

LAS TEXTUALIDADES ELECTIVAS DE WALTER BENJAMIN: ENTRE LA ESTRUCTURA, LA ALEGORÍA Y EL TEXTO

Leda Rodríguez Jiménez

RESUMEN

El artículo analiza el texto *Sobre las afinidades*, del filósofo alemán Walter Benjamin, con el fin de ubicarlo no solo dentro de la moderna teoría literaria sino también de la crítica de arte.

ABSTRACT

This article analyzes the text *Considering the elective affinities* by the German philosopher Walter Benjamin in an attempt to place it not only within modern literary theory but also in the midst of art criticism.

¿Qué es la verdad?

Una hueste de movimientos de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes.

Nietzsche

1. Preludio

Adentrarse en el complejo mundo de la filosofía benjaminiana no es tarea fácil. Ese autor, inquieto e inquietante, desde sus primeros textos interpela a sus lectores lanzando, sin reparos, un puñado de afirmaciones y frases lapidarias que no dejan de suscitar críticas, comentarios y discusiones sin asidero; es decir, finalmente, toda interrogante filosófica encuentra como respuesta otra igual. Ese Dios, secularizado pero con mayúscula, el aura (¿dónde está? ¿en la sujeto, en el objeto artístico, en el espectador?), La verdad con artículo definido y también con letra capital, el momento mesiánico, entre otros, lanzan al lector a un abismo

interminable de posibilidades éticas, estéticas y filosóficas que no dejan de tener algo lúdico. ¿Sobredosis de sentido, enigma, puro juego? Llámesele como se le llame, algo sí está claro aquí: estamos frente a un autor que no puede pasar inadvertido, es decir, frente a un autor a quien se le puede odiar o amar, pero nunca ignorar.

Pues bien, en este ensayo, pretendemos exponer, trabajar o analizar un aspecto muy específico de la obra benjaminiana, que apunta más al plano poético que filosófico: su aporte al estudio de la literatura como campo de conocimiento y, en especial, al lector como sujeto activo en el hecho literario. Nos interesa trabajar, especialmente, uno de sus textos claves en este aspecto: *Las afinidades electivas de Goethe*. Consideramos que este texto, escrito en el otoño de 1921, justo 6 años después de la fecha que marca el inicio de la moderna teoría literaria con la emergencia del movimiento de los formalistas rusos, abre la puerta a toda una nueva práctica de lectura y al ejercicio de una crítica más rigurosa y comprometida que las antecesoras. Por definición, el verbo interpretar implica interrogar el significado; por lo tanto, la interpretación apunta directamente al proceso de significación o producción del significado. Entonces, cuando nos acercamos, por ejemplo, a un texto literario con la idea de hacer una lectura interpretativa o un análisis, lo interrogamos sobre sus reglas de formación, sobre la forma que usa para producir sus sentidos.

El problema de la interpretación o proceso comprensivo de ese artefacto del lenguaje llamado literatura pasó por diferentes etapas y contextos en el siglo que apenas termina, siendo foco de atención de innumerables críticos, lingüistas, semiólogos y demás. Toda interpretación implica un ensanchamiento y una reelaboración del texto literario que se analiza, y a su vez requiere un distanciamiento de este, ya que, en palabras de Cristina D'alton (1999: p.72), "por su propia naturaleza, una interpretación no puede ser idéntica al texto que interpreta, al menos en lo que a significado se refiere".

Sin embargo, la pregunta por la validez de la lectura siempre será vigente: ¿cuáles son los límites del alejamiento en la práctica interpretativa de un texto literario? Esta interrogante, unida al problema de la historicidad del significado, y de la intencionalidad del autor, de errores tipográficos y *lapsus*, entre otros y, a fin de cuentas, a la necesidad de ofrecer un discurso con pretensiones científicas y metalingüísticas, abre el espacio a lo que conocemos hoy día como la moderna teoría literaria, que se configura, siguiendo a Manuel Picado (1983), a partir de la emergencia del movimiento formalista ruso.

En palabras de Manuel Picado, la segunda década del siglo pasado marca el inicio de la moderna teoría literaria con la emergencia del movimiento de los formalistas rusos (Picado 1983: p. 89). Subordinando el significado a la forma significativa y como reacción a la subjetividad de la crítica tradicional, el formalismo surge en la segunda década del siglo pasado como un intento de tomar el análisis del hecho literario desde una postura "científica". Grosso modo, el formalismo reconoce la especificidad de la obra literaria como artefacto producido con el lenguaje, regido por sus leyes e independiente de la historia y la biografía del autor; en otras palabras, proclama la "literariedad" de la obra, lo que implica que, para entenderla, no se requiere de ningún referente o conexión externa ni extralingüística. De esta manera, se da un salto cualitativo en la crítica, ya que se pasa del análisis de la vida del autor al de su producción artística (Picado 1983).

2. Lo que nos ocupa

Seis años después de la formación del Círculo Lingüístico de Moscú, que arrancara el formalismo en la parte este de Europa en el otoño de 1921, el filósofo alemán Walter Benjamin publica un texto fundamental para la crítica literaria: *Sobre las afinidades electivas de Goethe*.

Desde el *incipit*, el texto es presentado, en primera instancia, como interpretación y luego como crítica literaria. Se divide en tres partes, cada una de las cuales es introducida por un sugestivo y alegórico epígrafe; de hecho, justo el primero de ellos es un pequeño texto de Klopstock, poeta alemán conocido justo en la literatura moderna por el uso de la alegoría en su producción. El autor informa que ha dispuesto el ensayo en forma dialéctica, es decir, que las partes están organizadas como tesis, antítesis y síntesis (Benjamin: 1996).

Sin embargo, dada la complejidad y profundidad del texto, no lo abordaremos desde esa perspectiva, sino más bien desde el lugar que ocupa en la teoría literaria moderna, pues nos interesa demostrar que este constituye un eslabón entre el llamado movimiento estructuralista y postestructuralista. Asimismo, nos interesa señalar, de entrada, que nuestro trabajo no tiene ninguna pretensión metalingüística con respecto al texto de Benjamin, porque ya debe haber muchas “verdades” sobre este. Consideramos que su principal aporte a la teoría literaria apunta más bien a una lección de lectura, más a una manera de leer que a una forma de ejercer la crítica, ya que la obra de Goethe no es más que un pre-texto que introduce a Walter Benjamín en una cadena textual que, a fin de cuentas, solo puede mostrar que el significado no es algo que está ahí para ser descubierto, sino una ilusión, una fantasía siempre en fuga. Por otra parte, es de nuestro interés indicar que este autor, al arremeter contra el mito en busca de una *supuesta verdad*, termina asumiendo una posición moralista similar a la del llamado discurso presocrático y del hermeneuta estructuralista, siempre en busca de *la esencia y el origen*. Entonces, *grosso modo*, se trata aquí de seguirle los pasos a ese hermeneuta.

3. Las afinidades electivas: entre la estructura, la alegoría y el texto

No pretendemos aquí encasillar el ensayo de Benjamin dentro de ningún registro, pero sí es importante señalar que *Sobre las afinidades electivas* resulta ser es un texto precursor de la teoría literaria moderna y un eslabón que se mueve entre la rigidez de la estructura (porque es esencialista) y la volubilidad del texto (porque es fragmentado y dialógico). Por eso, consideramos que su análisis y reconocimiento es fundamental para todo aquel que esté interesado en eso que Shoshana Felman, de la escuela de Yale, llamó *la cosa literaria*. Veamos.

Lo que iniciara el formalismo como modelo de análisis descriptivo va a ser retomado y desarrollado por el estructuralismo. Es bien sabido que este método, cuyo origen no es del todo claro, si bien “*es lingüístico en su sentido más amplio*” (D’alton *op. cit.*: p. 77) y se llega a apropiarse del análisis literario en la segunda mitad del siglo pasado, no se puede circunscribir ni a la lingüística ni a la literatura, ya que constituye “*una manera de pensar que inspira casi todas las disciplinas del siglo XX*” (p. 77).

Hay quienes señalan que el estructuralismo surge de las matemáticas, otros que proviene de la lingüística, específicamente de Saussure, pero, como señalamos, nadie puede decir a ciencia cierta cuándo y dónde está su origen. Lo que sí se puede trabajar son los rasgos que constituyen esa tendencia. Para empezar, citaremos a Todorov, quien señala en su *Poética* que “*la introducción de un punto de vista científico en un dominio cualquiera ya es siempre estructural*” (Todorov 1975: p. 29). Toda la teoría literaria moderna apunta, por su misma especificidad, a un acercamiento “científico” al hecho literario.

Al igual que para el formalismo, el estructuralismo considera que la obra literaria es un objeto de conocimiento suficiente, es decir, parte de la inmanencia textual o de que el texto habla por sí solo. Asimismo, la obra es una “*manifestación de una estructura abstracta*”, la unidad cerrada de un significante y un significado, en la que cual hay una verdad que debe ser encontrada, interpretada.

Ahora bien, ¿cuál es la relación entre esta postura y la de Benjamin en su ensayo *Sobre las afinidades electivas*? En primer término, el autor señala que la diferenciación entre crítica y comentario debe ser hecha *a priori*, ya que la primera “*busca el contenido de verdad en una obra de arte*”, verdad que se encuentra siempre oculta en sus propias estructuras y no fuera de ellas², y que reside en lo que el escritor no puede decir discursivamente, mientras que el segundo “*se limita a expresar su contenido*” (Benjamin s.r: p. 21). Así, de entrada, el filósofo asume la postura de hermenauta y ofrece al lector el resultado de su búsqueda textual.

Sin embargo, ambas prácticas, el comentario y la crítica, coinciden en el rechazo tanto de referencias biográficas como de las consideraciones que el creador tenga sobre su producción, pues éstas no pueden leerse en “*analogía con la obra de arte*”:

...de ahí que ese uso lingüístico descuidado, erigido alrededor de la palabra “creador”, conduzca de por sí a no considerar sus obras sino su vida como el producto más auténtico del artista (...) Así se cumple un dogma que, luego de convertir por arte de magia la obra en vida, por un error no menos tentador, vuelve a convertir a la vida en obra... (p. 52).

Aquí, Benjamin arremete contra el culto al creador sostenido en la “romántica” lectura de Goethe hecha por Gundolf, lectura “*confusa y funesta*” que hace del autor un héroe mitológico y de la obra, su misión. Benjamin, por el contrario, intenta “*iluminar la obra a partir de ella misma*”, alegorizándola. En esta forma, se aparta radicalmente del romanticismo biográfico y anticipa la **muerte del autor** que Roland Barthes anunciará casi cincuenta años después. Se acerca así se acerca a la inmanencia textual, siempre con la idea estructuralista del texto velo, es decir, suponiendo que bajo la estructura del texto hay una verdad que debe ser descubierta³:

...donde el conocimiento se erige sobre lo seguro y verificable, la vista debe conservar, al orientarse hacia el tema y la esencia, a la obra permanentemente en el primer plano. Puesto que en ninguna otra parte se encuentran esos datos con mayor permanencia, claridad y comprensión que en la obra misma (p. 48).

Pero si bien el autor elabora su crítica a partir de la rigidez de una estructura, va un poco más allá, porque, aunque no busca un referente extratextual para llegar a la comprensión, percibe en el texto los hilos que lo tejen, es decir, ve en él un palimpsesto que dialoga con otros textos que lo preceden:

Para todo crítico tardío se convierte el significado de lo extinguido y lo extraño, el significado del contenido, en un presupuesto previo. (...) Podría comparárselo con el texto más antiguo de un pergamino, cuyo tenor desvanecido queda cubierto por los trazos de una escritura más vigorosa que se refiere a él ... (p.21).

En esta forma, coincidente e indirectamente, apunta a lo dialógico bajtiniano o lo intertextual de Julia Kristeva, ya que, en busca de “*esa verdad oculta*”, que para él finalmente es una verdad filosófica, el crítico deberá buscar “*sus hermanos en el terreno de la filosofía*” (p. 63). Sin embargo, hay un punto crucial en el que no logra sobrepasar la barrera estructural para acercarse a lo textual; y ese punto es, justamente, la participación activa del lector. Matar al autor y señalar a la vez que hay una verdad textual que debe ser descubierta le abre todas las puertas al crítico, a la política de lectura, a lo monológico; y en este punto, nos parece, la propuesta benjamiana resulta sumamente rígida.

Es importante señalar que, aunque Benjamin y M. Bajtín son contemporáneos, es poco probable que llegaran a conocerse, porque pertenecían a diferentes contextos históricos, geográficos y culturales. De hecho, Bajtín recién empieza a ser conocido en la Europa occidental, especialmente en Francia, justo después de los años 70, cuando Kristeva y los postestructuralistas retoman sus propuestas y las reelaboran.

Para Bajtín, todo enunciado es un eslabón en una cadena de enunciados y toda novela es un enunciado, un gran enunciado, que proviene de otros ya existentes y que continuará con esa cadena. A partir de las obras de Dostoievski, se referirá a lo que él entiende como la novela polifónica, es decir, a esos grandes relatos en los cuales narrador pierde toda jerarquía, en el que innumerables voces se manifiestan para producir lo dialógico. Esa polifonía se da solo en las grandes obras literarias, esas que además rompen con la escritura tradicional o monológica.

Si bien entre ambos autores hay cierta similitud en esa noción del contacto que el texto puede establecer con otros textos, lo que le interesa a Benjamin es la existencia de un presupuesto, de algo subyacente y universal en la obra, de un simbolismo que hay que descifrar en lo alegórico. En sus propias palabras: “*Lo mítico es el tema de este libro [el de Goethe]: el relato aparece como un juego de sombras mítico bajo las vestimentas de la época de Goethe*” (p.35). Entonces, su propósito va a ser “*mortificar la obra de arte para transportar lo cognoscible de la esfera de lo bello a la esfera de lo real*”.

4. Mito y verdad, un problema de orden epistemológico

Según Jorge Brenes (2001), los presocráticos de la antigua Grecia (VII a. C), con Jenófanes de Colofón a la cabeza, fueron los primeros en manifestarse en contra del mito, específicamente contra la poesía de Homero, que consideraban “*en extremo indecorosa*”. Entre los defectos que se le imputaban a los textos homéricos estaban, en primer término, el politeísmo y el antropomorfismo; había demasiados dioses y estos eran presentados como hombres dedicados a la intriga y entregados a toda clase de placeres. En este contexto, aparecen los gramáticos para ofrecer —con el *logos*— el remedio moral al escándalo del *mito*. Se trata del método alegórico de interpretación que implica suponer dos niveles de sentido en el mito: uno literal o explícito (mito) y otro profundo o alegórico. De esta forma, el *logos* emerge como oposición y custodio del mito y sobre esta contradicción se funda lo que conocemos hasta la fecha en occidente como mitología.

Por su misma especificidad, lo alegórico es inherente al lenguaje poético. Y esto no se debe solo a la ambigüedad y plurisignificación del texto estético sino también al innegable parentesco entre *mito* y *poesía*. Entonces, desde la antigüedad hasta la era época moderna, la alegoría será una figura retórica cuyos términos, tomados en el "*sentido correcto*", tienen un significado distinto de lo figurado. Esto quiere decir que, en alguna medida, el procedimiento alegórico es metafórico, pues funciona por sustitución: donde aparece A, entiéndase B. Esta sustitución opera desde un registro moral; de ahí que el cristianismo acogiera la alegoría y se planteara a sí mismo como la superación del *mito* mediante el *logos*.

Ahora bien, la alegoría como género literario es una práctica típicamente medieval. En la Edad Media, la literatura teocéntrica medieval opera más a través de imágenes simbólicas que naturales. Tanto el drama como la épica y la lírica confluyen en el ocultamiento de un profundo sentido alegórico, nutrido por la historia y la liturgia cristiana, que llega a su época más fecunda, según algunos historiadores, en el periodo comprendido entre el Renacimiento y el Barroco, de donde emergerá, debatiéndose entre la disyuntiva del clasicismo y el romanticismo, entre la razón y la pasión, el escritor alemán Johann Wolfgang Goethe.

Las afinidades electivas fue publicado en el año 1809, al comienzo de un nuevo siglo y de una nueva época histórica, cuando ya se vislumbraban las cenizas del Siglo de las Luces y el continente europeo asistía a los primeros grandes descubrimientos científicos. La publicación de una obra que pone en entredicho una de las instituciones más cuidadas por el cristianismo (el matrimonio) genera toda una polémica en la que la moral aparecerá como protagonista, lo que —en alguna medida— nos conecta con los ataques que sufriera el mito desde la historia antigua. Alegorizar el texto, por lo tanto, no nos produce ningún asombro, porque esto tan solo demuestra cuán vigente resulta ese método, aún en nuestros días, cuando se trata de "olvidar la letra", es decir, cuando se trata de frenar el pensamiento.

Muy a propósito, la cita del *Fausto* de Goethe que una vez hiciera Federico Nietzsche resulta bastante esclarecedora: "*En el mito no subyace un pensamiento, como han creído los hijos de una cultura esteticista y artificiosa, sino que él mismo es pensamiento*" (Citado por Brenes, op. cit. p. 4).

Pues bien, tradicionalmente el texto de Goethe, *Las afinidades electivas*, había sido interpretado como la crisis del matrimonio frente al amor-pasión, y la victoria de la moral sobre este; es decir, que se leía desde el método alegórico, en su sentido más literal. Benjamin establece todo un estado de la cuestión para rebatir la lectura romántica que pone el texto en analogía con la vida del autor. Aún así, no se aparta del proceso alegórico clásico, porque, al buscar esa verdad oculta, como dijimos, arremete contra el mito.

Tanto en este ensayo como en *El origen del drama barroco alemán*, Benjamin señala la diferencia entre el carácter de la tragedia y el del drama: en la tragedia, el destino es el que termina triunfando y la muerte de "los inocentes" (Otilie) viene a cumplir una función redentora, que purifica; esta es una determinación mítica dominante contra la que, según él, hay que luchar. En el drama barroco, la muerte no redime a nadie y la culpa que se hereda no es una culpa moral, sino natural, que se transmite con la vida, y en esta, solo "*la verdad puede subsistir*" (p.33). La alegoría en el barroco es, según Benjamin, de una absoluta secularización; es decir, el símbolo mítico-religioso se "desencanta" hasta llegar a hacer una mezcla de motivos cristianos, paganos y griegos que le conferirán un estilo muy particular. Entonces, en contraste con la tragedia clásica, en la que los dioses determinaban el curso mítico de los

acontecimientos, el drama barroco o *trauerspiel* vendría a ser una especie de tragedia histórica, porque son justamente los personajes quienes van a determinar el curso de ésta. Por este camino se acerca Benjamin a la separación entre mito y verdad.

Es importante detenerse un momento en esa compleja relación (mito y verdad), porque al respecto hay demasiados juicios erróneos. Benjamin sostiene que ésta es una relación de “exclusión recíproca”:

No hay verdad alguna en el mito, puesto que este no es unívoco y no admite el error. Y como no puede darse tampoco una verdad sobre el mito (puesto que la verdad está solo en las cosas, así como la objetividad se encuentra en la verdad), solo hay, en lo que al mito atañe, única y exclusivamente, un reconocimiento. Y donde la verdad pueda posiblemente presentarse, ello solo es factible condición del reconocimiento del mito, a saber, reconociendo su indiferencia destructora frente a la verdad (p. 54).

Por eso, a diferencia de la tesis sostenida por Nietzsche en *El origen de la tragedia*, Benjamin considera que tanto la auténtica filosofía como el arte auténtico solo pudieron surgir en Grecia con la desaparición del mito, porque en este, incluso la pregunta más sencilla sobre “*la verdad, queda anulada*” (p.55). Aquí es donde, en nuestra opinión, da sus mayores tropiezos.

Consideremos en primer lugar que, abogando por la filosofía, lo que Benjamin pone sobre el tapete es la pregunta por la verdad, que es una pregunta de orden epistemológico a la vez que una preocupación de orden religioso. Y para hacerlo, siguiendo una tradición de la que ya hemos hablado, Benjamin contrapone el *logos* al *mito*, reduciendo el segundo en aras del primero. Sin embargo, esta tesis puede ser rebatida incluso desde la etimología misma del término *mito*, porque basta con buscar en un diccionario de griego⁴ para darse cuenta de que ya desde Homero, la palabra significa *pensamiento*, lo que implica que, por razones epistemológicas, el *mito* es fundador de *realidad*, de *razón* y, por supuesto, de *verdad*. Esto nos indica, de entrada, que el término comporta varios niveles de sentido y que en sí mismo es *paradoxal*, es decir, nos posiciona más allá de los prejuicios. El problema que hay en torno suyo es que, al no ser ajeno a la sexualidad, “tuvo” que ser sometido al artificio del procedimiento alegórico, tal y como señalamos en párrafos anteriores. Mientras tanto, también desde su misma etimología, el término *logos* literalmente significa *razón*, pero no posee el sentido de *verdad* ni de *realidad*. Igualmente, *logos* remite a *prejuicio*; de ahí que se desarrollara toda una religión en torno suyo llamada *cristianismo*.

Entonces, Benjamin toma el *mito* y lo opone al *logos*; pero, desde un punto de vista epistemológico, no los confronta desde la verdad. Por el contrario, Benjamin parte de una visión reduccionista del mito porque se queda solo en el sentido político y, por tanto, lo alegoriza. De ahí que, desde la movilización teórica que estamos sosteniendo, podemos decir que, al plantear la verdad fuera del ámbito epistemológico, Benjamin hace *doxa* y no hay que ser muy *tragalotodo* (el término es de Benjamin) para saber que ésta, en el campo de la filosofía, alude al “falso conocimiento”.

Por otra parte, y como ya hemos venido señalando, cualquier estudio serio del mito puede probar fácilmente que, de una u otra forma, éste aparece siempre ligado, prejuiciosa y peyorativamente, al concepto de *ficción* como contraparte de la *realidad*. Hoy día estamos constantemente bombardeados de retórica, frases cliché, lugares comunes con respecto a esta

relación: *cuando la ficción nos alcance; la realidad supera a la ficción; eso es un mito; es pura ficción; etc.* y siempre la palabra adquiere matices negativos, cercanos a lo falso, a lo ilusorio, al cuento de hadas. Sin embargo, y en esto coinciden las posturas nietzscheanas y psicoanalíticas, "...ni siquiera la ciencia puede existir sin mito (...) la apariencia, la ilusión, es un presupuesto necesario para el arte, así como para la vida" (Vaihinger *et al.* 2000: 47). Y, en efecto, el fin de la cura en análisis apunta siempre a darse cuenta de que estamos inconmesurablemente solos, y de ahí que el sujeto no pueda sino jugar "de verdad" a crear una ficción para sostener su existencia. Sin una ficción, su existencia no tendría ningún sentido⁵, es decir, "...la cura o el equilibrio solo pueden darse cuando el sujeto es capaz – por supuesto, no en el sentido consciente de este gesto– de crear una ficción que le permita subsistir en medio del temporal" (Asensi 1995: 188). Así, la ilusión tiene un valor de supervivencia.

Por eso, cuando Nietzsche señala que "La verdad es una mentira colectiva y el impulso de la verdad un olvido y represión inconsciente de esa mentira" (Nietzsche *et al.* 2000: p.10)⁶ no está sino diciéndonos que la verdad es tan ficcional e ilusoria como el más puro de los ideales. "La apariencia no debe ser atacada y censurada por los filósofos como lo ha venido siendo hasta ahora, y la ilusión, mientras pruebe ser útil, valiosa y al mismo tiempo estéticamente inobjetable, debe ser afirmada, deseada y justificada" (Lange citado por Vaihinger, *op. cit.*: p. 84) Entonces, ¿acaso la promesa moderna del progreso a través de la ciencia no es la más grande de las ficciones sobre las que se alimenta nuestra cultura? ¿Acaso ha conducido la ciencia, con todo y su carácter de verdad, a un mundo mejor? Pero, ¿qué pasaría si dejáramos de alucinar con ella?

Entonces, las interrogantes ¿desde dónde puede ser analizable el arte?, ¿es posible enunciar una verdad sobre él? no pueden ser más pertinentes a propósito de la lectura y posición benjaminiana. Buscar verdades en la creación artística es casi como tratar de objetivar la inconsciencia misma, ya que todo aquello que se produce en, por, desde y sobre la estética no es más que "la verdad" del sujeto de la enunciación. ¿Qué le queda por hacer al crítico, entonces? Leer desde su verdad (no desde la verdad), conectar y, sobre todo, producir a partir del texto artístico, es decir, hacer exégesis⁷, partiendo de que su lectura es tan única y tiene tanta validez como cualquier otra que se produzca desde los signos y referentes textuales.

Para finalizar, sólo nos queda agregar que tanto esa búsqueda de la Verdad (la mayúscula es de Benjamin) y de lo mesiánico, como las recurrentes referencias a Dios en todos sus escritos, por más secularizados que intenten ser, su carga semántica y el carácter teleológico que tales conceptos sobrellevan en Occidente, no se pueden pasar por alto. Tratar de entender estos conceptos **por lo que no son** sería alegorizar el texto de Benjamin, separarnos de la letra y ese, definitivamente, no ha sido nuestro interés.

Como filósofo esencialista, Benjamin resulta un tanto ingenuo en este momento histórico. Pero lo que más extraña es que, como crítico de arte preocupado por la pregunta filosófica, olvide que lo que está en juego en el *mito* es la *poesía*, y que ésta, politizada al extremo al que la quiere llevar, pierde todo su carácter mágico, lúdico y ritual para pasar a ser panfleto. Sabemos que la suya es una postura materialista-histórica y que su preocupación responde al momento y a las circunstancias en que le correspondió vivir (un período de decadencia; de ahí la importancia de la alegoría). Sin embargo, no podemos dejar de repudiar ese interés trasnochado que cree que el arte se hace para hacer pensar y promover revoluciones, porque al ser éste

una necesidad del creador, al ser una manifestación de lo inconsciente que implica, para decirlo con J. Lacan, *quitarse una araña monstruosa de encima*, ya es, de por sí, revolucionario.

El aporte de Benjamin a la teoría literaria es innegable. Su propuesta coincide cronológica y, en algún sentido, teóricamente con la de los formalistas, lo que la ubica ya en la más temprana etapa de la teoría moderna. Coincide igualmente en el rechazo a la crítica romántica decimonónica y a la llamada *causerie* o charla que consistía en tomar el texto como punto de arranque para ofrecer al lector un comentario ilegítimo y extratextual, que le permitía al "crítico" contar alegremente anécdotas tanto del artista como suyas propias sin siquiera reconocer la terminología precisa. Asimismo, aunque con una posición estructuralista de búsqueda de una verdad en la obra, siembra la semilla de la textualidad, que será retomada y desarrollada por el postestructuralismo. Todo esto nos lleva a probar que el estudio de su obra es fundamental no solo en el plano literario sino en todo lo que a estudio y ejercicio de la crítica del arte respecta; es decir, es una referencia obligatoria en estas lides.

Notas

1. Al respecto Cristina D'alton (1999) señala que "por su propia naturaleza una interpretación no puede ser idéntica al texto que interpreta, al menos en lo que a significado se refiere..." (p. 72).
2. Un dato interesante que debemos tomar en cuenta es que, en su sentido más clásico, lo que ocupa al crítico es, en realidad, separar la *doxa* de la *episteme*, lo que no necesariamente implica buscar un "contenido de verdad".
3. Posturas similares adoptan estructuralistas como Mircea Eliade y Claude Lèvy-Strauss.
4. Por este camino del sentido va la etimología propuesta, según Brenes, por G. Stählin, ya que el autor indica que *mythos* proviene de la raíz indoeuropea *meudh-mudh-* que significa no solo pensar sino también *recordar y preocuparse*. Y esta etimología permite relacionar al mito con otros sustantivos griegos tales como *medos*, que aluden tanto al pensamiento como al falo, y con los verbos *medo*, *medeo* y *medomai* que, como acciones, indican medir, cuidar de sí o meditar. Esto muestra claramente el por qué de la relación-reducción entre pensamiento y sexualidad en una sola palabra.
5. ¿Qué más ficticio que el amor, la completud sexual? ¿Por qué aquel viejo mito platónico de los andróginos sigue teniendo el peso que tiene hoy en la sociedades occidentales contemporáneas, traducido burdamente en un cuento de hadas llamado "la media naranja"? ¿Qué haríamos si ese mito-ficción desapareciera?
6. Tomado del prólogo al texto de Nietzsche hecho por Manuel Garrido.
7. Desde su sentido etimológico, la palabra *exégesis* significa sacar de un texto otro, lo que no necesariamente apunta a buscar una verdad en el texto.

Bibliografía

- Asensi, Manuel. 1995. "La ficción como síntoma". *En: Literatura y filosofía*. Madrid: Ed. Síntesis.

- Benjamin, Walter. 1996. *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- Die Wahlverwandtschaften* de Goethe. Fotocopia s.r.
- Bajtin, M. 1985. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Brenes, Jorge. 2000. *Acerca del mito*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Filología Clásica. San José: Universidad de Costa Rica.
- Buck-Morss, Susan. *The dialectics of seeing*. Fotocopia s.r.
- Chantraine, Pierre. 1990. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. París: Editions Klincksieck.
- D'alton, Cristina. 1999. *Lengua y literatura: ensayos didácticos*. San José: EUNED.
- Eagleton, Terry. 1998. *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Goethe, Wolfgang. 2000. *Las afinidades electivas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nietzsche, Friedrich y Hans Vaihinger. 2000. *Sobre mentira y verdad*. Madrid: Anaya.
- Rohlfitz, Rainer. *The disenchantment of art: the philosophy of W. Benjamin*. Fotocopia, s.r.
- Solano, Ronald. 1994. "La táctica del texto". En: *Identidad y sociedad informatizada*. Antología de la Cátedra de Comunicación y Lenguaje de la Escuela de Estudios Generales, U.C.R. San José: Ed. de la Universidad de Costa Rica.
- Todorov, Tzvetan. 1975. *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Buenos Aires: Ed. Losada.
- Valverde, Sergio. 1999. *Alegoría y hermenéutica de la modernidad en Walter Benjamin*. Tesis para optar por el grado de licenciado en filosofía. Universidad de Costa Rica.