

Crítica aparente: inferencias a partir de un boceto benjaminiano¹

Paul North

Trad. Rodrigo Andrés Zamorano

No la crítica a la que estamos acostumbrados, no las versiones práctica o trascendental; más cercana a la transcítica, quizás, aunque no exactamente coincidente con ella², la crítica aparente rechaza el método de la filosofía crítica, la evaluación de fundamentos, ignora la crítica que juzga de la crítica literaria, que celebra o condena obras, opera de forma distinta a la dialéctica negativa con su búsqueda de contradicciones, y rechaza la crítica mitologizante con su apoteosis del genio...

Un ligero desplazamiento en el pensamiento de Walter Benjamin sobre la crítica, ocurrido después de que entregara su tesis doctoral, lo lleva hasta este extraño modo. Benjamin delinea el perfil de la crítica aparente en un boceto de 1919 titulado “Teoría de la crítica de arte”³. Unos pocos años después, inclui-

¹ Agradezco a Peter Fenves sus invaluable comentarios sobre un borrador previo.

² “Transcítica” es un término usado por Kojin Karatani para describir su modificación de la crítica kantiana y para relacionarla con la crítica marxista, y viceversa. La transcítica no tiene una actitud única, sino que oscila entre perspectivas: entre el empirismo y el racionalismo, en el caso de Kant, y entre una economía política basada en la producción y una basada en la circulación, en el caso de Marx. Sus críticas están en “constante trasposición” (*Transcritique*, 3). Y, sin embargo, la crítica trabaja sobre y en un solo dominio, para Karatani, y saca su poder para actuar sobre ese dominio de su trascendencia con respecto a él. Así, la crítica del capitalismo se restringe a la acción, o como Karatani prefiere, a la “contra-acción” (265) sobre y en la economía política, y no de la poesía o la naturaleza, por elegir al azar (265-306).

³ En la traducción de Harvard, Rodney Livingstone titula el boceto “The Theory of Criticism” (Benjamin, *Selected Writings*, 1:217-19). En la *Gesammelte Schriften* de Benjamin, editada por Tiedemann y Schweppenhäuser, el boceto lleva el título de Benjamin, “Theorie der Kunskritik”. Livingstone habría errado menos si lo hubiese llamado “Prolegomena to a Theory of Critique” [“Prolegómenos a una teoría de la crítica”], ya que, si bien el boceto se concentra en una teoría de la crítica de arte y sus relación con los sistemas filosóficos, apunta hacia una teoría general y comparada de la crítica. En cuanto a la distinción entre “criticism” y “critique”, Livingstone ignora una limitación

ría este breve texto en la tercera sección de su celebrado ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe, que en sí mismo desarrolla importantes distinciones entre modos de la crítica, a la vez que practica un tipo de crítica literaria muy distinto de aquel que los expertos en Goethe –y, de hecho, cualquiera, salvo quizás Friedrich Schlegel– había puesto en práctica hasta ese momento⁴. El boceto “Teoría de la crítica de arte” presenta el concepto de crítica aparente, si bien de forma altamente condensada y sin nombrarlo expresamente “crítica aparente”. En el boceto, cuya extensión es de dos páginas manuscritas por ambos lados, Benjamin continúa la “disputa sobre Kant” que había comenzado por correspondencia con Gershom Scholem en el invierno de 1917, pero lleva el problema más allá del énfasis en la “reflexión” que marcó la temprana respuesta del romanticismo alemán a Kant y Fichte⁵. Benjamin parece estar más interesado en un idealismo prekantiano, a saber, uno platónico. El precursor filosófico de su teoría de la crítica de arte es *El banquete*, que Benjamin parafrasea en un momento crucial del boceto. Como consecuencia de este desplazamiento ocurrido luego de su tesis, ya no son “el pensamiento” o “la mente” los que se intensifican en y por medio de la crítica, sino los problemas filosóficos, y uno en particular: el problema del modo de aparición de la filosofía, que Benjamin identificará como *Schein*, el hecho de ser pura y solamente aparente, lo que podríamos llamar *appearance*⁶. El

del inglés que no existe en el alemán. El inglés “criticism” excluye la crítica [critique] filosófica, mientras que “Kritik” incluye tanto la crítica literaria –que Benjamin de ningún modo desea excluir o menospreciar– como el modo epistemológico, con su historia y sus problemas. [La distinción que el autor comenta aquí no existe en castellano, donde, por ejemplo, se habla de crítica tanto en *Crítica de la razón pura*, de Kant, como en *Anatomía de la crítica*, de Northrop Frye. NT].

⁴ “Goethe’s Elective Affinities”, en Benjamin, *Selected Writings*, 1:297-360; *Gesammelte Schriften [GS]*, 1:123-201. Varias de las traducciones de *Selected Writings* han sido modificadas [trad. cast: *Las afinidades electivas de Goethe*, en *Obras I*, Vol. 1, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Abada, 2006, pp. 123-216. Si bien se han consultado las traducciones disponibles de los ensayos citados, la mayor parte del tiempo se han seguido las traducciones que el propio autor ofrece a lo largo del ensayo. NT].

⁵ Benjamin, *The Correspondence of Walter Benjamin*, 103; *Gesammelte Briefe*, 1:158-59.

⁶ Los vocabularios filosóficos de inglés tienden a mantener la distinción entre apariencia [semblance] y aparición [appearance], a menudo en términos platónicos. Aparición se

nuevo tipo de crítica, la crítica aparente, hace precisamente lo opuesto de lo que se supone que hace la crítica filosófica. En vez de identificar y librar a la filosofía de las cosas aparentes, esta actividad crítica muestra cómo la *appearance* es, de hecho, el origen de la filosofía, su secreto y su problema central. A la luz de esta actividad, la referencia a Platón en el boceto es entendible.

La crítica... desaparece. También lo hace la crítica aparente, pero lo hace explícitamente, con un gesto triunfal. Existe la expectativa, en los modos más tradicionales de la crítica, de que los resultados del trabajo crítico durarán más que el trabajo mismo. Esta expectativa sustenta la equivalencia que Karl Marx estableció entre crítica y práctica. La crítica era, para el joven Marx, la práctica del cambio social. En ella no sólo se imaginaba o se escribía acerca de un nuevo orden social; también se lo realizaba. Posteriormente, no existía ya la necesidad de la crítica, tal como no existía ya la necesidad de la revolución. Ambas se extinguían. La crítica de la religión o de la ideología alemana se termina, pero la religión y Alemania se han transformado para siempre. Es una idea embriagadora: la producción de la permanencia por medio de una actividad finita, transitoria incluso. La idea de la crítica nos embriaga de este y de otros modos, sin que muchas veces seamos capaces de explicar por qué. Una imagen

refiere a una cosa que aparece, mientras que la apariencia sólo parece; apariencia es la aparición de la aparición, una participación degradada en la forma. Y sin embargo, al no referir, al no ser “de” la cosa, una apariencia también se refiere a su propio déficit y, a través de éste, negativamente, a la cosa original. Evitando un platonismo invertido, Benjamin explota las ambigüedades de la palabra *Schein*: en términos generales, la ambigüedad entre una referencia deficiente y un tipo de iluminación que viene sólo de la superficie. *Schein* significa “parecer” [“*seem*”] pero también significa “brillo” [“*sheen*”]. Apariencia tiene otros compromisos. Parecerse a [*To seem*] es ser similar, como el latín *similis*. Es decir, “apariencia” se refiere a una cualidad trascendente, similitud, que brilla a través de lo que aparece pero que no sólo surge de ahí. Digamos *appearance*, de modo que podamos traer por un momento al inglés una apariencia en la que nada aparece –apariencia pura–, que Benjamin ejemplifica, en una nota contemporánea, en una *fata morgana*; Benjamin se pregunta si “quimera” también serviría. Otra imagen es más repelente, pero muestra la superioridad de la *appearance* sobre la apariencia en al menos una actividad: la seducción. El gran poder de la *appearance* para atraernos hacia ella es ejemplificado por “La Dama Mundo (*frouwe Welt*) de la leyenda medieval, que parece hermosa de frente (*schön aussieht*), pero cuya espalda es devorada por gusanos”. Benjamin, *Selected Writings*, 1:223; *GS*, 1:831.

se ilumina: la de una mano divina separando incesante y perfectamente la verdad de la ilusión, jamás perdiendo el tiempo con la *apparence*. La mano que selecciona siguió cautivando a Marx, y ciertamente motivó la purificación de la razón efectuada por Kant. En su caso, fue la ilusión del conocimiento; en el caso de Marx, fue la imagen invertida en la *camera obscura* de la ideología lo que había que identificar y echar por la borda.

La mano que selecciona de la crítica: un método por el que no pasan los años para un resultado eterno, si bien desde cierto ángulo puede verse como bastante histórico. Este método maniobra en la historia o, más exactamente, hace a los fenómenos “históricos” al sustraerlos del presente, relegando un fenómeno previamente activo y aparentemente necesario a un pasado inactivo. Tradicionalmente hablando, la crítica pone a los fenómenos a dormir. Ella determina que este o aquel conocimiento o esta o aquella práctica (incluso la práctica del conocimiento, para Marx) ya no son buenos, verdaderos, activos o de interés. El madurado poder de juicio que ya no será distraído por el conocimiento ilusorio, la crítica logra la tarea de “librarse de” (*abfertigen*) las ilusiones⁷. La mano de la historia, garra imperiosa, deja caer su carga al basurero y, como resultado, produce la verdad como presentidad [*presentness*] y productividad, y la preteridad [*pastness*] como obsolescencia y desperdicio. El concepto de este tipo de crítica tiene su propia historia, por cierto, pero es en términos generales uno estático. Su forma y los supuestos que la sustentan poco han cambiado. Es por esto que podemos llamarla una “idea”. No sabemos por qué encontramos un gesto similar en Max Horkheimer y en Parménides, aunque extrañamente en el más “obsoleto” de los dos, Parménides, el deseo de permanencia está justo en la superficie, más abierto a la vista y a la revisión. Podríamos formular la cuestión de la genealogía de esta idea de crítica de forma paradójica. Si la crítica es el acto en el cual se llega a determinar la verdad al separarla de

⁷ Kant, *Critique of Pure Reason*, 101; A xii [trad. cast.: *Crítica de la razón pura*, trad. Mario Caimi, Buenos Aires: Cuhue, 2007, p. 8; A xii].

lo falso, ¿de qué modo o en qué momento la crítica misma es determinada, llamada verdadera, implícita y repetidamente –pero no menos enfáticamente– no lanzada a la pila marcada como “ya no más” verdadera, válida, relevante, funcional, etc.? ¿Es la timidez con la que tratamos la crítica, nuestro *aide-de-camp* más cercano, una cuestión de utilidad o una cuestión de verdad? ¿Es la crítica un recurso terrenal o un don divino? Puede ser indispensable para los procedimientos cotidianos de las ciencias humanas o puede ser constitutiva de la idea de verdad que las motiva en primer lugar, o una y la otra.

En una genealogía de la “crítica”, el poema de Parménides se encontraría indudablemente al comienzo. La crítica es dada a los mortales; más que dada, se fuerza en ellos, como ocurre con los verdaderos dones. El perno pasa justo por las bisagras. La crítica es el pivote sobre el cual se balancean las puertas a los caminos del ser y del no-ser. *Krinai*, “juzga”, conmina la diosa al joven que está ante las puertas⁸. Tiene que ser una orden: *juzga*, dice al joven. Separa al ser del letal parecer, la verdad de la ilusión. Haz que la puerta del ser se abra. De otro modo los mortales son *akrita phula*, gente que no sabe juzgar, incapaces de emerger de su indiferencia a la decisión⁹.

Hay razones de sobra para maravillarse cuando uno reflexiona sobre esta escena. El origen de la crítica, al parecer, es mítico; es decir, no es crítico. Además, la escena de transmisión, en cuanto escena, tiene todas las marcas de la doxa, del discurso que sólo parece ser verdadero. Sin embargo, si el ser es uno, imparable, uniforme, etc., ciertamente no hay dioses y, lo que es más, tampoco discurso, ni origen, ni fin. Tampoco habría crítica, ya que no habría dos caminos, ni siquiera uno, no habría caminos, ni meta, ni movimiento, etc. Si seguimos la lógica del poema, la crítica debería, por derecho, pertenecer al no-ser. Junto a este dilema –la aparente presentación de la verdad del parecer,

⁸ Parménides, *Fragments*, 62; frag. 7, línea 5 [trad. cast.: “Parménides”, en *Los filósofos presocráticos*, trads. Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá, Madrid: Gredos, 1981, p. 478].

⁹ *Ibid.*, 60; frag. 6, línea 7 [trad. cast.: *Ibid.*].

con la crítica como su instrumento y, finalmente, su víctima--hay otro, uno causado por un cierto modo del lenguaje. “Juzga”, ordena la diosa al joven. La crítica, así también parece, debe aceptarse sin juicio, casi como un artículo de fe. Criticarás, le dice. Y sin embargo, son de hecho sus propias palabras lo que la diosa ordena al joven que critique, es la verdad de estas lo que le ordena juzgar. Él debe criticar la orden para criticar, para recibirla críticamente. No hay espacio para juzgar aquí, ni posibilidad de rechazar la crítica, ni posibilidad de aceptarla con el rigor que ella demanda. Una serie de duplicidades plaga la escena: no hay nada que criticar (sólo hay ser), la crítica es una apariencia (no hay caminos), y debes (pero no puedes) juzgar por ti mismo. Aún peor, si rehúsas lo que la diosa te ofrece, si rechazas el don de la crítica o rechazas la orden, si dices no, ya estás practicando la crítica.

Quizás no haya nada malo en este predicamento. La crítica, en cuanto camino hacia la verdad o el ser, vacila ante un abismo, y esto es inevitable. La diosa ha ordenado y nosotros debiésemos ser reverentes hasta el fin. Benjamin no va más allá en este tipo de asuntos en su tesis sobre la crítica romántica, si bien identifica una versión del abismo que se cierne sobre la crítica: lo que podríamos llamar la infinita demanda de auto-justificación. La reflexión hace este movimiento en la tesis de Benjamin. La crítica descubre la reflexión en la obra de arte y la extiende al infinito. La crítica de arte, es esta formulación temprana, no tiene fundamento más que su propia práctica, que no tiene fin¹⁰.

¿Qué podemos hacer cuando descubrimos que el poder de la crítica es forzado en los mortales y que, en último término, es injustificable e incriticable según sus propios criterios, rodeado de dilemas y contaminaciones? El boceto de Benjamin, “Teoría

¹⁰ Samuel Weber señala que la infinitización romántica temprana funciona como una “redención” de obras finitas. Véase la primera mitad del capítulo 3, “Criticabilidad – Calculabilidad”, en *Benjamin’s -abilities* para una discusión de “la nueva religión de Schlegel”.

de la crítica de arte”, puede verse como una respuesta a algunos de estos dilemas, como una alternativa no prevista a los dilemas parmenidianos, en el modo que estamos llamando “crítica aparente”. En cuanto teoría, busca lograr una visión del origen y los fundamentos del acto o la operación de la crítica. La diferencia es que esta “teoría” acepta –incluso celebra y hace buen uso de– la autojustificación injustificable de la crítica, su *appareance*.

Una teoría de la crítica: esto sería el deseo secreto de la filosofía al menos desde Kant, si bien al mismo tiempo quizás el más difícil de satisfacer. No es un secreto que la crítica supuestamente prepara el camino para la teoría o, en la terminología de Kant, la doctrina, Lehre: un ideal de los contenidos filosóficos positivos no dogmático, pero ya no más escéptico, purificado y sistemático¹¹. Esta es una idea de una teoría crítica: una teoría totalmente criticada –pura–, un conjunto perfecto de proposiciones establecidas luego de que la filosofía crítica ha hecho su trabajo, y que –podríamos agregar– Kant nunca realmente intentó alcanzar, ni menos aún consiguió. Una teoría de la crítica, no obstante: ¿qué sería eso? ¿Tiene una idea el flagelo de la razón? Si una idea y una teoría de ella debían tenerse antes de pretender siquiera criticar, si uno debía decir con anterioridad *to ti ēn einai*, qué era lo que iba a ser criticado y, junto con eso, dónde y cuándo sería apropiado comenzar y terminar la crítica... si una teoría fuese necesaria como preparación de la preparación crítica de la filosofía como teoría, sin duda sería una teoría bastante acrítica. Esta fórmula negativa es derivable de las paradojas parmenidianas que rodean el origen de *krinein*. A pesar de toda su aparente autoridad, la crítica no sabe lo que está haciendo.

Un escalofrío recorre el cuerpo de la teoría crítica cuando

¹¹ La “crítica” en la *Crítica de la razón pura* de Kant es una “*propedéutica* del sistema de la razón pura”. Es negativa, puesta en práctica a fin de remover los errores y producir “un sistema de tales conceptos” que se llamaría “*filosofía trascendental*” (149; B25; los énfasis son de Kant) [trad. cast.: *Crítica de la razón pura*, trad. Mario Caimi, Buenos Aires: Cuhue, 2007, p. 79; B25]. Primero debe someterse a la crítica, concebida como “una preparación, si fuera posible, para un *organon*; y si esto no se alcanzare, al menos para un canon de ellos, según el cual . . . podrá exponerse . . . el sistema completo de la filosofía de la razón pura” (150; B26) [trad. cast.: *Ibid.*, 80; B26].

tales paradojas aparecen, cuando el movimiento natural de la crítica hacia el establecimiento de fundamentos termina socavando los propios. El escalofrío es evidente en varios textos de lo que podría llamarse una historia de la crítica, esto, por cierto, si tal historia pudiese ser escrita sin producir aquel mismo escalofrío¹². Parménides, Kant, Marx, Horkheimer: sus conceptos de crítica vacilan en momentos claves. Estos escritores varían de acuerdo a la destreza para ocultar o incluso suprimir los momentos de vacilación. Considérese a Horkheimer, por ejemplo, que intenta derivar la crítica, de hecho el pensamiento mismo, de las relaciones sociales. Y, sin embargo, no queda claro cómo una “actitud crítica” podría emerger de la “totalidad social” que Horkheimer describe en su programático ensayo “Teoría tradicional y teoría crítica”. Toda actividad del sujeto es una “construcción del presente histórico”¹³, incluido el pensamiento, que Horkheimer baja de su alto sitial hasta que no es más que “momento no independiente del proceso de trabajo”. Y, sin embargo, cuando insiste en que “[e]l pensamiento no extrae esto [la posibilidad de la crítica] de sí mismo, sino más bien diríamos que *toma consciencia de su propia función*”¹⁴, a pesar de las dife-

¹² David Ferris comienza su ensayo sobre el concepto de crítica en los escritos tempranos de Walter Benjamin precisamente con este precepto: una investigación sobre el concepto de crítica pertenece a una problemática histórica. Es histórica, según Ferris, porque la marca de la crítica es la transformabilidad; ejerce la tendencia más alta a volverse lo que no es (“Benjamin’s Affinity”, 180-81). Sólo la historia consumada, por lo tanto, dirá qué es la crítica, y cualquier concepto de crítica es problemático en la medida en que ignora o oculta su fundamento histórico, mesiánico, en realidad. Pero la crítica también necesita de la historia para aparecer como problema, como el problema de su propia historicidad. Propuesto como problema por primera vez por Schlegel y Goethe, sin embargo sólo encuentra su expresión como problema en la tesis de Benjamin, y sólo algún tiempo después recibe un desarrollo sistemático. En otras palabras, es doblemente histórico; las semillas están repartidas por la obra de toda una vida de Benjamin. La “pregunta formulada en el epílogo de la tesis” encuentra su respuesta en “un pasaje del comienzo” del ensayo sobre *Wahlverwandschaften* (ibid., 188). El movimiento hacia la presentación del problema puro es tan histórico como el problemático sentido de la crítica.

¹³ Horkheimer, “Traditional and Critical Theory”, 211 [trad. cast.: “Teoría tradicional y teoría crítica”, en *Teoría crítica*, trads. Edgardo Albizu y Carlos Luis, Buenos Aires: Amorrortu, 2003, p. 243. La traducción inglesa que cita North dice: “construction of the social present”].

¹⁴ Ibid., 212, énfasis añadido [trad. cast.: Ibid., p. 244; traducción modificada].

rencias realmente muy importantes entre la teoría tradicional y la teoría crítica, una sospecha debiese surgir con respecto a que la autonomía del pensamiento de las fuerzas sociales, que está siendo atacada en el artículo, sobrevive, prospera incluso, al ser tácitamente transferida a la crítica a través del término medio, “conciencia”, transferencia de la cual Horkheimer parece no ser consciente, o de la que al menos parece acrítico. En la frase “tomar conciencia”, que significa ver las cosas exactamente como son, apercebir lo-que-es, el antiguo par “ser y pensamiento” bailan el transhistórico y asocial baile en el cual ser significa lo que puede ser percibido por la mente y pensar significa percibir al ser. En el texto “seminal” de la teoría crítica la ideología ser/pensar se repite a sí misma una vez más. También en Kant uno ve algo como esto; la *Crítica de la facultad de juzgar* se refiere a ello en el doble nombre de la facultad. ¿Qué es la misteriosa “facultad” (*Kraft*) que pone límites o decide sobre sí misma? Tendría que ser una facultad que se interrumpiera a sí misma, una facultad fascinante, una espontánea facultad que no faculta, una distracción profunda y sin energía. Un ejemplo sumamente iluminador de dicha distracción profunda en el centro de la actividad crítica se encuentra en Platón. Benjamin cita *El banquete* como una fuente de su “teoría” de la crítica de arte, pero un diálogo posterior representa directamente el escalofrío que produce la autofundación de la crítica. La idiotez de la crítica con respecto a su propio fundamento aparece en el decisivo intento ateniense de ofrecer una teoría de la *diakritikē* como el gesto principal del método filosófico. *Diakritikē* (diacrítica) es el nombre de Platón¹⁵ para la mano divina que selecciona y convierte una multiplicidad en dos y rechaza uno, produciendo una tabla de lo mejor y lo peor (226d1). La *krinein* de Parménides, podría decirse, nombra una decisión de una vez por todas a fa-

¹⁵ El término técnico para el método, *diakritikē*, aparece en *El sofista* en 226c8 y 231b3. Lo que un método produce, una decisión o una diferenciación, *diakrasis*, aparece en 226d1 y 226d6. El verbo, *diakrinein*, aparece en 216c3 y, si se acepta la lectura de Auguste Diès en la edición Budé, también en 226b6. [trad. cast.: *Sofista*, en *Diálogos* V, trad. N. L. Cordero, Madrid: Gredos, 1988].

vor del ser total y contra el no-ser; la *diakritikē* platónica es un programa o método para progresar en cualquier momento, en medio de un mundo penetrado por el no-ser, de una apariencia a una verdad, instancia suprema de lo cual es el movimiento del sofista al filósofo. Es la instancia suprema y la instancia que hace o deshace a todas las otras, dado que, si no puedes distinguir al uno del otro, ciertamente no puedes decir si tú mismo eres un filósofo o un sofista, de modo que todos los resultados de tu método diacrítico dependen de este evento de *diakrisis*. Y por esto es una grave decepción cuando, si bien elige la diacrítica, separándola de otros posibles métodos filosóficos, el Extranjero de Elea en *El banquete* de Platón no puede, a pesar de toda su destreza dialéctica, decirle a Teeteto, su joven interlocutor, cómo llegó a elegirlo y por qué es el mejor método. Él no ha sido capaz de refutar el no-ser (239b2), y mientras han estado persiguiendo al sofista distinguiendo diacríticamente su método, el sofista ha desaparecido en un lugar infranqueable (239c6-7). Esta es la crisis de *diakrinein*: llevar al pensamiento donde este no puede tener acceso a sí mismo. La diacrítica puede emerger de y poner un fin al mito, pero su origen se encuentra detrás del velo, como ya mostró Parménides.

Uno podría haber previsto desde el principio las complicaciones que surgirían para el Extranjero cuando decidió perseguir al sofista determinando su método por medio de la diacrítica. Platón describe la escena en la que la diacrítica es elegida y elevada al estatus de método. En un comienzo, *diakrinein* es un verbo cotidiano, mezclado con la lista de otros verbos cotidianos para dividir: “filtrar, colar, cribar y separar [*diakrinein*]”¹⁶.

¹⁶ Esta es la traducción de Benardete de 226b6. Él incluye el verbo *diakrinein* (que traduce como “discernir”, pero en mi opinión este verbo tiene demasiados matices perceptuales), si bien el texto griego parece estar alterado en este punto. Los editores de la edición Oxford Classical omiten *diakrinein*, incluyéndola sólo en el aparato crítico. La edición Budé incluye *diakrinein* en el cuerpo del texto, entre una lista de nombres domésticos y agrarios para separar. Esto parece lógico, dado el paralelo no alterado en *Crátilo* 388b1, donde *diakrinein* significa separar la trama de la urdimbre en el tejido. Ahí, a la descripción de lo que hace una lanzadera le sigue un cambio análogo a un término técnico en 388c. Logramos la diacrítica del ser (*diakritikon tēs ousias*)

¿Cómo podría el Extranjero decidirse por *diakrinein*, seleccionarlo del montón y descartar el resto, a menos que éste estuviera ya operando por adelantado, y sin ninguna decisión de su parte? Según su propia lógica, la crítica rechaza ser elegida y elude un juicio último, y la búsqueda de ella termina mal. En el punto más alto del camino por el que se han embarcado el Extranjero y Teeteto, una vez que han dispuesto los métodos filosóficos en dos columnas de modo de poder aislar cada vez el no-método meramente aparente del sofista en una de ellas, en vez de llegar a la filosofía no mezclada y pura, llegan a la *psuche* del filósofo, en la cual, cuando finalmente obtiene, en su propia turbia profundidad, una intelección del poder diacrítico —con el propósito de mostrar que el Extranjero efectivamente ha producido diacríticamente la crítica, con el propósito de mostrar que el método ha sido puesto en práctica por un filósofo y no por un sofista— la *psuche* sufre un desmayo. En el momento mismo en el que el Extranjero debiese ganar una visión clara del lugar que ha tomado la diacrítica en el alma, sufre un ataque de *paraphrosune*, un término adoptado del corpus hipocrático que describe un colapso mental que entre los males helénicos se acerca a la muerte en vida (228d). El intento de demostrar que la diacrítica —el método que se supone distinguirá al sofista del filósofo, la apariencia de la verdad, el verdadero distinguir del falso distinguir (discernir de separar, tamizar, filtrar)— es verdadera produce un desmayo del alma.

por medio de nombres, de la misma forma que separamos la trama de la urdimbre por medio de una lanzadera. Mis agradecimientos a Laurent Dubreuil por indicarme este uso paralelo. Podemos plantear el mismo argumento, sin embargo, sin el paralelo y sin reconstruir la línea alterada. Una broma en los primeros momentos del diálogo es suficiente para demostrar la auto-contaminación de la diacrítica con sí misma, y la ironía con la cual se cuenta la broma sugiere que Platón al menos intuye la contaminación, si es que no sabe de ella abiertamente. Sócrates, que pronto se aparta al fondo en el diálogo mientras el Extranjero presenta sus argumentos, dice que el *genus* del filósofo, al cual el Extranjero pertenece según Teodoro, “no es más fácil de discernir [*diakrinein*], por decirlo así, que la divina” (216c3-4). Teodoro se refiere al dios homérico de los invitados, que aparece primero como un mortal. El filósofo sólo puede venir disfrazado: la técnica del discernimiento se equivocará e, *ipso facto*, el filósofo no estará practicando la *diakrinein*. El método del verdadero filósofo parecerá a todo el mundo como el no-discernimiento del sofista.

Cuando esboza su “Teoría de la crítica de arte”, Benjamin parte de la posición del Extranjero y Teeteto al final de *El sofista*, es decir, enfrentando los obstáculos para construir una teoría de la crítica. Nuestra referencia a Platón no es arbitraria, ya que es el único filósofo cuyo nombre se menciona en el boceto. Benjamin recurre a un comentario de *El banquete* para arrojar luz sobre la injustificable autojustificación de la crítica. La luz arrojada por el comentario platónico —esto debe decirse— es menos la luz firme de la filosofía que el titilar de la *Schein*, pero titila ahora en un intento riguroso de justificar la crítica como *apparence*, como la apariencia de un método, cuyo resultado no es la verdad ni la mentira (el error, la ilusión). Junto al mito de un acto de crítica fundamentado, verdadero y verdaderamente filosófico, que separaría la verdad de las apariencias, Benjamin esboza la crítica aparente, que propone una relación distinta entre las dos. Como ya se señaló, podemos fácilmente decir lo que la crítica aparente no es. No es la crítica evaluadora de las obras de arte gracias a la cual estas son incluidas o excluidas de la cultura. No es la crítica mitologizante que identifica y hace una apoteosis del genio, como aquella practicada por Friedrich Gundolf¹⁷. No es la remoción kantiana de la apariencia del conocimiento y tampoco es la temprana forma marxiana que “consiste sólo en hacer consciente al mundo de sí mismo, en reactivarle de su aturrido replegamiento sobre sí”¹⁸. Lo que sigue es un comentario en cuatro secciones sobre el sentido de “crítica aparente” en el boceto benjaminiano, seguido de nueve tesis que intentan decir lo que aún puede hacerse con ella¹⁹.

¹⁷ Un análisis más profundo de la aparente resistencia de Benjamin a la crítica biografista puede encontrarse en el capítulo 3 de Gasché, *The Honor of Thinking*, especialmente en las páginas 88-89, donde el autor da una sutil explicación filológica de la palabra “vida” y del desarrollo por parte de Benjamin de un tipo distinto de biografismo.

¹⁸ Marx, *Selected Works*, 38. De la célebre carta, de septiembre de 1843, de Marx a Arnold Ruger sobre la “crítica despiadada”, publicada posteriormente en París, en la primera (y única) edición de la *Deutsch-Französische Jahrbücher* en la que los dos colaboraron [trad. cast.: Karl Marx y Arnold Ruger, *Los anales franco-alemanes*, trad. J. M. Bravo, Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1970, p. 69].

¹⁹ Mis notas sobre este boceto y el ensayo del cual se volvieron parte son, tomados en su conjunto, una larga nota a pie a tres ensayos previos sobre estos textos: Gasché, “Criti-

La experiencia de filosofar

Cuando perfila su teoría en una serie de premisas estrechamente vinculadas, Benjamin entiende la filosofía de un modo que es casi idéntico al del Extranjero Eleático. El método es el desiderátum supremo. La filosofía es el nombre dado a un énfasis en el método, en elaborar o encontrar una vía hacia algo distante o escondido, en la regularidad de la práctica y en la permanencia de los resultados. En la versión de Benjamin, el método —el método filosófico— aparece como una investigación infinita en pos de una respuesta a la pregunta por la coherencia última de la práctica filosófica. Que la filosofía va en busca de la verdad es un lugar común. Benjamin añade que la verdad que busca toma la forma de una respuesta, y así el objeto último de la indagación es más contenidos que forma. El método es forma, la forma de la pregunta, y esta forma busca contenidos, la respuesta a la pregunta²⁰. Pero dado que su método, su forma, no está nunca en cuestión, la filosofía es también y por la misma razón un continuo desvío de sí misma. “La unidad de la filosofía —su sistema— es, en cuanto respuesta, de un poder superior (*Mächtigkeit*) al número infinito de preguntas finitas que pueden plantearse”²¹. Esta es la táctica inicial del boceto. El nombre “filosofía” abrevia la totalidad de preguntas, tanto reales como posibles, que se hacen o podrían hacerse en su nombre. Un punto importante para Benjamin es que la totalidad de la filosofía es una infinitud, algo que ya había afirmado sobre la crítica

que, Authentic Biographism, and Ethical Judgment” (capítulo 3 de Gasché, *The Honor of Thinking*); Menninghaus, “Das Ausdruckslose: Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene”; y Ferris, “Benjamin’s Affinity: Goethe, the Romantics, and the Pure Problem of Criticism”. Cada ensayo tiene un conjunto distinto de intereses. Gasché se concentra en la alteradas determinaciones históricas y críticas de “vida” y “biografía” en el texto de Benjamin. Menninghaus escribe catorce tesis sobre el sentido de la enigmática expresión benjaminiana “lo inexpresivo” (*das Ausdruckslose*), determinando que se trata de una versión de una descripción principalmente kantiana de los sublimes. Ferris sigue las transformaciones del problema de la crítica desde la tesis doctoral de Benjamin al ensayo sobre *Wahlverwandtschaften*.

²⁰ El mejor reporte sobre el concepto de *Gehalt* en los escritos de Benjamin es el de Kevin McLaughlin en “Virtual Paris: Benjamin’s *Arcades Project*”, 206-210.

²¹ Benjamin, *Selected Writings*, 1:217; *GS*, 1.3:833.

para los románticos alemanes. Además, la infinitud es empírica, no sólo conceptual o ideal. Benjamin hace una condición para proceder que la filosofía nunca pueda restringir su responder de cualquier manera que pudiese apresurar su preguntar. Esto se debe, al menos en parte, a que no hay aspecto de la naturaleza que retenga su atención, como es el caso con las ciencias naturales. La filosofía no se limita a sí misma a ninguna esfera del ser, sea la naturaleza, el arte, Dios, las matemáticas, la historia, etc., hasta el punto de la extrema diversidad. Benjamin señala en otro lugar que la filosofía no debiera darse a sí misma ese nombre si no es capaz también de entender la lectura del futuro en la borra del café²². Puede conceder temporalmente una o dos preguntas a este a aquel especialista, a condición de que las respuestas siempre regresen al sistema que sólo ella establece. Para decirlo una vez más: en cuanto sistema, su totalidad es una infinitud. Es decir, su forma es histórica, lo que desde el punto de vista de Benjamin en el boceto significa no tanto que la filosofía es idéntica a la historia de la filosofía sino que las preguntas se acumulan, se desvían, se multiplican, se reducen, retornan y son preguntadas una vez más. Las preguntas mismas pueden ser interrogadas, y así el campo crece exponencialmente; y, sin embargo, al fin y al cabo, desde este punto de vista la filosofía no tiene un fundamento más alto que la práctica empírica de preguntar. No obstante, sigue soñando con uno. El sueño es de aquello que Benjamin llama la “unidad de la filosofía”, lo único que no permite ser cuestionado, el deseado momento cuando se arma su infinidad total. Tomado como problema, este es un análogo exacto del problema de la crítica delineado por Platón en *El sofista*. La crítica no puede criticarse a sí misma; es el último dogma de la filosofía crítica, ya que siempre se justifica *a posteriori*, a partir de los resultados. De forma casi idéntica, las preguntas proyectan su justificación en la anticipada unidad de la filosofía, y esto es incluso más perturbador, dado que esta

²² Citado en Scholem, *Walter Benjamin*, 73.

unidad, de la que no es posible librarse, tampoco puede ser cuestionada. Cuestionarla es destruirla.

Si la unidad sistemática de las respuestas fuese susceptible a una interrogación, si el todo se volviese cuestionable, cualquier respuesta particular sería inmediatamente reducida a un estatus meramente empírico. Las preguntas desaparecerían con sus respuestas en el más oscuro olvido. En un sentido estricto, las preguntas puramente empíricas no son respondibles; una pregunta formulada por este o aquel inquisidor en algún contexto, en un idioma, imperfectamente, susceptible a los malentendidos, sobre o subdeterminada, siempre se redime a sí misma por medio de la proyección de un todo de respuestas pleno de sentido, no empírico, en el cual la multiplicidad de preguntas se vuelve inteligible. La verdad. Esto puede apreciarse fácilmente en los dos sistemas filosóficos en los que Benjamin estaba más interesado y que más había estudiado: la filosofía crítica kantiana (y sus revisiones neokantianas) y la fenomenología husserliana. La filosofía trascendental, en resumen, puede teorizar las condiciones de posibilidad de toda experiencia, salvo la experiencia de filosofar, su condición empírica. Este es el platónico punto de partida del boceto de 1919 de Benjamin²³. Como Platón, Benjamin se enfoca en lo que podría llamarse el hecho del método. Las filosofías trascendentales se ocultan a sí mismas su propio desarreglo, en cuanto, acumulación de preguntas. Método es el nombre para lo que es simultáneamente una exaltación y una represión. El reto que enfrenta Benjamin es preservar la unidad

²³ Uwe Steiner adopta un punto de vista distinto en el capítulo “Kritik” de *Benjamins Begriffe*, que es una reducción de su libro *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst*. En el contexto del temprano *Programmschrift* de Benjamin, Steiner escribe que “el pensamiento filosófico de Benjamin” se centra en una “teoría de la experiencia” (“Kritik”, 480). En contraste, en este boceto escrito poco después, es la experiencia de la teoría y del teorizar (como cuestionar) lo que cautiva a Benjamin. Aquí, tal como en su más temprano *Programmschrift* y otros escritos sobre y en la experiencia, Benjamin hace exactamente lo contrario: trata de arrebatarle la experiencia a la teoría, moviéndose hacia una experiencia de la experiencia, la que por supuesto incluiría experimentar, en última instancia, la teoría como un camino aparentemente privilegiado lejos de la experiencia.

ideal, de modo que la práctica filosófica no produzca disparates, evitando, al mismo tiempo, repetir el gesto que borra la infinita experiencia de filosofar.

Este problema es un antecedente contra el cual podemos comenzar a interpretar el boceto de 1919, escrito antes de los monumentales ensayos de la primera parte de la década de 1920, muchos de los cuales giran en torno a conceptos de la crítica, incluidos “Las afinidades electivas de Goethe” y “Para una crítica de la violencia”. Entre la tesis sobre la crítica romántica y el movimiento hacia una crítica de la violencia, lo que Benjamin entiende por crítica sufre una transformación, una intensificación a una potencia superior, si se quiere. En la tesis da forma al concepto romántico de crítica como el despliegue del conocimiento en las obras de arte. Las obras de arte piensan. Según la lectura que de Schlegel y Novalis hace Benjamin, éstas piensan en y a través de sus formas. La crítica es la iluminación del modo en el que las obras de arte piensan, obra por obra, y la liberación de cada forma particular en un *continuum* infinito de formas²⁴. En el ensayo sobre la violencia el concepto es diferente. Ahí, “crítica” nombra el acto de sustraer los fines de los medios. Una violencia que ha sido criticada ha sido purificada de sus supuestos fines. La violencia moral es una violencia sin sentido, gratuita, extralegal, que interrumpe y suspende toda otra violencia legitimada y legitimadora. Cualesquiera sean las justificaciones para estos dos conceptos de crítica, aquel que Benjamin desarrolla en el boceto de 1919 y que pone en práctica en el ensayo sobre Goethe apenas se les parece. Aún trabaja sobre la base del supuesto schlegeliano de que la crítica de obras de arte, específicamente de textos literarios, es más filosófica que la crítica filo-

²⁴ Weber aborda la pregunta por las auto-limitaciones de las obras de arte y el rol de la crítica en el proceso: es la delimitación, la autonomía y “forma” de la obra de arte lo que está en cuestión. “La crítica refleja y, de este modo, de-limita –es decir, disuelve– la forma ‘positiva’ de la obra individual” en “la Idea determinante del arte mismo”. Sin embargo, para Benjamin y posteriormente para Weber, la crítica romántica toma su determinación de obras de arte individuales y, en último término, en cuanto práctica unificada, de la idea del arte como un continuo infinito de formas (*Benjamin’s -abilities*, 25-26).

sófica, pero ahora sustituye el concepto romántico de forma por el de “pura apariencia” (*Schein*). *Schein-Kritik*, crítica aparente: desde cierto punto de vista, es un desvío menor en el trabajo de toda una vida de Benjamin. También podría proponerse que se vuelve un centro secreto de su propio método desde 1919 hasta al menos 1934. En este boceto el pensador alemán ofrece un programa condensado para su desarrollo.

Si el dilema más íntimo y de más larga data de la crítica es que, a pesar de su intelección en los fundamentos trascendentales de cada experiencia, carece de dicha intelección sobre los propios; si teme, en última instancia, que pueda ser tan sólo la apariencia de la crítica, es decir, no verdaderamente crítica, Benjamin responde desarrollando una crítica fundada, por decirlo así, en aquellas mismas dudas sobre la trascendencia. Kant dice que la *Kritik* disipa la apariencia de conocimiento (*Scheinwissen*) de una época²⁵; Benjamin ubica, gracias a la crítica, la *Schein* constitutiva de todo *Wissen*, incluido el conocimiento crítico. La crítica aparente sólo parece ser crítica, tal como ésta había sido imaginada por la filosofía: no separa la verdad de la apariencia, sino más bien remite a ambas a una saludable indeterminación. Por una parte, la unidad de la filosofía es una apariencia de unidad cuya verdad nunca es demostrable, por otra, las obras de arte tienen su verdad puramente en su apariencia, y algunas –las que Benjamin a veces llama grandes obras de arte– tienen su verdad en una fuerte apariencia de unidad. Las grandes obras de arte poseen la verdad de la filosofía, la verdad que revela que su coherencia es un tipo saludable de apariencia, una proyección de los filósofos. Demostrar esto exige una prueba enrevesada. En “Las afinidades electivas de Goethe”, un ejercicio paradigmático de crítica aparente, Benjamin se niega a aceptar que el problema de esta novela, según lo vieron Goethe y la mayoría de los críticos, fuese el matrimonio y sus fundamentos trascendentales. Él se concentra en cambio

²⁵ Kant, *Critique of Pure Reason*, 100-101; A xi [trad. cast.: *Crítica de la razón pura*, trad. Mario Caimi, Buenos Aires: Cuhue, 2007, pp. 7-8; A XI].

en un fenómeno marginal, la *apparence* de un personaje: Ottilie.

Antes de hacer esto, parece crucial reformular el problema supremo de la filosofía y mostrar cómo está íntimamente relacionado con la literatura. El problema de la filosofía no es cómo formular las preguntas correctas, aquellas que finalmente la llevarán a la verdad o llevarán la verdad a ella. Su problema más bien es su incapacidad para reconocer que su proyección de unidad es su proyección, y que la fabricación de la *apparence* es un gran poder. Primero Benjamin repara en que la unidad de la filosofía es de una “potencia superior” que la serie infinita de preguntas finitas que conforman su práctica. Esta es una referencia a la teoría de conjuntos de Cantor, que Benjamin estaba estudiando por su cuenta y discutiendo con Gershom Scholem en la década de 1910. Una potencia u orden superior de infinitud incluye la serie inferior sin ponerle fin, de la misma forma en que la infinitud de segundo orden de Georg Cantor, los números reales, comprende a los enteros, los explica, si se quiere, y los trasciende al ser más intensamente infinita, sin clausurar el orden inferior, sin cambiar la infinitud menor de una línea a, digamos, un círculo. La inclusión de lo infinitamente extenso en un orden superior le sugiere a Benjamin, en 1919, un modo único de formular una relación entre la experiencia de la filosofía y la teoría filosófica, una relación que preserva la infinidad de las preguntas finitas sin frenar su movimiento, mientras que aún le permite a la filosofía diferenciarse a sí misma de la ciencia empírica.

Parecidos de familia

Ni el arte ni la literatura pueden ser un sustituto de la filosofía²⁶, de su método o de su meta:

La obra de arte no compete con la filosofía misma; simplemente da un paso hacia ella (*es tritt lediglich zu ihr*) en la más

²⁶ Aquí es donde Schlegel se detuvo. “En una crítica de la filosofía, la filosofía debe necesariamente ser considerada arte” (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 8:79).

profunda relación (*Verhältnis*) por medio de su afinidad/parentesco (*Verwandtschaft*) con el ideal del problema²⁷.

Benjamin introduce aquí un par de términos nuevos en su argumento. El problema, el problema supremo de la filosofía, es un ideal, y aquí es donde entra el arte, aunque debiésemos recalcar que no es el concepto o la categoría de arte lo que es de interés aquí, sino más bien obras de arte particulares²⁸. Debísemos asimismo reparar en la metáfora corpórea que determina la relación para Benjamin. La obra de arte *tritt zu* la filosofía; da un paso hacia ella. Acercándosele, no hace sin embargo contacto con ella para asimilarla o ser asimilada, y ciertamente no la suplanta. En cambio, la obra de arte muestra empatía, que denota distancia. He aquí la intelección de Benjamin: el ideal que gobierna la práctica filosófica, que para la filosofía es un problema, su unidad en la verdad de sus respuestas, aunque “superior”, no es de hecho trascendental, sino empírico, o más bien, fenoménico. La relación (*Verhältnis*) con la filosofía, hacia la cual la obra de arte da un paso, es del tipo “más profundo” en la medida en que aquello que la filosofía desea, su problema supremo, su *irrealium*, el ideal de unidad que trasciende el corpus de sus preguntas y hacia el cual éstas tienden²⁹, las obras de arte lo poseen como *realia*, en la esencia de su manera de ser *res*, cosas.

La palabra crucial en esta cita, *Verwandtschaft*: afinidad, parentesco, relaciones de familia, no es sinónimo de *Verhältnis*: proporción, comportamiento, relación, lío amoroso. Cómo pueden ambas relacionarse parece ser en sí misma una pregunta polémica, ya que un concepto de relación debería haber sido

²⁷ Benjamin, *Selected Writings*, 1:218; GS, 1:3:833.

²⁸ Sobre las limitaciones de usar la categoría de “arte” para acceder a través de ella al sentido de obras de arte particulares, véase la tesis doctoral de Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, especialmente la parte 2: La crítica de arte, sección 2, “La obra de arte” (*Selected Writings*, 1:155-65; GS, 1.1:72-87) [trad. cast: en *Obras I*, Vol. 1, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Abada, 2006, pp. 73-85].

²⁹ Esta formulación aparece ya en la tesis doctoral de Benjamin. Ferris resume la relación en ese texto: “en su estado fracturado, la obra de arte es una medida del ideal que no puede ser, sino al cual puede sólo parecerse” (“Benjamin’s Affinity”, 186).

elegido con anterioridad a fin de poder formularla. Qué tipo de relación podría alcanzarse entre “relación” y sus instancias o sustituciones o variantes y sus contrarios es un problema filosófico “profundo” por derecho propio, y no carente de interés para Benjamin en este punto. Su decisión en “Teoría de la crítica de arte” para *Verwandtschaft* no sólo es una referencia a *Die Wahlverwandtschaft*, el título de la novela de Goethe. Su importancia independiente es puesta de relieve al final del boceto. Las obras de arte se relacionan con la filosofía, explica Benjamin, en la medida en que cualquier obra de arte en particular está *verwandt* (emparentada) a un auténtico problema filosófico³⁰. Ciertamente, la novela de Goethe es una conversación del largo de un libro sobre el sentido de la palabra *Verwandtschaft*, pero se concentra en su función técnica en la química y en una posible trasposición a un discurso amoroso, en la esperanza de llevar alguna científicidad de la química a las relaciones amorosas. Benjamin está interesado en el sentido del término fuera de la química y usa el sentido alternativo para profundizar en la operación de la crítica aparente.

Otro breve texto del mismo periodo da pistas sobre el valor de un sentido alternativo de *Verwandtschaft* (analogía y afinidad/parentesco). En una serie de cartas de 1919, Benjamin solita en repetidas ocasiones, y cada vez en un tono más urgente, que Scholem le devuelva por correo un texto titulado “Analogie und Verwandtschaft” (“Analogía y afinidad/parentesco”). Si ahora tomamos este texto como urgente, como Benjamin parece haberlo tomado en su época, estamos forzados a admitir que en la medida en que las obras de arte están *verwandt* a la filosofía, al ideal de su problema, entonces en efecto las obras de arte y la filosofía no tienen nada en común, nada que sea esencial, al menos. Que nada relaciona a las dos debe enfatizarse, aunque no hasta el punto de reificar esta negatividad. Es decir, la motivación para escoger *Verwandtschaft* es distinta de la motivación para elegir otros términos de relación, especialmente aquellos

³⁰ Benjamin, *Selected Writings*, 1:218; *GS*, 1.3:834.

que se parecen a la comprensión escolástica de *relatio* como una cosa, incluso si es la más mínima cosa. Las cosas pertenecen al otro lado de la ecuación, el único lado en el cual las ecuaciones pueden ser hechas, el lado de las relaciones racionales, entre las cuales, en el texto que Scholem le envió de vuelta, Benjamin selecciona “analogía”. Una forma inteligible es crucial para la analogía; esta es la razón por la que es una relación racional. La forma permite a los dos componentes de una ecuación analógica ser considerados similares. En las relaciones racionales, “lo común” (*das Gemeinsame*), escribe Benjamin, “se deja descubrir”.³¹ La analogía presenta para su descubrimiento una cosa común en la forma de dos fenómenos separados, y por esta razón, en las palabras de “Analogie und Verwandtschaft”, “la confusión de analogía y parentesco es una completa perversión”³². Vale la pena recordar que la analogía presenta un elemento común perceptible, una semejanza sensual, con el fin de indicar una semejanza suprasensible. Si Aquiles fuese sólo aparentemente un león, pero en esencia distinto a uno, el símil de Homero no sería esclarecedor. La similitud debe estar en la esencia. Esta formulación parece absurda, sin embargo, ya que la esencia no admite la semejanza, en la medida en que la esencia nunca aparece. ¿Quién podría identificar una semejanza suprasensible? La semejanza debería ser decididamente fenoménica. Para decirlo una vez más, la analogía depende de la semejanza para iluminar un elemento no sensual entre dos cosas, un elemento en común que “aparece” en ambas: el coraje, en el caso de Aquiles y el león; y, sin embargo, al mismo tiempo preserva aquello que no puede jamás volverse apariencia, lo que debe ser simbolizado a través de elementos sensuales y seguir siendo distinto de ellos³³.

³¹ Ibid., 1:208; *GS*, 6:44.

³² La traducción al inglés de “Analogie und Verwandtschaft” (“Analogy and Relationship”, en *Selected Writings*, 1:207-209) consistentemente traduce *Verwandtschaft* por “relationship”, sepultando así la distinción que Benjamin desea hacer.

³³ Esta relación sin similitud aparente es parte integral del rechazo de la mimesis como el elemento clave de la teoría del arte que Ferris identifica como una de las motivaciones de Benjamin. (“Benjamin’s Affinity”, 184-85). Un nombre para una colección de similitudes no sensuales es “lenguaje” (*Sprache*). Véase “Doctrina de lo semejante”

Es decir, la analogía es en última instancia una noción mística, y su misticismo es el blanco de Benjamin en este breve texto. Las relaciones racionales son místicas, y *Verwandtschaft* —en tanto a-racional, si es que no irracional— es fenoménica. Aunque puede ocurrir conjuntamente con las similitudes perceptibles, la afinidad/parentesco ignora la esencia. Uno podría decir que, en el parentesco, la similitud no es esencial; es siempre trivial, accidental para aquello que en verdad importa. Así, mientras la relación esencial entre parientes es, como la esencia, no-aparente, el parentesco es más bien una no-apariencia empírica. “La esencia del parentesco es enigmática (*rätselhaft*)”, escribe Benjamin.³⁴ No podemos ver por qué dos figuras cualesquiera están relacionadas como parientes o como amigos y sin embargo esta opacidad no implica una fuente superior. Benjamin da un ejemplo de esto: para padres e hijos, prototipos de las relaciones de parentesco europeas, no son las semejanzas físicas las que determinan su copertenencia; parecidos en los rostros, en la forma de andar o en la voz son epifenoménicos, ellos no determinan fundamentalmente la relación. El parentesco de padres e hijos está mucho más allá de los rasgos perceptibles, más cerca y más a la mano. La adopción, o mejor aún, el acogimiento familiar sería el modelo, donde la pregunta “¿a quién se parece?” es recibida con vergüenza. Benjamin distingue un núcleo electivo o adoptivo en el paradigma metafísico de la paternidad³⁵. *Verwandtschaft es tan rätselhaft* —esto sería la prolongación de su pensamiento— que incluso un genoma humano totalmente mapeado no podría penetrar su enigma. Entre progenitor e hijo la relación no es racional; su medio no es la percepción de similitudes formales, sino el sentimiento, *Gefühl*.

(Benjamin, *Selected Writings*, 2:694-98) [trad. cast.: en *Obras II*, Vol. 1, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid: Abada, 2007, pp. 208-212], y su variante “Sobre la facultad mimética” (ibid., 2:720-22) [trad. cast.: Ibid., pp. 213-215].

³⁴ Benjamin, *Selected Writings*, 1:207; GS, 6:43.

³⁵ El niño nacido de Charlotte y Eduard en la novela de Goethe ejemplifica este parentesco de lo no semejante. El bebé no se parece a ninguno de sus padres biológicos, sino más bien a los objetos de sus fantasías románticas. En vez de ser determinada por la biología, la similitud nace de un sentimiento.

La entrada en la apariencia

Pero esto es sólo una analogía. La enigmática afinidad entre las obras de arte y la filosofía no se percibe en el medio del sentimiento (*Gefühl*), sino en el de la crítica. La crítica es el modo de la *appearance* en el que los problemas de la filosofía, tal como se manifiestan en las obras de arte, se sacan a la luz. La filosofía oculta sus problemas, el arte despliega algo parecido a ellos, la crítica percibe el parentesco, lo reproduce, lo intensifica incluso, si bien evita enérgicamente formularlo como una proposición o un conjunto de proposiciones, una teoría. La actitud de la crítica hacia la filosofía, por una parte, y hacia el arte, por la otra, es de *Achtung* (respeto). No formula el problema que aparece en la obra de arte, por miedo a arruinarla. Porque la obra de arte es la experiencia del problema. Tampoco formula el problema, por miedo a arruinar la filosofía, que plantea y preserva el problema en cuanto problema. “Sin embargo”, escribe Benjamin

hay constructos (Gebilde) que, sin ser ellos mismos filosofía, es decir, sin ser la respuesta a esa pregunta virtual, y sin ser virtuales, es decir, sin ser capaces de ser aquella pregunta, aún así tienen la más profunda afinidad (*die tiefste Affinität*) con la filosofía o más bien con el ideal de su problema; constructos reales, no virtuales, que ni son respuestas ni son preguntas.³⁶

La filosofía es un agregado infinito de preguntas cuya totalidad es virtual³⁷. Una obra de arte es un agregado finito cuya unidad es real. La filosofía envía una fata morgana al horizonte y pasa su vida en busca de ella. En la medida en que persigue

³⁶ Benjamin, *Selected Writings*, 1:217; GS, 1:3:833.

³⁷ La valía moral de la “ semejanza de totalidad ” es que, a diferencia de la totalidad real, no es destructiva de la diversidad y permite la singularidad, de acuerdo a Menninghaus (“Das Ausdruckslose”, 40-41). La forma en la que el concepto “virtual” funciona en los escritos tempranos de Benjamin y la forma en la que este concepto pasa a su trabajo tardío sobre los pasajes de París encuentra su expresión más cuidadosa en McLaughlin, “Virtual Paris”. Lo virtual se identifica como aquello que conserva un lugar en el arte para la filosofía y, en París, para la idea de una ciudad como un lugar que preserva y comunica sentido. Véase el ensayo completo, pero especialmente 208-13.

esto, la unidad de su práctica, en la medida en que ejerce este poder, el poder de hacer imágenes y de dejarlas tanto guiar su práctica como aparecer como la verdad, tiene un tácito parentesco con las obras de arte. De todos los fenómenos, incluida la filosofía, las obras de arte producen las más potentes apariencias de unidad, aunque sabemos que son productos del artificio, racimos de fenómenos, construcciones provisionales, agregados, *Gebilde*. La filosofía se encuentra con las obras de arte donde el ilusorio ideal de uno y la ilusión real del otro dan cada uno un paso hacia el otro, en la *appearance* o *Schein*. La relación reside sólo en la *appearance*, mostrándose, entonces, como la menos esencial, la más trivial asociación aparente, una ilusión de profundidad delgada como un papel. A su vez, la afinidad aparente, la *scheinbare Affinität*, no aparece, pero señala su cercanía permaneciendo oscura, o como Benjamin la llama en el ensayo sobre *Wahlverwandtschaften*, inexpresiva (*ausdruckslos*)³⁸. Sin ser análogas a los sistemas filosóficos, sin correspondencia racional, las obras de arte no obstante “dejan” al problema del ideal de la filosofía aparecer, como *appearance*³⁹. Apariciones reales, ellas le proporcionan verdad a la fantasía de la filosofía. Si, una vez que esto se revela, la filosofía puede seguir creyendo en su fantasma y a la vez reprimiendo su *appearance*, esa es una cuestión distinta.

³⁸ La más amplia consideración de esta figura benjaminiana la ofrece Menninghaus, quien arma su ensayo en torno al único pasaje de “Las afinidades electivas de Goethe” en el que se define “lo inexpresivo” como “la violencia crítica que, si bien no quiere separar apariencia (*Schein*) y esencia (*Wesen*) en el arte, les impide mezclarse” (Benjamin, *Selected Writings*, 1:340; GS, 1.1:181) [trad. cast: *Las afinidades electivas de Goethe*, en *Obras I*, Vol. 1, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Abada, 2006, p. 193, traducción modificada]. Para Menninghaus, “lo inexpresivo” es una versión del sublime kantiano, con fuertes ecos de la prohibición judía de las imágenes divinas.

³⁹ Al alcanzar esta conclusión, Benjamin realiza una de las afirmaciones quizás apresuradamente escritas pero no por ello menos significativas de su tesis sobre la crítica romántica alemana. En las páginas finales anuncia: “La cuestión sistemática fundamental de la filosofía del arte puede también formularse en consecuencia como la cuestión de la relación (*Verhältnis*) entre la idea y el ideal del arte” (*Selected Writings*, 1:183; GS, 1.1:117) [trad. cast: *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, en *Obras I*, Vol. 1, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Abada, 2006, p. 116]. El cambio de una relación racional y formulable, *Verhältnis*, a *Verwandtschaft*, es lo que le permite, luego de la tesis, formular la pregunta.

En la medida en que trabaja con apariencias y expone la naturaleza aparente de los ideales, la crítica está más cerca de las obras de arte. La crítica “deja al ideal del problema filosófico en la obra de arte entrar en la apariencia, en una de sus apariencias (*Sie läßt das Ideal des philosophischen Problems im Kunstwerk in Erscheinung, in eine seiner Erscheinungen treten*)”⁴⁰. Con la frase “*in Erscheinung lassen*” la “Teoría de la crítica de arte” de Benjamin elimina varios vestigios de idealismo del proyecto crítico, si bien no lo hace por medio del gesto, tan popular en el siglo XIX, de sustituir un registro social o político por uno intelectual. Tal como Platón en *El sofista*, Benjamin deja sin resolver el problema del estatus último de la crítica. Una cosa es cierta: la crítica ya no es un medio para un fin fuera de la apariencia. La crítica abandona *la diacrítica*, la eterna división en dos y la eliminación de uno con el propósito de viajar a lo largo del camino a la verdad. El acto no intencional o casi no intencional que ahora supone es notable: permitir el acceso y dejar en apariencia (*in Erscheinung lassen*)⁴¹. En la teoría de Benjamin, la crítica permite [*lets*] y deja [*leaves*] –dos aspectos del verbo *lassen*–, es decir: la crítica apenas levanta un dedo contra los órdenes o las fantasías o las fantasías de orden dominantes, salvo para permitirle aparecer a lo que ya aparece, permitiéndolo y dejándolo como *appearance*⁴². Hay por supuesto grados en este permitir; el total permitirle aparecer a una aparición en cuanto aparecer puede captarse mejor en el instante antes de que desaparezca, cuando su falta de fundamento aparece súbitamente junto a ella. Este fugaz momento, y nada más, es lo que Benjamin entiende como lo bello.

⁴⁰ Ibid., 1:218; GS, 1.3:834.

⁴¹ Benjamin usa el término “inexpresivo” porque es, según Ferris, “lo que define la apariencia en cuanto apariencia”, es decir, en la medida en que no tiene nada que expresar. (“Benjamin’s Affinity, 193”).

⁴² Esto es menos un equivalente de “mera semejanza” (*bloßer Schein*), como le preocupa a Steiner (*Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst*, 289), que una semejanza intensificada o exponencial, que se aproxima a la semejanza pura. Puede que la mera semejanza sea mítica y no arte, como propone Steiner, pero esto se debería a que –aunque Steiner no lo explica– ella preservaría el medio mítico [*mythic milieu*], que produce un deseo de destruir lo “mero” y alcanzar una “pureza” en otro lugar.

Cerca del final de la novela de Goethe tiene lugar la capilla ardiente de Otilie. La luz de la tarde envuelve su cadáver y dramatiza la consumación de su volverse bella; lo que parecía su propósito en la vida es ahora su único propósito: ser vista, diseminar la *Schein*. En torno a ella “la luz titilante, ejerciendo su pleno derecho, difundía un fulgor más claro” (das schwebende Licht, sein volles Recht ausübend, einen helleren Schein verbreitete)⁴³. La crítica le permite a la luz que ilumina a Otilie ejercer su pleno derecho, un gesto que la novela en sí misma rechaza. Sometiéndose al derecho de la luz titilante, incluso si tiene que violar otras reglas –la autoridad del autor, las leyes del gusto, de la estética, del sujeto trascendental, incluso de la naturaleza–, la crítica podría concebirse como si practicara la eutanasia a las más vivas imágenes, extinguiéndolas a fin de dejarlas ser menos que imágenes, de remover el aire místico oculto en su brillo, eliminando la insinuación de que lo que hay detrás de las imágenes es la vida⁴⁴.

Entonces *Die Wahlverwandtschaften* de Goethe no sólo es una obra de arte en la cual la crítica puede permitirle al problema filosófico ideal brillar como *Schein*, también es una alegoría del más imperceptible acto de crítica, menos un acto que el rechazo de uno. Y es a partir de esta alegoría que Benjamin elabora su teoría de la crítica. El rechazo de la acción en la crítica corresponde al rechazo de la expresión en su objeto. Otilie, el enigmático personaje principal, expresa nada: no ofrece ningún fundamento claro para su extrema belleza⁴⁵. Es su propio

⁴³ Goethe, *Elective Affinities*, 237; *Die Wahlverwandtschaften*, 487.

⁴⁴ “La vida que se agita en ella [la obra de arte] debe aparecer paralizada y como cautivada en un instante. La vida que se agita en ella es la belleza” (Benjamin, *Selected Writings*, 1:224; GS, 1.3:832).

⁴⁵ Otilie sintetiza las muy citadas clases de contenidos de Benjamin: contenido factual [u objetivo] y contenido de verdad, *Sachgehalt* y *Wahrheitsgehalt*. En su figura, el contenido factual [u objetivo] es equivalente al contenido de verdad, y el comentario ya es crítica. Extrañamente, quienes se volvieron diestros con respecto a esta condición en el siglo XX fueron los publicistas estadounidenses. Un aviso publicitario es también el *locus* en el cual la verdad y la imagen colapsan, dejando un giro desnudo hacia la apariencia, un *ad-*. También inventaron un eslogan perfecto para la esencia y su efecto: lo que hay es lo que ves. En el caso de la publicidad, esto sólo puede ser

fundamento: Benjamin lo llama “el divino ser-fundamento (*Seinsgrund*) de la belleza”⁴⁶. No es la proporción de sus rasgos, su coqueta timidez, su beatitud o su alma pura lo que la hace hermosa. Más bien, es a través de su pasividad, su silencio, y, en último término, gracias a su muerte –el punto cúlmine de la inexpresividad, que no disminuye su luz, sino que la intensifica, según el retrato de Goethe– que ella se vuelve bella, el reflejo de una luz proveniente únicamente de la oscuridad.

La atracción de lo bello

Tres desideratas caracterizan el programa de Benjamin hacia 1919, cuando escribe el boceto: busca una imagen no trascendental de la crítica, una concepción fenomenológica de lo bello y una jerga enigmática en la cual pueda articular ambas en términos conceptuales. Posteriormente, en una carta a Hugo von Hofmannsthal, admite que la sección del ensayo sobre Goethe en la cual incluyó el boceto de 1919 está marcada por “ciertas oscuridades” (*gewisse Dunkelheiten*)⁴⁷. En perspectiva, podemos ver que “Goethes Wahlverwandtschaften”, el ensayo, quiere volverse un paradigma de una crítica de arte distinta; en él, *Die Wahlverwandtschaften*, la novela, desea volverse una hermana del problema supremo de la filosofía, y el problema, no es difícil verlo, es la *Verwandtschaft* misma. La otra posibilidad señalada en el título es *Wahl* (elección), pero esta es rechazada por Benjamin por ser mística⁴⁸. Esta novela es una obra de arte que exhibe la *Verwandtschaft* constitutiva de todas las obras de arte, es decir, una novela crítica, o al menos una novela que contiene,

leído como una suerte de repulsiva ironía. Otilie sería entonces un paradisiaco aviso publicitario para una pura *adversio*.

⁴⁶ Benjamin, *Selected Writings*, 1:351; GS, 1.1:195 [trad. cast.: “la divina razón de ser de la belleza”; *Las afinidades electivas de Goethe*, en *Obras I*, Vol. 1, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Abada, 2006, p. 209].

⁴⁷ Benjamin, *Correspondence*, 229; *Gesammelte Briefe*, 2:410.

⁴⁸ Acerca de la “elección” (*Wahl*) en el ensayo de Benjamin sobre Goethe, véase Gasché, *The Honor of Thinking*, 94. Menninghaus está más interesado en la “decisión” anti-trascendental (*Entscheidung*). Véase el apartado de su ensayo titulado “Moralität und Sprache” (“Das Ausdruckslose”, 50-58).

latente en el nivel de la *appearance*, señales que apuntan hacia el nuevo tipo de crítica. Permite a la *Verwandtschaft* aparecer como aparente en la figura de Otilie, en su belleza.

Para una comprensión de “lo bello” benjaminiano, la novela de Goethe tiene que ser leída a la luz del “clímax” (*Gipfel*) de *El banquete* de Platón, el momento cuando Diotima alaba lo bello como escape a las ideas⁴⁹. Para Benjamin, *El banquete* es la obra filosófica cuyo sistema encuentra su hermano en la novela de Goethe, más probablemente una hermana que un hermano⁵⁰. Dedicar no más que una oración o dos a Platón en ambos, el boceito y el ensayo sobre Goethe, pero el punto es importante. Quizás Benjamin es el único que lo haya reconocido. Los platónicos ven la forma, la idea de belleza como una calle de dirección única en la que la belleza llega a las cosas bellas. Sin embargo, el diálogo implica que también es posible que esto ocurra en un sentido inverso. “Relacionado con esta aparición de lo verdadero, así como también con la verdad singular en el constructo bello singular, hay un aparecer de lo bello en lo verdadero, que debe determinarse de un modo distinto (*ein anders zu bestimmendes Erscheinen des Schönen im Wahren*)”⁵¹. Una conclusión sorprendente: la verdad puede aparecer en lo bello, pero lo bello también apa-

⁴⁹ Benjamin, *Selected Writings*, 1:219; GS, 1.3:834.

⁵⁰ Sobre el género de las cosas bellas Benjamin hace una afirmación desconcertante. La teoría de lo bello permanece meramente latente en las especulaciones platónicas porque “en Platón, en cuanto griego, la belleza se representa por lo menos tan esencialmente en el joven como en la muchacha, siendo, sin embargo, la abundancia de vida mayor en lo femenino que en lo masculino” (*Selected Writings*, 1:350; GS, 1.1:194) [trad. cast: *Las afinidades electivas de Goethe*, en *Obras I*, Vol. 1, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Abada, 2006, p. 208]. Es difícil estar seguro en esta breve afirmación si Benjamin desaprueba el amor entre muchachos menos de lo que estigmatiza a las muchachas. Uno podría concluir que las muchachas son más ambiguas, más brillantes, por decirlo así, que los chicos. Sin embargo, el efebismo, la general asociación helénica de la belleza con los muchachos púberes –altamente estigmatizada para la época de Platón– también atrae a Benjamin aquí. De los efebos quiere la comunicabilidad del efecto, de las muchachas la variabilidad de la apariencia. ¿Está Benjamin pensando aquí en el maquillaje, en la moda? ¿O en la marimacho [*tomboy*], la chica púber que puede pasar por ambos? ¿Y qué hay de la *drag queen*? De cualquier modo, es sorprendente que en el Berlín de Weimar Benjamin no haya podido encontrar un conjunto de opciones menos estereotípicas que la mujer o lo femenino que sostendría, en alguna concepción biológica, la “abundancia de vida”.

⁵¹ *Ibid.*, 1:218; GS, 1.3:834.

rece en la verdad⁵². Para ver cómo esto sería posible, leamos el pasaje de *El banquete* que motivó la especulación. El “clímax” ocurre en el discurso de Sócrates, cuando relata lo que la diosa Diotima le enseñó sobre cómo alcanzar las ideas:

empezando por las cosas bellas de aquí y sirviéndose de ellas como de peldaños ir ascendiendo continuamente, en base a aquella belleza, de uno solo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos (*epi panta ta kala somata*) y de los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta, y de las normas de conducta a los bellos conocimientos, y partiendo de éstos terminar en aquel conocimiento que es conocimiento no de otra cosa sino de aquella belleza absoluta [más literalmente: “no es otra cosa que conocimiento de *esta misma cosa bella*” *ouk allou ē autou ekeinou tou kalou mathēma*], para que conozca al fin lo que es la belleza en sí.⁵³

Dos sutilezas pueden fácilmente ser pasadas por alto en este pasaje, quizás debido al deseo de llegar lo más pronto posible a lo que se asume es el blanco de Platón: las ideas, o la teoría de ellas. Lo primero que se pasa por alto es el énfasis en los cuerpos y los no-seres o “ser”, y la segunda sutileza es la demanda de que todo y cada cuerpo hermoso sea visto antes de que el amante pueda pasar al siguiente peldaño de la escalera que lleva fuera de las apariencias. De hecho, la última enseñanza, dice Diotima enigmáticamente, tiene relación con esta misma belleza, precisamente la belleza que aparece en la suma de todos los cuerpos, y la misma cosa también (*to auton*) constituye el conocimiento o enseñanza (*to mathēma*) que uno obtiene al final, donde se dice que la belleza se vuelve idéntica a sí misma, frase que describe una comprensión platónica tradicional de una idea: aquello que es idéntico a sí mismo. En este pasaje,

⁵² Menninghaus resume esta idea: “La apariencia es en sí misma la esencia de lo bello” (“Das Ausdruckslose”, 46).

⁵³ Plato, *Symposium*, 49-50; 211c-d; énfasis añadido [trad. cast.: *Banquete (El simposio)*, en *Diálogos III*, trad. M. Martínez Hernández, Madrid: Gredos, 1988, p. 264].

sin embargo, es una mismidad peculiar. La idea de la cosa bella es la misma que la suma de todas las cosas bellas. Apareciendo por fin como sí mismo, lo bello (*to kalon*) no puede sacudirse el recuerdo de siquiera una de las cosas bellas (*ta kala*) que llevaron a él. Careciendo de una de ellas, simplemente no es sí mismo, no es idéntico a sí mismo. El sí mismo o la esencia de la idea de lo bello es la multiplicidad misma. En estos términos, en la medida en que la idea aparece como un *Einheit* (un uno) a quien sube, lo que en realidad aparece, aquello que la idea deviene cuando entra en la apariencia, no es ni más ni menos que la *Allheit*, la totalidad [*allness*] o el todo compuesto uno a uno, de los cuerpos bellos; la idea de lo bello es “la aparición de la armoniosa totalidad cerrada de lo bello en la unidad de lo verdadero”⁵⁴. La idea de lo bello es una multiplicidad sostenida por la práctica (*epitēdeuma*), potencialmente infinita, de amar los cuerpos bellos.

Latente en *El banquete* de Platón, por lo tanto, y brillando –aunque tenuemente– en la novela de Goethe, la hermosa *appearance* (*schöner Schein*) aparece en el ensayo de Benjamin. Se debe reparar en que la trayectoria de Platón a Goethe y a Benjamin, de Diotama a Ottilie al crítico en cuya prosa su afinidad brilla también marca la historicidad de la crítica de arte, la que, lejos de ser diacrítica –la reducción de una multiplicidad a dos y la sustracción de uno en un camino hacia una verdad permanente e inequívoca– es ahora más parecida a la preservación de una pluralidad peculiarmente histórica. Uno vislumbra esta historicidad en una afirmación del final de la tercera sección del ensayo sobre Goethe. “[L]a idea de la crítica de arte” es “la idea de la indesvelabilidad (*Unenthüllbarkeit*)”⁵⁵. En un punto en esta carrera de relevos, *El banquete* sugiere que la fuente de la belleza es la pura *appearance*. En otro punto, el fundamento de la belleza en *Schein* nos guiña un ojo en la figura de Ottilie

⁵⁴ Benjamin, *Selected Writings*, 1:218-19; GS, 1.3:834.

⁵⁵ *Ibid.*, 1:351; GS, 1.1:195 [trad. cast: *Las afinidades electivas de Goethe*, en *Obras I*, Vol. 1, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Abada, 2006, p. 209].

lie, pero aunque aparece, el impulso hacia la verdad superior de las relaciones aún domina la novela. Finalmente, la crítica divulga la revelación de Goethe de la belleza qua belleza, contra los críticos más importantes de Goethe, contra el tema que el mismo Goethe anuncia, *Wahlverwandtschaft*, contra la voluntad del autor, por decirlo así, y, lo que es más, contra otros conceptos de crítica: pura, hermenéutica, mitológica, biográfica, diacrítica. En resumen, la historia crítica ya no opera como un medio para la tamización de la verdad, a diferencia del argumento que Scholem propone en un artículo casi contemporáneo sobre la teología judía, donde la historia es un medio para la revelación⁵⁶. Aquí otra historicidad vacía el pasado de la verdad para abrir paso a la aparición que no estaba estrictamente ahí: no para revelarla, sino para desplegarla en su necesario ocultamiento. Otilie tenía que ser un personaje marginal. Su belleza tenía que parecer como si estuviese escondiendo algo superior, una verdad religiosa, locura, genio. La verdad, sin embargo, es este parecer.

Un cuerpo bello hace precisamente eso: al mismo tiempo que parece esconder un gran secreto, nos impide querer rasgar la imagen para revelar lo que hay tras ella. En vez de hacia la verdad, un *soma kalon* seduce hacia la viva vida de la *apparence*⁵⁷. Benjamin previene varias veces, sin embargo, contra una comprensión banal de este punto. No es suficiente decir que la belleza es mera apariencia, su vida mero juego: “mero” es una trampa a un mundo superior. Entre todas las posibles ideas en un posible mundo de ideas, la belleza sería aquella, quizás la única, cuya idea estaría en el hecho de la *apparence*, en su ha-

⁵⁶ Scholem, “Offener Brief an den Verfasser der Schrift ‘Jüdischer Glaube dieser Zeit’”.

⁵⁷ Menninghaus toma la palabra “viva” [lively] (*lebendig*) para que funcione como la contraparte dialéctica de “muerte” en el argumento de Benjamin (“Das Ausdruckslose”, 35, 38-39, 69). Me parece que a esto se le escapa el vivo juego en y con la palabra misma. La muerte también tiene una vida, como la tienen las imágenes, las palabras y las apariencias, incluso si aquí la vida no es la aparición ilusoria de nada superior, sino algo más como la diferencia de sí. La última sección del ensayo de Menninghaus, sin embargo, ofrece una clara imagen de la otra “vida” de las apariencias, cuando nos recuerda el temprano trabajo de Benjamin sobre el color y la percepción infantil.

bilidad para deshacerse de la insinuación de que hay algo más allá de ella. La idea de lo bueno, para dar sólo un contraejemplo, no es aparente: basta con mirar alrededor. Y, sin embargo, una vez que el proyecto se vuelve la síntesis provisoria e infinita de todos los cuerpos bellos, la bondad parece menos distante. Una multiplicidad diversamente bella parece buena sin referencia a una idea de lo bueno⁵⁸.

Se puede buscar el origen de esta idea en un contexto distinto, fuera de algún modo del trillado camino de Grecia a Alemania. Al comienzo del libro del Génesis, donde la moralidad y la apariencia todavía son inseparables, y donde no se ha escuchado hablar aún de la ilusión de la verdad (la única ilusión verdaderamente perniciosa), en la primerísima crítica, quizás la más intensa entre las cosas bellas, el mundo es creado de “el divino ser-fundamento de la belleza” –“Y dijo Dios . . . Y vio Dios . . . que era bueno”–; el irrestricto bien de ver por primera vez las visiones que tan sólo el lenguaje ha producido.

En dos de sus momentos tempranos, uno eleático y el otro ateniense, el concepto de crítica –en cuanto *krinein* y entonces de nuevo en cuanto *diakritikē*– despliega paradojas que se convierten, en su historia posterior, en secretos. Impuesta a la fuerza, adoptada acríticamente, su fuente y su potencia imposibles de rastrear, la crítica trascendental llega a especializarse en esconder su propio origen perdido, inventando mitos sobre su verdad y sus superpoderes. Lo que Benjamin comienza a elaborar en su boceto de 1919 es un concepto de crítica que rehuye del mito escondido en las teorías críticas y en la crítica filosófica. Crítica sólo en nombre, sólo aparentemente crítica, el hecho de que no hace ninguna reclamación de la verdad para sí misma la hace una traición particularmente apropiada del problema del cual surge: no tiene fundamento, ni justificación. Esto no es sólo

⁵⁸ Gasché describe en detalle una dimensión moral diferente del ensayo sobre Goethe. “Lo ético”, como lo llama, entra en juego en una decisión sobre lo éticamente indecible (*The Honor of Thinking*, 93). Este salto a la decisión rompe el poder de la “elección”, que pertenece a un concepto totalmente mistificado de “vida” y, a través de su violencia, se vuelve una peculiar responsabilidad hacia otros (94-96).

un problema “en la teoría”; la crítica, como el último dogma de la filosofía crítica, es también igual a la ideología, y así “crítica de la ideología” es una confusión sutilmente maliciosa. Es decir, tal como no nace de la razón, la crítica tampoco surge directamente de las relaciones sociales (como propone Horkheimer); es, más bien, siempre impuesta desde fuera. De hecho, es peor que la ideología, a pesar de todo el bien que puede hacer, ya que es una ideología que es constitutivamente no criticable. Sólo la crítica no puede invertirse. Y sin embargo, después de saber de sus vergonzosos orígenes y de su posición comprometida, en vez de deshacernos de ella (en sí misma una operación crítica), podríamos hacer lo contrario. Podríamos considerar la distinción entre ideología y realidad social, entre las ilusiones de conocimiento y el conocimiento puro sobre el que la crítica trascendente ha funcionado, como una distinción aparente. Esto es, en efecto, lo que la revisión de la crítica de Benjamin hace explícito para nosotros.

Tal crítica no distingue lo bueno de lo malo, lo puro de lo contaminado, la verdad de la apariencia. Su trabajo cruza la *apparence*, señalando afinidades entre los más profundos secretos de un campo y sus hermanos en otro. Se obtiene así un paradigma. El loco –la filosofía– esconde de sí mismo la naturaleza ilusoria del ideal que gobierna su práctica. El mago –una obra de arte– hace manifiesta una ilusión similar en cuanto ilusión, de modo que el loco, si bien no puede ponerlo en sus términos, puede al menos nombrar aquello que lo está volviendo loco. El empresario teatral –la crítica– orquesta el espectáculo e invita al filósofo a contemplarlo.

Si tomamos la crítica aparente de Benjamin como un paradigma, un proyecto a la vez más restringido y más general se vuelve concebible. Cabos de ambos proyectos son partes del boceto; uno al que sólo alude, el otro sobre el cual especula abiertamente. Podrían formarse críticos aparentes y luego enviarlos a colonizar las humanidades, buscando obras de arte para los problemas filosóficos que operan virtualmente en ellas. Este tipo de proyecto sigue el patrón fenomenológico usual. Fiel a su énfasis

en el método, la fenomenología tiende a favorecer unos pocos inventores de paradigmas y una multitud de practicantes que los llevan a varias áreas y disciplinas. Las siluetas de Sigmund Freud y Edmund Husserl, no más que la de Franz Brentano, se alzan aquí. Benjamin mismo dice que las obras de arte particulares pertenecen a la “corona” (*Strahlenkreis*) de un auténtico (*echt*) problema filosófico, y de este modo apunta hacia una clase de practicantes que gradualmente los investigarían todos⁵⁹. Permítasenos dar un ejemplo. El problema de la cualidad secundaria, el color, encuentra en su corona de obras de arte no tanto las pinturas de los fauvistas o de Helen Frankenthaler —estas serían instanciaciones del problema, o analogías de él— sino más bien, un crítico aparente podría sugerir, una novela de William Faulkner. Podría lograrse que *Luz de agosto* mostrara un deseo de filosofía, que el color siguiera siendo una cualidad, y una secundaria además, sin ofrecer una verdad sobre los seres (apoyando, de esta forma, un compromiso con la ontología de la sustancia). El color es coloreado y se lo hace sobresalir de su a menudo gris existencia filosófica, volviéndose un marcador terrible de diferencia al cual la mayor parte de las otras realidades, incluidas la existencia física, la historia, el lenguaje y la moralidad están en último término subordinadas. La luz no es una cosa. La luz de agosto tiene un efecto diferente, dejando a la naturaleza profundamente filosófica del color —la negrura invisible y equívoca de Joe Christmas— brillar.

La tarea —infinita, probablemente— de ejercer la crítica aparente sobre las obras de arte con el fin de divulgar sus problemas-afinidades es un tipo de tarea. La crítica aparente podría asimismo volverse un paradigma para otro tipo de trabajo. Uno podría también ser capaz de mostrar cómo otros dominios aparentemente autónomos e idealmente fundamentados de la actividad humana de hecho se determinan recíprocamente entre sí a través del parentesco y la inclusión virtual. Este más ambicioso proyecto parece más importante para Benjamin en aquel mo-

⁵⁹ Benjamin, *Selected Writings*, 1:128; GS, 1.3:834.

mento. Dedicar la última sección del boceto, que comienza con un “quizás”, tratando de imaginarlo. La crítica de arte es sólo un modo de la crítica aparente. Se configura así: la filosofía desea la verdad pero tiene, sin ella saberlo, la *appearance*. Las obras de arte muestran la naturaleza aparente del ideal de la filosofía; la *appearance* es su verdad, y de esta manera ellas son parientes de la filosofía. Algo similar a la reciprocidad delineada aquí podría lograrse entre otras esferas. Benjamin sugiere: entre la “moralidad” y la “libertad” o entre la “teoría” y el “lenguaje”⁶⁰.

Tratemos de desarrollar algunas tesis sobre el futuro más general de la crítica aparente que se sugiere en el par de dominios que se mencionan en el final mismo del boceto:

1. *La crítica de arte es paradigmática.* Surge una nueva relación entre la unidad y la multiplicidad en la crítica de arte, en la cual ninguna toma precedencia por sobre la otra, ambas son interdependientes y su relación se establece por medio de una tercera cosa que no es ninguna de ellas; a través de una virtualidad que manifiesta su interrelación como una ambigüedad, lo que Benjamin llama *Allheit*, que es difícil de traducir. Podemos decir unas pocas cosas sobre ella. La unidad [*Oneness*] es una perspectiva ideal de la totalidad [*allness*]. La crítica de arte es un real ideal (como Beckett llama a la imagen en Proust). La afinidad misma está, sin embargo, “más allá de lo que es visible de modo inmediato” (como dice Benjamin en otro boceto casi contemporáneo sobre el par “Destino y carácter”)⁶¹. La crítica de arte se vuelve así paradigmática para otro tipo de crítica aparente. Sólo ella expresa el secreto en cuanto secreto. “Esta multiplicidad [en la cual el ideal del problema se expresa a sí mismo] se haya secreta y reticente (*verschlossen*) en la multiplicidad de las verdaderas obras de arte y su extracción (*Förderung*) es el negocio (*Geschäft*) de la crítica”⁶². Un emprendedor ambicioso podría comenzar un negocio cuyo trabajo fuese esta extracción.

⁶⁰ Ibid., 1:219; GS, 1.3:835.

⁶¹ Ibid., 1:201; GS, 2.1:172 [trad. cast.: “Destino y carácter”, en *Obras II*, Vol. 1, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid: Abada, 2007, p. 176].

⁶² Ibid., 1:218; GS, 1.3: 834.

2. *Crítica cross-campus*. Benjamin prevé la posibilidad de tal negocio. Le escribe a Ernst Schoen a principios de 1920, luego de redactar este boceto y antes de terminar el ensayo sobre Goethe: “Y, además, me estoy volviendo consciente de un fundamento originario y un valor para la crítica, también en mi propio trabajo. La crítica de arte, cuyos principios básicos me han ocupado en este sentido, es tan sólo un fragmento del dominio mayor”⁶³; una crítica implacable de todo lo existente, eco del joven Marx. He aquí una crítica que atraviesa un par de campos pero que nunca se alza por sobre ellos para constituir un tercero, una crítica *cross-campus*. La interdisciplinariedad intenta encontrar elementos en común entre disciplinas independientes y autónomas, o fundar nuevas disciplinas en sus intersticios. La crítica aparente muestra que las disciplinas no son autónomas en primer lugar; no pueden mantenerse a sí mismas en sus límites, tienen sus problemas y sus soluciones fuera de sí mismas. Así, son extáticas pero no trascendentales, “trans” mas no “inter”. Aunque se extendería más allá del arte y la filosofía y su particular parentesco en el ideal del problema, dicha práctica crítica transversal jamás tomaría una forma superior a las modalidades de esa afinidad particular, *Verwandtschaft im Schein, Virtualität*. Además de arengar a cuadros de críticos aparentes de arte profesionales hacia una tarea enorme o, de hecho, infinita, Benjamin también llama a una ampliación de la crítica a otros problemas y otros pares de dominios.

3. *La verdad es una transacción*. Puede concluirse que la verdad perseguida por cualquier institución buscadora de verdades no se encontrará en sus propias dependencias. Esta oración tiene un sentido obvio, tautológico: lo que ya tenemos no es perseguible por definición. Así, la verdad de la biología no está en el laboratorio sino en “la naturaleza”, la de la historia en “la historia”, la de la psicología en la “psique”, la de la crítica literaria en el “texto” o en el “contexto”, etc. Si bien la crítica aparente reconoce que la verdad está en otra parte, no se trata

⁶³ Benjamin, *Correspondence*, 158; *Gesammelte Briefe*, 1:232.

de este tautológico otra parte. La verdad para ella se encuentra en un dominio alterno que aquel en el que se busca, en uno que no persigue la verdad, que no la persigue de la misma manera o que no llama verdaderas las mismas cosas. Dado que el dominio en el cual es perseguida tampoco la posee, la verdad sólo puede ser ubicada en la específica afinidad a-racional entre los dos dominios. Es decir, cada dominio de la actividad humana es irreductible y, sin embargo, al mismo tiempo, cada uno depende de un confidente particular por medio del cual puede descubrir y llegar a entender su “propia” actividad.

4. *Los críticos son políglotas.* Las afinidades entre dominios autónomos son legibles en un jeroglífico en uno o en otro dominio. Un sueño, una fantasía, un secreto, una estructura, una lógica, un método, una historia (entre otras posibilidades) de un dominio se registra simbólicamente en su cómplice, y no debemos olvidar que, simultáneamente, el acto de registro simbólico debe también ser registrado. Esto significa dos cosas. Primero, que los famosos “límites del conocimiento humano” no limitan con otros mundos o con un dios o dioses que están más allá de esos límites y que saben más o más perfectamente. En cambio, los límites del conocimiento dejan en otra provincia cuyas leyes son simplemente incompatibles, una esfera que sabe de una forma distinta o que hace algo distinto de saber. En segundo lugar, que los críticos aparentes deben hablar el lenguaje de ambos, a la vez que caminan según el paso de ninguno. Donde la filosofía puede encontrar el ideal de su problema en el lenguaje del arte, y cualquier verdadera obra de arte encuentra su sentido en la laguna central de un sistema filosófico, la crítica habla una doble lengua. Puede, de hecho, parecer hipócrita al principio: no se produce ningún “meta-discurso” en el cual el arte y la filosofía, por ejemplo, se encuentren y conversen sobre sí mismos en un tercer idioma; uno habla dos veces o en dos registros a la vez; uno escribe un texto heterógramo. Efectivamente, sin un estilo superior o un punto de vista aventajado, la crítica es, estilísticamente hablando, una manifestación de lo virtual, un volver sobre los pasos del símbolo, vale decir, es disyuntiva y dividida,

y a menudo parece carecer de la evidencia necesaria para ser creída.

5. *Conserva las divisiones.* En el *Auseinandersetzung* con Kant que, en 1917, Benjamin le dijo a Scholem que estaban llevando a cabo, Benjamin no rechaza el tríptico transdisciplinario de Kant –teoría, práctica, estética–, ni tampoco altera su orden. La crítica estética, que con cambios cruciales aparece ahora como crítica aparente, da el esquema para la crítica práctica y teórica, así como para la relación entre ellas. Las dos se relacionan en la apparence como madre e hija se relacionan en el sentimiento.

6. *Extender la relación virtual.* Uno podría pensar que el boceto ha sido especulativo en todo momento, pero de hecho la parte especulativa es bastante breve y se encuentra justo antes del final. Los párrafos finales, que son dejados a un lado cuando Benjamin incluye el boceto, junto con otras modificaciones, en el ensayo sobre Goethe, comienza con un “quizás”, marca de lo especulativo; “quizás exista una relación de virtualidad (*ein Verhältnis der Virtualität*) también entre otros dominios”, conjetura Benjamin, y pregunta: “¿puede la moralidad (*die Moral*) no aparecer virtualmente en la libertad?”. Esta no puede ser solo una pregunta retórica. De hecho, debe ser una pregunta real y apremiante, ya que la respuesta es casi totalmente oscura. La moralidad que da una ley a la acción y la libertad que es el resultado esperado perderían así la posibilidad, problemática como es, de la mediación. Una no produce la otra, pero aparece en ella. Y aún así, no es para nada claro cómo la moralidad podría “aparecer en” la libertad, o lo que “aparecer en” podría significar en un ámbito (supuestamente) no representacional, el ámbito de la acción. Unas pocas líneas más adelante leemos: “Tal como la filosofía incorpora la ética y el lenguaje en lo teórico en los conceptos simbólicos, de la misma forma, aunque inversamente, lo teórico (lógico) puede también ser incorporado en conceptos simbólicos en la ética y en el lenguaje”⁶⁴. Recordemos

⁶⁴ Benjamin, *Selected Writings*, 1:218; GS, 1.3:834.

cómo Benjamin, en su lectura de *El banquete*, insistía en esta inversión: que la verdad que aparece en una cosa hermosa tiene su complemento en una belleza que aparece en la verdad. Esto fue, entre otras cosas, una ingeniosa manera de superar el problema uno/muchos. El acto que podría llevar a cabo este mismo tipo de inversión en lo ético o lo lingüístico recibe el nombre de crítica ética o lingüística. Uno piensa en el llamado de Marx a una inversión que arrastraría a la crítica misma fuera de la conciencia y hacia el mundo: las armas de la crítica debían finalmente dar paso a la crítica de (la crítica por medio de) las armas, a fin de que hubiese cambios reales en las relaciones materiales. Y sin embargo, señala también Marx, la crítica ya es un arma material cuando se vuelve “el imperativo categórico de echar por tierra todas aquellas relaciones en que el hombre es un ser humillado, sojuzgado, abandonado y despreciable”⁶⁵. Antes de pasar a los hombres por el cuchillo, uno se da a sí mismo la orden, a punta de cuchillo, por decirlo así, y esta intimidación intelectual interna y autónoma cuenta como un cambio real, no ideal, de acuerdo a Marx. Y aún así, en este mismo gesto, Marx mantiene la comprensión kantiana de la transición de la teoría a la práctica como regida por reglas. Así, la praxis aquí no es ni crítica ni violencia, sino obediencia a la teoría.

7. *La teoría en la praxis*. ¿Cómo se manifiesta “la teoría” a sí misma virtualmente en el lenguaje? ¿En la ética? Ni como obediencia a la ley ni como violencia contra los cuerpos. En un comienzo, es más fácil captar lo inverso, cómo la ética y el lenguaje son “simbolizados” en lo teórico. Son simbolizados como conceptos. La simbolización y la inclusión son lo que significa para una experiencia, una práctica o un evento volverse un concepto; es decir, el evento es traducido, abreviado, hecho portable y combinable más allá de su tiempo y lugar con el propósito, más temprano o más tarde, de componer una estructura de con-

⁶⁵ “Towards a Critique of Hegel’s Philosophy of Right: An Introduction”, en Marx, *Selected Writings*, 69 [trad. cast.: “En torno a la crítica de la filosofía del Derecho de Hegel. Introducción”, en *Escritos de juventud*, trad. Wenceslao Roces, México: FCE, 1982, p. 497].

ceptos, una teoría más amplia (y más simple, más conceptualizable, asimilable, comunicable, incluíble, combinable, así como también supra o, al menos, transtemporal). Lo inverso es más difícil de desentrañar, la inclusión de la teoría en la experiencia. Benjamin no quiere decir el estudio sociológico de teóricos en sus trabajos. La experiencia de la teoría no tiene nada que ver con sentarse en un escritorio o en un café a fumar Gauloises. Una posible comprensión de la teoría en la experiencia es señalada por la palabra que Benjamin inserta entre paréntesis. Cuando escribe “teórico”, Benjamin yuxtapone la palabra “lógico”. La teoría que puede aparecer en la práctica —la inversión de la relación usual de la representación— es la lógica. Mientras que lo que la crítica de arte hace es poner de manifiesto en una obra de arte “la formulabilidad virtual de su contenido (*Inhalt*) como problema filosófico”, la crítica ética pondría de manifiesto, en las relaciones y acciones éticas mismas, la formulabilidad virtual de sus gestos e interacciones como problema filosófico⁶⁶, y la crítica del lenguaje pondría de manifiesto, en las oraciones y enunciados y textos, la formulabilidad virtual de su lingüisticidad como problema filosófico. El problema está en la práctica, como su lógica, como las afinidades internas que definen y asocian sus elementos. La teoría no es representada, aplicada, puesta en práctica en el lenguaje o en las relaciones éticas como si se tratara de algo esencialmente extraño a ellas. La demanda de actuar de acuerdo a una máxima es externa a la máxima misma. La teoría, en cuanto reglas o principios, es el tipo de gesto místico-trascendental —que depende de los conceptos de voluntad o fuerza para suplementarla— que Benjamin quiere evitar. En contraste, hay una lógica en y entre las acciones y las relaciones éticas —que podría tomar la forma del hábito, la costumbre, la capacidad de respuesta, la alternación de la generosidad con la reserva, entre otras posibilidades— y hay una lógica producida por y que atraviesa el conversar y el escribir, llámesela gramática, razonar “sonoro” (como Geoffrey Hart-

⁶⁶ Benjamin, *Selected Writings*, 1:218; GS, 1.3:834.

man llama la lógica del sonido del lenguaje poético), morfología, amorfología (la lógica de la aformación), retórica, filología, etc. Estos serían los aspectos teóricos ya presentes en el lenguaje y en la ética, si bien de modo latente, y la articulación de estas lógicas in se sería su crítica. Por fin: ¡“una práctica a la altura de [sus] principios”⁶⁷!

8. *Idiomaticidad*. Las descripciones de la función y la naturaleza del lenguaje son teorías del lenguaje. Estas se ponen a prueba a sí mismas en contraste con ejemplos, por cierto, y cada vez que lo hacen se alejan de su objetivo. La teoría *en* el conversar o el escribir es su ordenabilidad y desordenabilidad, teoría real, y sólo puede expresarse a sí misma permaneciendo en silencio mientras uno habla. La lógica del lenguaje es la suma de las formas en las que funciona, organiza y transforma sus órganos y funciones, una multiplicidad, sin lugar a dudas, y probablemente también una infinidad, y por ende no susceptible de ser descrita. “El lenguaje es X”, la afirmación teórica por excelencia, es en sí misma evidente en un enunciado cuya enunciabilidad no está determinada por la teoría, sino que la determina. Cualquier teoría del lenguaje tiene en sí una teoría-en-práctica que ella, en términos generales, niega. Una verdadera teoría del lenguaje no es lo que podemos decir sobre el lenguaje, sino lo que decimos en y como escritura y lo que conversamos al escribir y conversar. El lenguaje es la teoría de lo que dice cuando sea y cada vez que habla, un fenómeno que podríamos llamar su idiomaticidad teórica⁶⁸.

9. *Sentimiento de familia*. La crítica se vuelve así una actividad inestimablemente rica y variada. De la misma forma que *Gefühl* (sentimiento) es el único lugar para la copertenencia de

⁶⁷ Marx, *Selected Writings*, 69 [trad. cast.: “En torno a la crítica de la filosofía del Derecho de Hegel. Introducción”, en *Escritos de juventud*, trad. Wenceslao Roces, México: FCE, 1982, p. 497].

⁶⁸ Werner Hamacher llama a este modo del lenguaje “filología”, donde hablar ejerce una crítica en desarrollo perpetua e imposible de sí misma y de todo lo que toca. Véase, primero que todo, *Für--die Philologie*. Un texto complementario, “95 Theses on Philology”, apareció en *diacritics* 39.1. Ambos textos serán publicados en inglés en la serie IDIOM de la Northwestern University Press en 2013 bajo el título *For--Philology*.

Paul North

una familia –y esto incluye una panoplia de sentimientos individuales y encontrados– la crítica es el desordenado no-espacio en el cual dominios incompatibles se mantienen a sí mismos uno al lado del otro, de modo que puedan descubrir que son, en el núcleo mismo de su resistencia a los otros, extrañamente co-constitutivos. Las relaciones reales entre teorizar y escribir, actuar éticamente y pensar, la música y la física, el comercio y la religión, la tecnología y los sueños, son relaciones laterales, *para-afinidades*, y en cuanto tales son *ausdruckslos* (inexpresivas), ya que la expresión siempre es una relación jerárquica. Y las teorías ya no toman sus parámetros de una gran teoría unificada por venir; esos sueños no son ni deseables ni necesarios.