

LOS LÍMITES DEL PROYECTO MODERNO

Dionisio ESPEJO PAREDES

Lo que de una manera definitiva se fue estableciendo en el horizonte de nuestra experiencia, en un segmento temporal y conceptual denominado Modernidad, fue el reconocerse a través de lo otro, lo que si bien pertenece a una cierta comunidad de intereses y afinidades, es diverso de mí. El Dieciocho es el siglo de la Crítica, no tanto el de la razón; las “razones” han ocupado el espacio de la Cultura, la crítica debe establecer el alcance operativo de la razón y diseñar sus límites.

La experiencia fundamental con la que se enfrenta el “Crítico Moderno” es la de la Representación. La significación primaria es la de un discurso escindido que no reduplica la presencia, por que ésta simplemente ha desaparecido del horizonte de la lengua, es re-presentación. Los códigos que regían los lenguajes, que articulaban significado y significante, han perdido la universalidad que los caracterizaba como tales, se han regionalizado y adquirido “Nombre Propio” hacia el final del siglo XVI²²³. La experiencia no es ya la de un pueblo que se manifiesta en unos individuos más o menos singularizados, sino la de un individuo que porta el peso de toda una cultura. Para esta inversión, el corpus de la tradición no deja de ser un referente primario, pero el individuo sí deja de ser una “representación” de ésta, casi se diría que ese corpus vive en cada sujeto de una forma particular²²⁴, constituye su interior. Es paradigmático que en los inicios de la Novela, genero que representa ese paso hacia la interioridad, dispongamos de un ejemplo como el de Don Quijote, donde se plantea ya toda la problemática de un discurso escindido de ciertos códigos y articulado según códigos propios que no se atienen al binomio real/figurado que venía dado por la tradición. No sólo Don Quijote, sino la novela en cuanto género, son mani-

223. FOUCAULT, M. (1966). *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard. Trad. E.C. Frost (1968). *Las Palabras y las cosas*, Mexico: Siglo XXI. Capítulo II.

224. Tal debate es el habido entre los fundadores de la iglesia Reformada y la ortodoxia católica, pero es un giro que al interior de la misma Iglesia Católica cultivan místicos de tradición arabo-hebraica.

festaciones de una experiencia que ha de vérselas con la totalidad del pasado, que narra su relación con los signos. Es en estos donde se manifiesta la experiencia del pasado, la teoría de la representación se propone como el lugar donde las figuras se ordenan como un segmento temporal al interior de un imaginario particular.

La palabra no designa lo real sino que lo es de forma sustancial; y la palabra, por esto, se convierte en un haber personal, no es ya la palabra de Dios que era patrimonio de un pueblo, la palabra se ha convertido en una experiencia intrasferible. Esto significa establecer la relación entre palabra y cosa como una relación de identidad, pero sin pretender haber resuelto el viejo problema platónico que está al origen de toda metafísica²²⁵, sino mostrando el rostro de un nuevo obstáculo que exige plantear la cuestión de la traducibilidad en otros términos. La identidad entre cosa y palabra resuelve la traducción en un orden de lo universal y abstracto, pero cuando la cosa se convierte en cuerpo y la palabra en escritura, cuando accedemos a lo concreto, a la singularización, vemos cómo el espacio se puebla de una diversidad mucho mayor que aquella que establecía la diferencia entre palabra y cosa, es la diversidad infinita que se establece entre los millones de identidades carne-escritura que pueblan la historia. El problema de la Traducción no es ya la relación que se establecía de un objeto a una palabra o el de una lengua a otra lengua, sino el de un hombre a otro hombre, o aún más complejo en ciertos casos patológicos, el de los diversos aspectos o personalidades de un individuo entre sí.

La época de las Luces debe afrontar una complejidad en el orden de los significantes que como una inflación semántica viene del Barroco: símbolos, empresas, atributos, jeroglíficos, alegorías.²²⁶ El crítico se aplica en la tarea de orientarse en el inmenso bosque de signos, aunque desde una óptica ilustrada se trata más de talar ese bosque según unas ciertas medidas, lo que a nosotros nos interesa es la preocupación por lo que llamaríamos la traducibilidad de los lenguajes. El sueño “Moderno” vivirá siempre con el empeño de hacer transparentes, lo que significa universalmente inteligibles, los discursos. Y lo paradójico es que deberá habitar en lo privado e intraducible, inmerso en su irresoluble problemática. La sentencia que abre la Crítica de la Razón Pura, “de nobis ipsis silemus”²²⁷, es la condición de un hacer que siempre tuvo la ambición de una ortodoxia crítica que debía silenciar cualquier presencia propia, cuando lo

225. La identidad entre lenguaje y realidad no es como la que se daba en la época “clásica”, lo real ha sufrido una devaluación de su ser mismo en la representación, y se ha convertido en lenguaje. No se da aquella transparencia entre palabra y cosa por que el original yace definitivamente perdido, y la representación ha instaurado su dominio en el hueco de este.

226. GALLEGO, J.(1987) *Visión y Símbolos en la Pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.

227. KANT, I.(1978), *Crítica de la Razón Pura*, Madrid: Alfaguara.

propio, lo subjetivo es lo verdaderamente oscuro, enmarañado. Una de las premisas del programa crítico es la de establecer una aséptica distancia entre sujeto y objeto, para tratar ese objeto sin el peligro de afectarlo. Esta crítica no pretende penetrar aquella oscuridad sino enmascararla bajo la transparencia de un otro plenamente permeable a través del cual establecer la propia identidad.

El moderno, cuya genealogía tratamos de sugerir brevemente, está constituido por una ausencia fundamental, carece de definición y de atributos, es esa ausencia lo que lo constituye, pero también la búsqueda de su identidad. Nos situamos ante otra de las grandes paradojas de la Modernidad, una naciente subjetividad que debe afanarse continuamente en construirse un aspecto, unas credenciales.

Esto nos pone frente a una de las más afortunadas caracterizaciones, que figura en el sustrato de la Kritik kantiana, el crítico como terapeuta. La intención manifiesta es la de ordenar esos desfases que se producen constantemente en el discurso, infringir una transparencia al discurso mismo a través de la cual se patentice la corrección de los desajustes de palabra y personalidad. Se debe presuponer una distancia, que es la misma del médico respecto al paciente, y unos códigos que posibiliten la transparencia de la significación, pero sobre todo su traducibilidad universal e inmediata. Por continuar con la metáfora médica diríamos que el paciente es el propio doctor, afectado de una dolencia que cree remediar con su proyección en lo exterior. Al final, lo que sucede es que, el interior es un mero reflejo de la representación externa, es la verdadera proyección de lo externo. Digamos ya de una vez, el contenido es conformado por el continente, y éste es nada menos que el tiempo y nuestra experiencia de la historia.

De una u otra forma accedemos a un criterio de verdad que está regido por la exterioridad, o arbitrado en ella. La Crítica, es tal cuando se orienta a lo externo, a la Representación, y es a través de ésta como construye lo interno, la presencia, el sentido, la voz, y en definitiva, todo lo considerado como la instancia primera o presupuesto de todo discurso.

Al pasar de la Crítica a la Traducción no efectuamos ningún giro conceptual²²⁸, sino que recogemos otra caracterización del operar crítico. Según esto la crítica es una forma de abordar los discursos, casi de leerlos, pero sobre todo de establecer un diálogo. Esto es lo que Todorov²²⁹, siguiendo una rigurosa tradición de la Crítica Romántica, denomina Crítica Dialógica. Pero la traducción no implica únicamente una Teoría de la Lectura y el contacto dialógico de dos

228. BENJAMIN, W. (1922) *Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers*, Heidelberg. Traducción española: *La Tarea del Traductor*, H.A. Murena. (1971), en *Angelus Novus*, Barcelona, La Gaya Ciencia.

229. TODOROV, T. (1991) *La Crítica de la Crítica*. Barcelona: Paidós. pp. 145-155.

discursos, sino también una apropiación de un discurso por parte del otro, una posesión que puede ser más o menos violenta y que es la condición de supervivencia de los lenguajes. Una Voluntad de saber qué es el doble más saneado de la Voluntad de Poder.

Es por esto que comprendemos al hombre moderno, el sujeto, como una apertura y como un deseo²³⁰. El hombre se da a sí mismo a través de “lo Otro”, y en eso otro se reconoce. El discurso manifiesta su carácter de mediación, el binomio no es lenguaje y experiencia, sino el otro y yo. El problema está ya abierto, es el de la relación dialógica entre dos discursos, entre dos “yo”. La pregunta es acerca de la caracterización del intercambio y de las estrategias críticas que rigen ese “intercambio”.

La Crítica misma es ese tal abrirse, y esta operación viene registrándose desde el Renacimiento como apertura al Mundo y a la Historia, adquiriendo en nuestro siglo un carácter declaradamente lingüístico, sobre todo en lo referente a las temáticas. La crítica, como tendencia a la alteridad, está ligada a un doble impulso. De una parte se dirige a lo espacialmente otro, es la apertura renacentista al mundo, que está coronada por el descubrimiento de América y que conlleva una introducción en ámbitos culturales y raciales radicalmente otros, pero que, igualmente, comprende en los campos del saber el contacto con discursos contemporáneos al propiamente crítico. De otra parte aparece la dimensión histórica, el recorrido del segmento temporal es una de las grandes obsesiones de la Crítica, casi podríamos hoy asociar el crítico al histórico. El pasado ha llegado a convertirse en el más poderoso aparato de regulación de una cultura, la historia es la mayor reserva de sentido que el hombre tiene al alcance de su mano. El mismo caso del Descubrimiento puede de nuevo servirnos para ejemplificar el recurso a la historia, solo que aquí es empleado para conferir o vender una cierta identidad común a eso que bajo el nombre de Europa comienza a arbitrase como estado.

El instrumento fundamental de estos discursos es la citación; esto que es una de las características definitorias de lo que se viene llamando Postmodernidad, está al origen de la Modernidad. El Renacimiento, que aún es una cita más o menos conceptual de la Antigüedad, abre paso a la plástica barroca donde la citabilidad se manifiesta en la forma concreta que hoy conocemos, es decir, la de tomar fragmentos de discurso y mediante una serie de correspondencias proponer otro discurso. Y esto no es más que un mecanismo que está debajo de lo que se llaman las “Ediciones Críticas”. Hoy se podría decir que todo es susceptible de una edición crítica cuyos referentes citables no serán solamente la obra supuestamente original, sino todas aquellas que el crítico crea merecedoras de contrastar “críticamente” con la suya. Ediciones críticas se llaman ya las

230. ARGULLOL, R. (1990) *El Héroe y el Único*. Barcelona, Destino.

últimas producciones del mercado discográfico, pero también lo eran las traducciones de Ovidio en el siglo XVII.

Después del gran proyecto crítico de la Modernidad que porta Kant, se van a producir en la Crítica tres grandes momentos que Foucault²³¹ señala como fundacionales del pensamiento contemporáneo, son : la Crítica de la Economía Política de Marx, la Genealogía de Nietzsche, y la hermenéutica psicoanalítica de Freud. Cada una señala un desgarramiento en el tejido del Proyecto Moderno: en el orden social, en el orden moral y en el orden de la intersubjetividad. Digamos que son las propuestas más consistentes que heredan el espíritu de la temprana crítica romántica a la Ilustración. Representan un giro en los criterios de verdad instituidos por una cierta crítica “Positiva”²³², giro que exige la consideración de la verdad como evento temporal, atravesado por multitud de interferencias que diseñan una estratificación y a su vez constituyen un rostro. Es la forma de ese rostro, la evidencia de esa apariencia lo que da la medida de la verdad²³³.

Si bien por una parte se extiende grandemente el concepto de crítica, como Teoría del Arte encuentra unos límites cuya genealogía podemos localizar en el Romanticismo alemán. Un período en torno al mil ochocientos donde algunos empiezan a plantearse la exigencia de efectuar “otra” lectura del complejo fenómeno que había heredado de los siglos precedentes la Ilustración. Por otra parte el concepto se plantea en términos estéticos porque lo que se trata de recuperar es una temática de la “otredad” que se haya inserta en los oscuros procesos de creación artística, y, al mismo tiempo, de plantear esta problemática desde el punto de vista del discurso, obsesión permanente de neoplatonismos renacentistas o de simbólicas barrocas.

A través del problema de la Verdad lo que introduce el pensamiento romántico es una ruptura de los “Límites” que se habían asignado a la crítica y a su objeto. Digamos que se produce un “entendimiento” entre crítica y arte. Si los referentes de la crítica procedían del arte, los referentes del arte pasan a ser los complejos espacios de la crítica, la verdad de la crítica es el arte, la verdad del

231. De forma especial su ensayo Marx, Nietzsche, Freud, pero también otros ensayos como: Nietzsche, la Genealogía, la Historia, y tantas otras páginas donde ha mostrado la operatividad crítica de estas tres figuras de la cultura contemporánea.

232. En esta consideración no se distingue entre Teoría Pragmática o Formalista, no importa tanto si al Arte se le atribuye una función o si se le considera bajo un riguroso solipsismo, importa el hecho de ser considerado como una entidad autónoma nítidamente diferenciada del resto de los discursos no artísticos, un contenido objetivo de verdad que se re-presenta de forma artística.

233. “Los griegos eran profundos, por Superficialidad”, escribe Nietzsche en el Prólogo de la *Gaya Ciencia*. Hay en Nietzsche una extensa poética de la superficie, que recoge Derrida en “Espolones”, que disuelve la dialéctica de exterior-interior, profundo-superficial sin renunciar a las exigencias de verdad. La superficie, que es el lugar de inscripción de los eventos históricos, es el nuevo alojamiento de la verdad. “Verdad y Mentira en sentido Extramoral” es el texto que marca una frontera en la producción nietzscheana.

arte es la crítica. Esto significa únicamente que se ha regionalizado el orden de la metafísica, que cada obra contiene sus propios códigos y su significación es rigurosamente inmanente. De la misma manera que no hay veracidad sino Verdad, tampoco hay un ideal en la obra de arte, sino que ésta es Idea, categoría bajo la que los románticos concebían el arte.²³⁴ La Idea es una forma, es el interior y el exterior de la obra, el significado y el significante, crítica y arte simultáneamente²³⁵. El arte contiene la crítica porque es Idea, la crítica al arte porque es forma. Que la crítica tenga una íntima relación con la obra de arte es bastante evidente, sin embargo no lo parece tanto la relación del arte con la crítica²³⁶, cuando en realidad venimos viendo desde Cervantes que la literatura nunca ha dejado de tematizarse a sí misma, que la Teoría del Arte es antes que nada una cosa que contiene en sí cada una de las obras, en su manifestarse como artísticas, es lo que confiere su “artisticidad”²³⁷.

No se trata de entender esta relación en términos de dominio, donde un discurso sometería a otro. Si hay algo que resulte sometido con esta relación es lo “real”, el principio de realidad es contemplado bajo una óptica lingüística, lo real es discurso. La relación entre Realidad e Idea es aquí distinta de la que ha venido siendo legitimada por una larguísima tradición de lectores de Platón, no se da una dualidad, ni privilegio de la Idea, sencillamente lo real es Idea en cuanto se manifiesta como lenguaje. En el arte, esta afinidad entre realidad y discurso, entre carne y escritura como decía Artaud, se muestra de forma privilegiada, pero cuando hemos ampliado el concepto de lenguaje podemos establecer la misma relación en cualquier otro ámbito del sistema de lo real-discursivo. Sin embargo, se ha suspendido la relación jerárquica entre lenguajes en

234. BENJAMIN, W. (1918). *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Traducción española: *El Concepto de Crítica de Arte en el Romanticismo alemán*. Barcelona, 1988, Península. pp.157 y 166. La idea y en general todas las consideraciones acerca de la Crítica sufrirán una alteración considerable en Benjamin entre 1918 y 1925, cuando las pretensiones de totalidad se convierten en afirmaciones de la escisión y la universalidad de los sistemas ceda paso a una singularización creciente de los discursos, cuando el lenguaje sea tratado como Escritura.

235. “La idea es algo de naturaleza lingüística: se trata de ese aspecto de la esencia de la palabra en que ésta es símbolo”, p. 19. en: BENJAMIN, W. (1925) *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Traducción española J.M. Millanes (1990), *El origen del drama barroco alemán*, Madrid: Taurus.

236. Aún se pueden encontrar libros que consideran que la Crítica nada tiene que ver con la Literatura, y como aquel “Sobre Héroe y Tumbas”, con el título de “Sobre crítica y críticos. Historia de la literatura española”, porta como subtítulo: “Paréntesis teórico que apenas tiene que ver con la presente historia”. No excluye tal o cual forma crítica del horizonte de comprensibilidad de la literatura, sino a la totalidad de los discursos en segundo grado, sin percatarse de que lo que excluye es la literatura misma, para permitir únicamente espacio a J.J. Alborg en el decir literario y crítico.

237. “Las obras acabadas han llegado a ser lo que son por medio de un proceso, por que su ser es un devenir, por eso se remiten a las formas en que cristaliza ese proceso: interpretación, comentario, crítica. No se trata sólo de hechos externos que son llevados a las obras por aquellos que se ocupan de ellas, sino que son el escenario del movimiento histórico de las obras en sí mismas y son por tanto elementos formales por propio derecho”. ADORNO, T.W. (1980) *Teoría Estética*. pp 255-256.

primer y en segundo grado. La crítica y el arte se convierten en dos interlocutores en un continuo diálogo, dialogantes “afines”. Llegados a este punto, casi parecería que debemos prescindir de las rígidas conceptualidades que sostienen los términos de crítica y arte, ya que nos remiten continuamente a dos disciplinas distintas, y no a una pareja cuya singularidad exige un tratamiento específico en cada caso, como específico es el momento de creación. Ambos son uno de los rostros de ese operar doble que venimos rastreando desde el principio, operar incompleto sin esa duplicidad y, al mismo tiempo, complicidad.

Una de las mayores fortunas del pensamiento crítico de Walter Benjamin es la introducción del concepto “Afinidad Electiva”²³⁸, término que, de nuevo, nos pone en la ruta del Romanticismo alemán, pues está tomado de la novela de Goethe, *Die Wahlverwandschaften*. La expresión viene recogida a su vez por Goethe de un tratado de Química del sueco T.O. Bergman, *De attractionibus electivis* de 1755, que se traduce treinta años después al alemán²³⁹. El término está por tanto ligado a prácticas alquímicas donde los cuerpos poseen propiedades que los pone en correspondencia con otros cuerpos. Pero tampoco podemos olvidar la importancia que para la Cábala tiene la combinatoria de elementos; aún mas importante que los elementos mismos son las correspondencias entre ellos, las propiedades de la relación es lo que atrae el interés del cabalista²⁴⁰. Es, por otra parte, un concepto extraordinariamente rico para comprender la complejidad del pensamiento neoplatónico y místico, que está en el origen de la poderosa teoría romántica del arte, y entronca íntimamente con las prácticas de la Vanguardia artística.

El Concepto de “Afinidades Electivas” comprende igualmente una caracterización del acontecimiento fundacional de todo discurso. La fascinación o el rechazo que lo liga a un discurso precedente, a una tradición, es también lo que lo hace ser contemporáneo en un momento determinado, por el contacto con sus contemporáneos y por la virtualidad de vida que ostenta para con lo venidero. Afinidad es aquello que pone pasado y futuro en una misma secuencia, en un reconocerse mutuo donde se suspende el orden de la Historia, del progresivo sucederse temporal²⁴¹. Esto nos ofrece otra de las coordenadas que constitu-

238. BENJAMIN, W. (1925). *Goethes Walverwandschaften*. Trad. R.J. Vernengo, “Las Afinidades Electivas de Goethe”, en: *Sobre el Programa de la Filosofía Futura*, Caracas: Monte Avila. Reimpresión Barcelona: Planeta-Agostini, 1986.

239. LÖWY, M. (1988) *Rédemption et utopie. Le judaïsme libertaire en Europa centrale. Une étude d'affinité élective*. Paris: PUF. Capítulo I.

240. Entre otros son especialmente interesantes los trabajos de BLOOM, H. (1985) *Kabbalah and Criticism*. New York: The Seabury Press. y SCHOLEM, G. (1982) *La Cabala y su Simbolismo*, Madrid: Siglo XXI.

241. Si bien desde los trabajos iniciales sobre el lenguaje y la teoría de la experiencia, venía Benjamin efectuando una crítica a la Historia y al concepto de tiempo de la Modernidad, es en las “Tesis de Filosofía de la Historia” (1940), donde la polémica se expone de forma expresa.

yen la obra, si veíamos la “forma”, ahora debemos ponerlo en relación con el tiempo. Temporalmente hacemos una doble caracterización de la obra, los discursos que la preceden, sobre los que la obra se ha sedimentado, y los discursos que se instalaran sobre ella, incluidos los de la crítica, que son referentes del “autor” de la misma manera que lo era el pasado. Todos éstos son elementos que constituyen la obra.

Lo que la Verdad sea es algo que vendrá dado por la forma en la que los elementos de una obra se relacionan entre sí, como los miembros de un cuerpo, como los astros de una “Constelación”²⁴². Lo importante de la caracterización que da Benjamin de la Crítica como Idea, es la pluralidad que alberga la Idea, la complejidad misma de la obra. En el Prólogo al *Trauerspielbuch* (1928) insiste en asociar Idea a Mónada²⁴³, lo que implica una consideración de la totalidad como algo que se recoge “abreviado” en un singular. La Mónada es esa abreviatura, y esa abreviatura es al mismo tiempo la obra de arte. Cada obra contiene una “imagen del mundo”, configura un espacio propio. Esto no significa que la obra ostenta absolutizada la verdad, pues ésta en la mónada u obra de arte ha generado sus propios códigos de significación que vienen dados al interior de sí misma, o lo que es lo mismo en su “darse” formal. La Verdad no es “adecuación” de unos significantes a unos códigos externos, sino “correspondencia” entre unos significantes y una idea, que es un significante mental; una tal correspondencia entre los signos que componen el hecho estético y la Idea constituyen por igual lo sustancial de crítica de arte.

Esta peculiar monadología benjaminiana es tomada por Adorno²⁴⁴ en el tratamiento de la dialéctica entre lo universal y lo particular para señalar la quiebra de la primacía de lo universal. No se trata de su desaparición, sino de mostrar su carácter circunstancial e histórico, la variabilidad de sus categorías. La totalidad que configuraba en el universal acaba por reconocerse en el singular, esto significa que la verdad es ese particular.

Aún así, no se trata de rastrear la verdad en unos contenidos o formas que ostentaría el singular artístico. El lenguaje, que es el manifestarse del singular, no porta en forma de representación ninguna realidad diversa del ser lingüísti-

242. BENJAMIN, W (1928), pag. 17. Constelación es una de las figuras utilizadas por Benjamin para nombrar la forma en la que la verdad se relaciona con el método. Otros conceptos usados por Benjamin para caracterizar simultáneamente *Verdad* y *Crítica* son los de *Tratado*, *Mosaico*, *Idea* y *Mónada*.

243. BENJAMIN, W. (1928), p.31. La relectura que Benjamin ha estado haciendo de forma implícita al tratamiento neoplatónico y neokantiano de Idea se explicita al tomar del *Discurso de la Metafísica* de Leibniz (1686) el concepto de mónada que en los usos de Benjamin tiene claras resonancias de la hermenéutica cabalista.

244. ADORNO, T.W. (1970) *Asthetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp V. Trad. F. Riazza (1980) *Teoría Estética*. Madrid: Taurus. pp. 236-240.

co²⁴⁵, no es tampoco significativo que dependa de significado alguno. La verdad se comunica “en” y no “a través” de la lengua.

Sobre estas claves diseña Benjamin su “comportamiento crítico”, y lo que al crítico²⁴⁶ le interesa, a diferencia del “comentarista” que se interesa por el contenido objetivo, es el contenido de Verdad de la obra en cuestión. No se trata de lo que la obra dice, de lo que objetivamente contiene, sino de lo que muestra.²⁴⁷

Para la crítica, la verdad no es un objeto de conocimiento²⁴⁸, no es en propiedad, un “contenido”. La Afinidad en términos de correspondencia, es la verdad de la crítica y al mismo tiempo la verdad de su relación con la obra de arte. Se trata de desvelar esas relaciones que atraviesan todo discurso, relaciones en términos de afinidades. La crítica no se sitúa al “exterior” como el comentario, sino que se ocupa de los códigos de significación que cada forma artística configura. Por otra parte la crítica no añade nada a la obra, mientras que el comentario es un “suplemento” significativo de la obra. Para la crítica, la obra no “comunica” nada, se comunica a sí misma²⁴⁹, casi como en Mallarmé, el lenguaje es su ser mismo.

Entrado en la era de la representación, el comentario finge portar aun el Texto mismo, en toda su originalidad, busca restituir la edad donde la transparencia de los signos permitía al lenguaje exhibir los trazos del “origen”. Esta premisa constituyó un discurso paralelo al de la crítica, donde el comentarista trataba el texto pretendiendo desvelar el acto de su fundación, como acto de experiencia; la palabra sería la trasposición inmediata de un acontecimiento o una ideología. Una vez que, la relación habida en el siglo XVI entre lenguaje y experiencia que recogía el comentario²⁵⁰, se ha desgarrado, se pretendió mantener este estado haciendo simplemente de la obra una deducción de la vida²⁵¹. La vida se covierte en “mítica”, y la obra el símbolo de esa mitología. La experiencia en este proceso deviene simbólica. El comentarista por tanto nos pretende mostrar la originalidad del texto, esto es: el texto en su origen, libre de

245. BENJAMIN, W. (1916) *Über Sprache Ueberhaupt und über die Sprache des Menschen*. Trad. R.Blatt (1991). *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos*. Madrid: Taurus. pp. 63-4

246. Para la diferencia entre comentario y crítica, y el desarrollo del programa de la crítica en Benjamin: BENJAMIN, W. (1925), *Die Wahlverwandschaften* de Goethe.

247. La diferencia entre decir y mostrar viene recogida en WITTGENSTEIN(1989) *Investigaciones Filosóficas*, Barcelona: Edit. Crítica.

248. BENJAMIN, W. (1928), p.14

249. BENJAMIN, W. (1916). Sobre el Lenguaje en gral. pp. 60-61.

250. FOUCAULT, M. (1966). pp. 83-86.

251. BENJAMIN, W.(1925). pp. 48-50. El modelo contra el que Benjamin dirige sus críticas en el ensayo sobre Goethe es el de Gundolf en el ensayo que también dedica a Goethe, donde expone la falsificación que sufre la obra en el comentario “mítico” de la creación.

superfluidades críticas, que tan sólo son opacidades que oscurecen su transparencia. La polémica contra Gundolf en torno a Goethe, la acentúa Benjamin en sus estudios sobre Kafka, esta vez dirigiéndose al gran amigo de éste, Max Brod, que había hecho una lectura biográfica de la obra de Kafka.

La crítica queda de este modo a salvo del suplemento original que impone el comentario²⁵², pero la representación misma no queda libre de otro suplemento que impone la voluntad, y éste alcanza tanto a la obra como a la crítica. Y es que la representación lo es de la voluntad²⁵³, y, como tal, es un deseo. Esto viene a decir que lo que articula la representación es el deseo.

La crítica acaba por retirarse como programa general de juicio, no es capaz de sostenerse a sí misma como juicio, precisamente porque no puede elaborar un sistema que no sea provisional o regional. Los límites de la crítica son los que impone la representación de una voluntad. A través de la voluntad vemos la fragilidad del proyecto crítico de la modernidad; de una forma distinta a la del comentario, vemos cómo la crítica también impone un suplemento sobre la obra. Los criterios de verdad no son aquí tampoco inmanentes, dependen enteramente de los modelos y códigos del lector.

Tales códigos son articulados por un pensamiento simbólico, que proyecta símbolos por todo el territorio lingüístico. La retirada de la crítica implica necesariamente la retirada del símbolo. Lo que se está produciendo es el tránsito de la crítica a la Alegoría; esto no quiere decir otra cosa que una crítica metódica o totalizadora cede paso a una rigurosamente singular que contempla el rostro de su otro como un singular estrictamente irreductible. La discusión en torno a la alegoría y el símbolo es la que pone en cuestión la problemática de la relación entre representación y verdad. Ambas articulan opciones diversas de este binomio en varios niveles: a un nivel, llamemos aún, crítico, una crítica simbólica y una crítica alegórica, y a un nivel, digamos creativo, donde se pueden encontrar expresiones alegóricas o simbólicas. Normalmente en el segmento alegórico coinciden los niveles crítico y creativo, los lenguajes portan una reflexión acerca de su ser, se bastan por así decir, portan el discurso crítico en su interior. Esto no significa que rechacen el confronto alegórico con otros discursos. Los lenguajes simbólicos están precisados de una crítica simbólica donde se reconstruya la verdad formal o dogmática de la representación. La alegoría rechazará siempre la evidencia de una verdad no contenida, simplemente añadida, como el rostro que se ofrece al espejo de la representación.

252. Aún así la polémica habida entre Derrida y Foucault en torno a algunas tesis del libro de Foucault, *La Historia de la Locura en la Época Clásica*, demuestra que los límites no están ni con mucho fijados.

253. BODEI, R. (1991). *Geometria delle passioni*. Milano: Feltrinelli. Especialmente la parte segunda, y el libro del mismo año: *Ordo amoris*. Bologna: Il Mulino.

Otra aporía que la crítica ha de afrontar es la apertura misma a lo otro, que la conformaba como proyecto, y era al mismo tiempo el problema del símbolo, su carácter de representación. Pues bien, este aspecto programático siempre viene negado por una praxis cuyo único contacto con lo otro es el de la colonización. No se da una apertura porque no existe el intercambio. El otro al que indica el símbolo es el mismo sublimado, una alteridad donde jamás se reconocería lo verdaderamente otro, es por tanto representación de sí mismo. La crítica no puede llegar a cumplirse bajo los supuestos que la vienen caracterizando en los últimos dos siglos.

Símbolo y alegoría son las dos formas en las que se manifiesta el lenguaje, en ambos casos el lenguaje se proyecta en la alteridad, pero la forma en la que cada uno lo hace es totalmente diversa. El símbolo a través de su remanente mítico se remite a un otro sublimado²⁵⁴, un otro que le devuelve una imagen de sí absolutamente corregida, como Narciso ve la proyección de un deseo. En esto se muestra la irresoluble conciliación que planteaba el proyecto moderno entre representación y verdad; la verdad es una máscara en la que el hombre se inventa simbólicamente un otro. No estamos sino ante el otro lado de la moneda respecto a aquella dimensión terapéutica de la crítica.

La otra forma, la alegórica, que es la propia para el desarrollo conceptual de la afinidad electiva, es la que exhibe la alteridad radical, única forma en la que se puede producir el entendimiento entre lo diverso. El otro exhibe unos trazos que son independientes de mi voluntad, es otra voluntad con una lógica propia.

De lo que se trata es de, en primer lugar, diseñar una cierta figura donde se manifestarían símbolo y alegoría como formas de expresión que ofrece la lengua, tratando una cierta entidad que las caracterizaría de forma separada, pero sobre todo observar lo que constituiría una “afinidad electiva”, un encabalgamiento continuo entre una y otra forma. Una discusión recíproca entre la realidad y el deseo. Lo que resulta importante señalar es la operatividad del binomio en litigio. El símbolo resulta la alteridad privilegiada para la alegoría, la alegoría es lo otro continuamente excluido del símbolo. Sublimar la verdad de la alegoría es la tentación del símbolo, mostrar la versatilidad del símbolo es el placer de la alegoría. Por otra parte, ambas formas al intervenir una sobre la otra se transforman mutuamente.

La tercera parte jamás completada del libro “La vida de la mente” de Hannah Arendt, venía en el manuscrito introducida por una cita de Caton que dice

254. “En efecto, el papel del hombre auténticamente grande es precisamente llevar a cabo ese acto de sublimación, mediante el cual los impulsos peligrosos del pasado se someten a control y se encauzan a la creación de la serenidad y la belleza”. De esta forma se refiere Gombrich al tratar la teoría del símbolo de Warburg. GOMBRICH, E.H. (1992) *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Editorial.

“la causa de los vencedores interesa a los dioses, la de los vencidos a Caton”²⁵⁵. De esta forma se produce una de las reflexiones más fructíferas de la alegoría, la que liga el destino de la víctima a la del histórico²⁵⁶. Por así decir, es ese interés de Caton lo que caracteriza, para Arendt y para Benjamin, el inicio de la historia entendida como experiencia, por otra parte se consideran los hechos de los vencedores, pero éstos pertenecen al altar como objeto de adoración, construyen una cierta estética y una ética según el modo simbólico. La alegoría no ve sin embargo otra cosa que una acumulación de ruinas. La obra de arte alegóricamente entendida es el documento histórico de ese pasado, es monadológica por que como concepto porta tal experiencia, le confiere una forma que alegóricamente alude a esa conceptualidad.

Si la obra de Cervantes abría un espacio nuevo de discusión en torno al problema de crítica y verdad que envuelve a la representación, la de Sade, no digamos cierra pero si, completa el rostro moderno de la representación²⁵⁷ resumiendo el complejo de la discusión sobre la crítica. En el siglo de la crítica, Sade porta a ésta a sus consecuencias más extremas. El texto deviene cuerpo pero desgarrado, fantasmal, se ha erigido en el portador de una historia inaudible, narra lo inenarrable, desde Hoffmann a Baudelaire, o de Dostoievski a Bataille la secuencia es inagotable. La crítica tratará siempre de pulir los desajustes que no puede evitar, generando una simbólica conciliadora.

255. *Victrix causa deis placuit, sed victa Catoni*. ARENDT, H. (1987) *The Life of the Mind*, The University of Chicago.

256. BENJAMIN, W. (1940) Tesis de F^º de la H^º. Tesis n^º 12.

257. ADORNO - HORKHEIMER, (1989) *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires; Sudamericana, pp. 140-44.