crítico. De hecho, en una carta escrita a finales de los años ´30, Benjamin sostiene que en el trabajo sobre Baudelaire se había propuesto “convertir la poesía del siglo XIX en un *médium* de su conocimiento crítico” (Steiner, 2014: 242). Con lo que, una vez más, la poesía se presenta como ocasión del despliegue de una reflexión sobre la relación cognoscitiva que se realiza por medio de la crítica.

En el caso de la poesía baudelairiana sobresale para Benjamin que “no sólo es susceptible, como cualquier otra, de una determinación histórica, sino que quiso serlo y así es como se entendió a sí misma” (Benjamin, 1972: 132). Es decir, la obra de Baudelaire está tramada de tal forma que en su densidad estética aparece, deliberadamente, un índice histórico que la remite de manera inmediata a su propio tiempo y, por eso mismo, expone las condiciones materiales que hicieron posible su surgimiento.

En muchos casos estas determinaciones históricas son el motivo explícito de los versos baudelairianos pero en otros ellas aparecen camufladas “tras los motivos del satanismo, el

spleen y el erotismo desviado” (Benjamin, 2002: 153). Por lo tanto, una ciudad camino a ser obra monumental a manos de Haussmann, una metrópolis colmada de nuevos personajes que la obligan a alterar su antiguo rostro (la prostituta, el comerciante, el vagabundo, el dandy, etc.), un París que comienza a acelerar su pulso al ritmo vacío de las mercancías, pero sobre todo, un sitio que propone la experiencia misma de lo nuevo son algunos de los elementos de esa “impresionante fenomenología de la modernidad metropolitana” (Lindner, 2014: 53) que se vuelve, por primera vez, poema con Baudelaire.

Pero para el poeta del siglo XIX, la gran ciudad, la sociedad de masas y la dinámica capitalista si bien son la novedad, aquello que irrumpe inesperadamente con la modernidad, son también su más infernal reverso, el ciclo infinito de lo siempre igual que sólo se quiebra con la muerte⁵. Lo cual explica el posicionamiento tanambivalente que el poeta francés le atribuye a esta configuración socio-histórica de París y que será recuperado por Benjamin para pensar la crítica en este nuevo contexto.

No obstante, además de desarrollarla en sus temáticas, la determinación histórica de los escritos de Baudelaire se condensa en la singular trama alegórica que los constituye. “*Tout pour moi devient allégorie*” (Benjamin, 1972: 184) es el verso baudelairiano que Benjamin elige como epígrafe para la sección que, en *París, capital del siglo XIX* que dedica al poeta y en la que se reconoce, desde la primera línea, que “el ingenio de Baudelaire (...) es alegórico” (184).

Como en el Barroco, la alegoría es también un elemento central en la poética baudelairiana. Pues, si su fuerza significante se despliega allí donde “el duelo por lo que fue y la desesperanza por lo que vendrá” (Benjamin, 1972: 101) es la constante, tanto el Barroco como la modernidad parisina son configuraciones epocales especialmente proclives a su fuerza expresiva. Sin embargo, más allá de las continuidades, hay en la alegoría moderna una importante diferencia respecto de su antecedente barroco y es que la alegoría baudelairiana “habla no sólo de un desalojo de la totalidad, sino también de las bases sociales de ese desmoronamiento” (García, 210: 170).

En efecto, si la alegoría del siglo XVII tenía como motor expresivo el alejamiento de la trascendencia y la plena afirmación de la inmanencia que aparece como su contracara, la alegoría moderna sumará a su fuerza significante el devenir dominante del “primer capitalismo avanzado” (Benjamin, 2005: 385) que, según consigna Baudelaire, ha implicado el extravío de las condiciones tradicionales de la experiencia sin haber

⁵Al respecto, Benjamin afirma: “Para los hombres tal como son actualmente hay solamente hay una novedad radical, y es siempre la misma: la muerte” (2002: 154)

estipulado las coordenadas específicas de sus expectativas futuras. Un nuevo vaciamiento tiene entonces lugar en el siglo XIX pero ahora no de la divinidad sino de la densidad de una experiencia que ha “triturado [su] aura en la vivencia del *shock*” como único “precio al que puede tenerse la sensación de lo moderno” (Benjamin, 1972: 170). Y es que, justamente, el fundamento de la intención alegórica para Baudelaire se encuentra allí, en “la devaluación específica del mundo de las cosas que se manifiesta en la mercancía” (Lindner, 2014: 54).

Se puede comprobar entonces que la alegoría baudelariana tampoco es para Benjamin un mero procedimiento artístico sino que, en tanto de ella depende la posibilidad de expresar una experiencia fuertemente conmovida -en este caso, a manos de la mercancía- ella es portadora de un enorme valor filosófico. Nuevamente, como sucedía en el Barroco, la profundidad de la significación alegórica hace de ella la instancia portadora de la más alta tarea crítica.

Pues, si la estructura metafísica era la que imprimía el contorno específico a las distintas figuras de la crítica, ya sea en la forma de la Idea o de la Reflexión en el caso del Romanticismo o en relación con cierta concepción de la naturaleza caída en el barroco, en la Modernidad dicha relación se encuentra modificada. Esta nueva condición material de la crítica implica que las alegorías, en su proceder expresivo y significativo, logran quebrar la cómoda habitualidad de una experiencia adormecida que, en el París del siglo XIX, se encontraba en vías de desaparecer. Y lo hacen ya que pueden dar cuenta de las contradicciones sobre las cuales se asienta la modernidad capitalista. Pues si las alegorías “detentan la función de expresar poéticamente la experiencia urbana de Baudelaire” (Lindner) habremos de reconocer junto con Benjamin que esta expresión poética es también, una expresión política; una instancia capaz de ejecutar la crítica de las condiciones materiales (sociales, económicas, políticas, etc.) de su aparecer.

En este sentido, podemos hipotetizar una afinidad entre el crítico y el historiador materialista que, durante estos mismos años, tematizara Benjamin en su exilio parisino (Cf. 2012: 387-406). En efecto, ambos hacen de la lectura la clave de su función: si el crítico es quien debe leer las condiciones materiales alegorizadas en las obras, el historiador materialista es quien tiene que “leer lo que nunca fue escrito” (Benjamin, 2012: 404) para poder conocer la historia. En los dos casos, son los silencios y las omisiones, las oscuridades y las opacidades propias de su objeto (las obras y el pasado), las instancias más productivas y, por eso mismo también, las cargadas de mayor fuerza crítica.

IV. Consideraciones finales

¿Puede entonces la crítica ser considerada como un método?

En efecto, a partir del recorrido que hemos propuesto, la crítica en Benjamin parecería funcionar, metodológicamente, como aquél elemento que en cada una de las instancias abordadas nos introduce al potencial cognoscitivo de la obra de arte. Pero en la medida en que dicho potencial no puede ser revelado mas que a través de la crítica como tarea filosófica, la dimensión puramente metodológica de la crítica, como un procedimiento que se aplica a un objeto que le es ajeno, parecería dejar lugar a una concepción novedosa de la misma en la que ésta modifica o consume aquello sobre lo que se vuelca, o quizá en otros términos, la crítica como una *praxis* más que una *póiesis*. Y si la crítica es método, no lo será como mero instrumento sino como aquél camino—*jugando aquí con su etimología*—en el que en el propio recorrido revela la dimensión específica de la filosofía benjaminiana.

Bibliografía

- Abadi, Florencia. *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2014.
- Abadi, Florencia, Espinosa, Luciana. “La noción de muerte en la estética temprana de Walter Benjamin” en *Ágora, Papeles de filosofía*, Vol. 33, Nº 2. 2014: 167-183.
- Bégot, Jacques-Olivier. “Le théâtre du salut. L’esprit de l’allégorie et son destin dans le *Trauerspiel*”. *Revue littéraire Europe*, Nº 1008, año 91. Paris: CNL, 2013: 69-79
- Benjamin, Walter. *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1967.
- “Sobre algunos temas en Baudelaire”. *Iluminaciones II*, Madrid: Taurus, 1972.
- El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- “Sobre el programa de la filosofía venidera”. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 1991.
- “Las afinidades electivas de Goethe”. *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- “Parque central” en *Ensayos I*. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- “El concepto de ‘crítica de arte’ en el Romanticismo alemán”. *Obras*, Libro I, Volumen I. Madrid: Abada, 2006.
- “El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia” en *Obras Completas II, I*. Madrid: Abada, 2007.
- Escritos franceses*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.
- García, Luis. “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”. *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, Vol. 2. 2010: 158-185.
- Lindner, Burkhardt. “Alegoría”. Opitz, M., Wizisla, E. (comps.). *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires: Editorial Las cuarenta, 2014.
- Menninghaus, Winfried. “Walter Benjamin's exposition of the romantic theory of reflection”, en Hanssen, B. y Benjamin, A. (Comps.), *Walter Benjamin and Romanticism*. Londres-Nueva York: Continuum, 2002.

- Mosès, Stephan. “Walter Benjamin et le romantisme allemand”. Revue littéraire Europe. N° 1008, Año 91. Paris: CNL, 2013: 57-68.
- Steiner, Uwe. “Crítica” en Opitz, M., Wizisla, E. (Eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Editorial Las cuarenta, 2014.
- Vedda, Miguel. “Walter Benjamin: crítica y verdad”. Revista Figuraciones, teoría y crítica de las artes. IUNA. Nro.3, 2005 (Web) 3 feb. 2016 <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/recorrido.php?idr=26&idn=3&arc_h=1>
- Witte, Bernd. *Walter Benjamin. Una biografía*. Buenos Aires: Mila/AMIA, 1997.