

REVISTA DEL COLEGIO DE FILOSOFÍA

A large, stylized red letter 'T' that serves as a logo. The top bar of the 'T' is wide and tapers to a point on the left. The vertical stem of the 'T' is curved, starting from the left and sweeping towards the right. The word 'TEORÍA' is written in a red, serif font across the middle of the vertical stem of the 'T'.

TEORÍA

No.2 NOVIEMBRE DE 1995

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

THEORÍA
Revista del Colegio de Filosofía

Directores:
Dr. Carlos Pereda
Dra. Lizbeth Sagols

Consejo editorial:
Dra. Juliana González
Dr. Ricardo Guerra
Mtro. Alejandro Rossi
Dr. Fernando Salmerón
Dr. Adolfo Sánchez Vázquez
Dr. Abelardo Villegas
Dr. Luis Villoro
Dr. Ramón Xirau
Dr. Leopoldo Zea

Consejo de redacción:
Dra. Mariflor Aguilar
Mtra. Elisabetta Di Castro
Dra. Paulette Dieterlen
Mtro. Bolívar Echeverría
Lic. Ricardo Horneffer
Mtro. Enrique Hülsz
Mtro. Josu Landa
Mtra. Margarita Vera

Secretario de redacción:
Mtro. Crescenciano Grave

Diseño de cubierta:
Gustavo Amézaga Heiras

Índice

Sobre Nietzsche

- Bolívar Echeverría, *La muerte de Dios y la modernidad como decadencia* 11
- Herbert Frey, *El nihilismo como filosofía de nuestro tiempo* 27
- Lizbeth Sagols, *Nietzsche y el lenguaje del cuerpo* 51

Artículos

- Mark Platts, *La relación médico-paciente en los tiempos del SIDA: el caso psicoanalítico* 67
- Crescenciano Grave, *Crítica y filosofía. Benjamín y Las afinidades electivas de Goethe* 83

Entrevista

- María Herrera y Carlos Pereda, *Entrevista a Javier Muguerza* 93

Discusión

- Juliana González, *La Ética eudemia en versión de Gómez Robledo* 107
- Ramón Xirau, *Sicut vita finis ita. Palabras hacia don Antonio Gómez Robledo en la presentación de la Ética eudemia* 117
- Mauricio Beuchot, *Presentación de la Ética eudemia de Aristóteles, en traducción de Antonio Gómez Robledo* 119
- Bernabé Navarro, *Presentación de la Ética eudemia* 123

Reseñas y Notas

- Juliana González, *Actualidad e inactualidad de Séneca* 129
- Margarita Vera, *Ortega y Gasset y la cultura hispanoamericana* 135

Francisco Álvarez, <i>La posible democracia y la democracia posible</i>	147
Mariflor Aguilar, <i>Por una razón incierta</i>	155
Martha Massa, <i>Leibniz: el abogado de Dios</i>	163
Elisabetta Di Castro, <i>Una fundamentación escéptica del universalismo</i>	165
Adolfo Castañón, <i>El barroco: una forma de ser</i>	171
Federico Álvarez, <i>Wenceslao Roces, maestro</i>	177
Colaboradores	183

Crítica y filosofía. Benjamin y Las afinidades electivas de Goethe

Crescenciano Grave

*La verdad es puesta en descubierto en la esencia
del lenguaje.*

Walter Benjamin

El innegable carácter deliberadamente tentativo y lúcidamente asistemático de la obra de Walter Benjamin no nos debe dejar pasar desapercibidas ciertas continuidades y coherencias de su pensamiento. Éstas no se manifiestan en tesis inmovibles sino en fragmentos que desgranar múltiples perspectivas alrededor de los problemas. Algunos de éstos son sus ideas sobre el lenguaje, la filosofía y la crítica. En la reflexión sobre éstas y otras cuestiones trazó Benjamin uno de los caminos filosóficos de mayor originalidad del presente siglo.

A fines de 1916, con escasos veinticuatro años de edad, Benjamin redacta un texto fundamental: *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*. Su biógrafo Bernd Witte apunta que el interés de Benjamin por el lenguaje se despierta por la peculiar lectura del *Génesis* que lleva a cabo y por su asistencia a dos cursos: uno sobre Wilhelm von Humboldt impartido por Ernst Lewy y otro sobre la cultura y la lengua del antiguo México dirigido por Walter Lehmann.¹ Como un nuevo Hamann —“el profeta de la palabra viviente” según Walter Muschg—, Benjamin concibe al lenguaje como “comunicación de contenidos espirituales” y le otorga un carácter ontológico fundamental al entender a toda cosa o acontecimiento en general como constituido por una esencia lingüística, “pues es esencial a toda cosa comunicar su propio contenido espiritual”.²

¹ Cf. Bernd Witte. *Walter Benjamin. Una biografía*. Barcelona, Gedisa, 1990, pp. 38-40.

² Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los

Dos años después, en 1918, redacta *El programa de filosofía futura* en donde afirma “que todo conocimiento filosófico tiene su única expresión en el lenguaje”.³ Así, Benjamin reúne su preocupación por el lenguaje con la necesidad de reformular filosóficamente el conocimiento frente a la unilateral orientación matemático-mecánica que le dio el racionalismo kantiano y, para esto, hace suyo de manera explícita el proyecto de Hamann de relacionar lenguaje y conocimiento. En este proyecto Benjamin considera que para la filosofía del futuro es de gran importancia realizar un ajuste de cuentas con Kant. Este ajuste significa reconocer y distinguir los elementos del pensamiento kantiano que han de ser recogidos –asimilados y desarrollados–, modificados o rechazados. Y el eje que Benjamin mismo ensaya para trazar esta línea de reconocimiento y distinción es la elaboración –asumiendo la idea kantiana de la filosofía como crítica del conocimiento– de un “concepto superior de experiencia” a partir de “una reflexión sobre su esencia lingüística”. El carácter esencialmente lingüístico de la experiencia y del conocimiento es el punto que, dicho sea de paso, Kant no advirtió.

Del mismo 1918 data la obtención de su licenciatura en filosofía con la tesis *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Aquí inspirado por F. Schlegel y Novalis principalmente, Benjamin define a la crítica como el procedimiento reflexivo que, partiendo de la obra de arte individual como algo incompleto, la consume en la forma general. La crítica, mediante la destrucción irónico-formal de la obra individual, hace consciente la pertenencia de ésta a la forma artística general.⁴

En 1921-1922 Benjamin elabora su ensayo sobre la novela *Las afinidades electivas* de Goethe. Este trabajo es una verdadera obra maestra en la cual Benjamin reanuda –enriqueciéndolas– sus propuestas sobre el lenguaje, la crítica y la filosofía. La novela de Goethe se presenta como fuente de iluminación generadora dentro de la cual se sumerge el pensamiento de Benjamin para, desde el otro lado de la luz, crear nuevos contornos que, poco a poco y sin desocultar la belleza de la obra, dejen ver un fragmento de verdad. En lo que sigue trataremos de mostrar la relación entre los problemas señalados moviéndonos en los límites del texto de Benjamin sobre la novela de Goethe.

Como punto, de partida Benjamin distingue entre comentario y crítica como formas de enfrentar reflexivamente una obra de arte. Aquí, al igual que

hombres”, en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. México, Origen-Planeta, 1986, p. 139.

³ W. Benjamin. “Sobre el programa de la filosofía futura”, *op. cit.*, p. 16.

⁴ Cf. Crescenciano Grave. “Reflexión y Crítica” en Claudia Kerik (comp.), *En torno a Walter Benjamin*. México, UAM, 1993, pp. 83-90.

en su tesis sobre el romanticismo alemán, obra de arte es identificada con obra poética: obra de la palabra. Para Benjamin la poesía —entendida como obra literaria en general— posee un carácter esencial. Los límites de esta esencia pueden ser desbordados, aunque no de la misma forma, por el comentario y la crítica. De este modo, la señalada distinción consiste en lo siguiente: mientras el comentario es una mera exposición del contenido objetivo de la obra, la crítica busca la formulación de su contenido de verdad. Esto no es tarea fácil ya que, en la obra de arte, cuando es más importante el contenido de verdad menos ligado aparece a su contenido objetivo. En la medida en que éste se destaca aquél permanece oculto. Así, el crítico, para poder encontrar el contenido de verdad, debe ver detrás del contenido objetivo y de sus respectivos comentarios para poder “formular la cuestión crítica fundamental, la de saber si la apariencia de un contenido de verdad es debida al contenido objetivo, o si la vida que el contenido objetivo puede tener proviene del contenido de verdad”.⁵ Esto significa detectar lo simbólico pues es en éste “donde aparece el enlace indisoluble y necesario entre un contenido verdadero y una referencia objetiva”.⁶ El símbolo que es la obra de arte, nos refiere, al mismo tiempo, tanto al contenido objetivo como al contenido de verdad. Toca al crítico formular, sin desenlazar estas referencias, la verdad que la obra contiene.

Por otra parte, Benjamin también establece la diferencia entre la crítica contemporánea y la crítica futura respecto a la aparición de la obra. La crítica contemporánea parte del significado de los datos de la obra —ocultos a veces tanto para el público como para el poeta— para comprender su efecto temporal; su verdad en movimiento. La crítica futura, o sea, en este caso la que el mismo Benjamin realiza respecto a la obra de Goethe, pretende encontrar la verdad decantada, reposada, eterna. Es decir, aquello que más allá de las circunstancias históricas y de las vivencias y pretensiones del poeta mantiene viva a la obra en cuestión y, por lo tanto, aunque en otro nivel, también al poeta y a su época. Así como el consejero aúlico buscaba en la Naturaleza no “la esfera de las apariciones perceptibles” sino “la esfera de los prototipos intuibles”, el crítico berlinés busca la intuición de lo eterno oculto en la obra de arte.

Benjamin encuentra que en la novela de Goethe el tema, es decir, el contenido objetivo es el mito. Esta mitificación ya no proviene ni de los dioses ni de las musas sino de la moderna ciencia de la naturaleza. Las afinidades electivas son “aquellas naturalezas que al encontrarse se apoderan

⁵ W. Benjamin, “Die Wahlverwandschaften de Goethe”, *op. cit.*, p. 22.

⁶ *Ibid.*, p. 46.

rápida­mente unas de otras y que se determi­nan mutuamente”.⁷ Esto es expresado como una ley química; como una constante que determina la reunión o separación entre los elementos naturales, misma que es tomada como un símbolo para explicar las relaciones entre los seres humanos. “Aquí se trata, desde luego, de tierras y minerales; pero el ser humano es un verdadero Narciso: en todo busca su reflejo y se convierte en espejo del Universo”.⁸ Toda determinación del hombre sobre la naturaleza termina convirtiéndose, reflexivamente, en autodeterminación: el hombre es marioneta de sus propias imágenes y más aún cuando estas imágenes responden a realidades naturales. Ante esto, los personajes de la novela padecen su vida en tanto ésta se mueve impelida por fuerzas —por afinidades electivas— ante las que ellos poco o nada pueden hacer. La reunión o separación entre sus vidas se da por afinidad constitutiva no por preferencia. Los afectos no son elección de los sujetos sino que éstos se encuentran sujetos por fuerzas que los trascienden, a la vez que los arraigan en la naturaleza. Sin embargo, por fuertes que en el hombre aparezcan las determinaciones naturales éstas no se derraman inconteniblemente: se enfrentan al artificio, a la cultura que como determinación de lo humano es un muro de contención de lo natural. Así, en la novela de Goethe, los sentimientos, concretamente el amor, aparecen determinados por instancias trascendentes al individuo provocando el conflicto entre la naturaleza y las formas morales y legales de unión entre las personas, específicamente con el matrimonio.

“Todo significado mítico busca el secreto”.⁹ El mito expresa caóticamente a la naturaleza: no la oculta ni la descubre; la convierte en enigma. Desde esta perspectiva, la relación entre mito y verdad es de exclusión recíproca. El mito, al no ser unívoco, no admite verdad ni error, sólo reconocimiento.¹⁰ Este reconocimiento abre a la intuición la forma simbólica, misma que permite engarzar al mito con la obra de arte y a ésta con la crítica.¹¹

En este sentido, la verdad que la crítica busca no está en el mito científico. El crítico —nos dice Benjamin— no es químico; es alquimista.

El mito en tanto símbolo es la apertura a la intuición de la verdad pero él mismo no es la verdad sino el contenido de la obra. La verdad de la obra hay que buscarla en lo que se mantiene de ella misma. ¿Qué es lo que subsiste de una obra de arte? La respuesta de Benjamin es una reformulación oscura de una respuesta antigua. Lo que subsiste es la belleza, pero la belleza en

⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Las afinidades electivas*. Barcelona, Mateu, 1971, p. 49.

⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁹ W. Benjamin. “Die Wahlverwandschaften de Goethe”, *op. cit.*, p. 40.

¹⁰ *Cf. Ibid.*, p. 54.

¹¹ *Cf. Ibid.*, p. 50.

la obra de arte tiene una función doble y conflictiva: la belleza es armonía superadora al mismo tiempo que aparentemente animadora del caos. Lo que permite que en esta apariencia la armonía se produzca mediante la palabra es el misterio que la fundamenta: lo inexpressivo.¹² Lo que sostiene a una obra de arte es lo que como tal no está dicho en ella: el silencio detrás de los sonidos, los intersticios entre las palabras son la belleza no manifiesta que como tal fundamenta a la obra de arte. Lo inexpressivo sostiene una armonía titubeante frente a la caótica totalidad. Levanta frente a los abismos divagantes un fragmento en reposo. Y es este fragmento intuible el que impide que lo esencial se confunda con lo apariencial abriendo así el camino que conduce de la obra de arte a la crítica. “Lo inexpressivo es la fuerza crítica que no alcanza a escindir, en la obra de arte, la apariencia de lo esencial, pero sí le impide confundirse”.¹³ En tanto unidad la obra de arte no muestra una separación clara entre la apariencia y la belleza; por lo tanto, al ser apariencia lo que se manifiesta, la belleza permanece necesariamente oculta. En la obra de arte no aparece la belleza ocultando algo diferente a ella sino que es ella misma la que permanece oculta. “La belleza no es la cobertura, la apariencia, de otra cosa. Ella misma no es aparición, sino enteramente una esencia, una esencia, por cierto, que esencialmente permanece encubierta”.¹⁴ La belleza, en tanto sostenida en lo inexpressivo, no puede manifestarse, pero, para ser y permanecer oculta, necesita de la manifestación apariencial: sin apariencia artística, es decir, poética, la belleza se desvanece en su propio ocultamiento. Pero también, la belleza como tal no puede manifestarse ya que igualmente se desvanecería al identificarse con la apariencia.

¿Si la crítica busca lo que permanece y lo que permanece de la obra de arte es la belleza, misma que no puede ser descubierta sin desvanecerse, no estamos entonces en un callejón sin salida? No, si entendemos —con Benjamín— a la crítica no como descubridora sino como creadora de formas que sin desocultar permiten intuir lo oculto. Para lograr esto la crítica se debe trasladar, por así decirlo, de la forma artística a la forma filosófica. La crítica en tanto búsqueda del contenido de verdad no debe —ni puede— descubrir la belleza esencialmente oculta. La verdad no es el desvelamiento conceptual de la belleza. La crítica no debe violar el misterio; no debe atacar el pudor de la belleza si no quiere atentar contra la razón de ser de ésta.

Tal es la idea misma de la crítica de arte. No debe la crítica de arte levantar la cobertura que encubre el objeto, sino más bien consti-

¹² Cf. *Ibid.*, p. 70.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibid.*, pp. 82.83.

tuirlo, por un conocimiento preciso, en el encubrimiento que permite la verdadera intuición de lo hermoso.¹⁵

Indescubrible en sí misma, la belleza refiere para su intuición a la verdad y toca a la filosofía formular los problemas que abran la verdad de la obra de arte.

De esta manera, para Benjamin, el ejercicio de la crítica es una experiencia filosófica. Es la filosofía la que se levanta como hermana de la obra de arte en la medida en que crea el ideal de ésta en una nueva forma, ya no sostén inexpressivo de la belleza, sino expresión lingüística de la intuición de la verdad. Formular el contenido de verdad de una obra de arte es formular filosóficamente los problemas que se desprenden de ella. En la filosofía se pone al descubierto no la belleza sino la verdad en tanto problema. Hacer crítica es hacer filosofía.

La crítica permite que el ideal del problema aparezca, en una de sus apariciones, en la obra de arte. Puesto que lo que, finalmente, la crítica destaca en ella es la posibilidad virtual de su contenido de verdad como un supremo problema filosófico; pretendiendo, por respeto a la obra misma, y también por respeto a la verdad que contiene, que esa verdad consista en la formulación misma.¹⁶

La verdad se manifiesta en la crítica en tanto ésta formula filosóficamente los problemas. Ahora bien, en el lenguaje filosófico no hay escisión entre apariencia y verdad: la manifestación lingüístico-filosófica es la aparición de la verdad. El lenguaje filosófico no oculta ni manifiesta nada distinto a él mismo; él es una aparición verdadera. Es decir, la verdad aparece en el lenguaje filosófico en tanto éste es la condensación de la esencia lingüística de todas las cosas. Por lo tanto, es la esencia misma —la verdad— la que irrumpe en la filosofía. Así, no se trata de que el lenguaje se adecue a las cosas sino de que éstas aparezcan en él como lo que son: lenguaje. De esta manera, despertada por lo inexpressivo, la crítica filosófica crea un “torso”, un “fragmento del mundo verdadero”.¹⁷ Un mundo que, influido todavía por los románticos, Benjamin concibe como eternamente constituyéndose y nunca definitivamente constituido.

Todo pensamiento filosófico, cuando realmente lo es, se convierte en problema. En este ser problema consiste su grandeza. Pensar es crear pro-

¹⁵ *Ibid.*, p. 83.

¹⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁷ *Ibid.*, p. 71.

blemas ante los cuales se debate el propio pensador. La relación entre crítica y filosofía según Benjamin que hemos tratado de mostrar no es la excepción. De este modo, en la misma obra benjaminiana, la crítica como formulación filosófica de los problemas y, sobre todo, el ensimismamiento lingüístico-filosófico de la verdad no pueden absolutizarse. Benjamin no se detuvo aquí y la coherencia interna de su pensamiento reside en retomar los mismos problemas pensando contra sus propias formulaciones anteriores. Su libro sobre el drama barroco alemán, sus distintas iluminaciones, sus trabajos sobre Baudelaire, la inconclusa obra de los pasajes, su desgarrada y desgarrante –por veraz– visión de la historia son algunas de las perspectivas desde las cuales construyó, como decíamos al principio, una de las experiencias filosóficas más notables de este siglo. En todas sus reflexiones encontramos el mismo impulso de los problemas y su propia honestidad como pensador que lo llevaron a crear fragmentos de verdad en un mundo desolado.