

WALTER BENJAMIN LECTOR DEL *BANQUETE*: UN PLATÓN ANTIMÍTICO

[WALTER BENJAMIN READS THE SYMPOSIUM: PLATO AGAINST THE MYTH]

Raimundo Fernández Mouján *
Universidad de Buenos Aires, Argentina

RESUMEN: Aunque no tan investigada en detalle, la importancia de la filosofía platónica en la obra de Benjamin es difícilmente discutible. Lo demuestran numerosos textos, notas y cartas, pero es sobre todo *El origen del Trauerspiel alemán* el lugar donde más explícita y extensamente Benjamin retoma a Platón. Tanto en el “Prólogo epistemocrítico”, donde desarrolla su teoría del conocimiento a través de una reinterpretación y reivindicación de la “doctrina de las ideas” platónica, como en otras secciones del libro, Platón se presenta como una fuente fundamental. En este contexto, un diálogo destaca en particular: el *Banquete*. Este artículo busca investigar la lectura que hace Benjamin de ese diálogo platónico. Una lectura que presenta la figura de un Platón que desarrolla su filosofía como una forma de oponerse al mito, y que permite volver a jerarquizar al discurso filosófico en cuanto la forma de una exposición de la verdad en el lenguaje.

PALABRAS CLAVE: Benjamin; Platón; mito; verdad; belleza

ABSTRACT: Even if it has not been so thoroughly investigated, the importance of Platonic philosophy in Benjamin’s work can hardly be argued. Numerous texts, notes and letters reveal the presence of Plato in Benjamin’s thought. But it is specially *The origin of German Trauerspiel* the place where Benjamin takes Plato’s philosophy most explicitly and extensively. In the “Epistemocritical Preface” –where he develops his theory of knowledge through a revindication and reinterpretation of the Platonic “doctrine of ideas”– as well as in other sections of the book, Plato appears as a fundamental source. In this context, a dialogue stands out: the *Symposium*. This article aims at investigating Benjamin’s reading of that dialogue, a reading which articulates the figure of a Plato that develops his philosophy as a way to oppose myth, and that allows to elevate philosophy again as a form for the exposition of truth in language.

KEYWORDS: Benjamin; Plato; myth; truth; beauty

1. INTRODUCCIÓN

Quizás no sea algo que se lee a menudo, pero Platón es sin dudas una fuente importante del pensamiento de Walter Benjamin. Basta leer el “Prólogo epistemocrítico” [*Erkenntniskritische Vorrede*] de *El origen del Trauerspiel alemán* para darse cuenta: el texto que constituye la exposición más extensa y explícita de la teoría del conocimiento de Walter Benjamin (y la única publicada en vida), tiene la forma de una

* Doctor en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Master II en Filosofía y críticas contemporáneas de la cultura por la Université Paris VIII. Miembro investigador del Center Leo Apostel for Interdisciplinary Studies (Vrije Universiteit Brussel). E-mail: raifer86@gmail.com

reinterpretación y reivindicación de la filosofía platónica, de su “doctrina de las ideas”. Incluso más allá de ese prólogo, la importancia de la filosofía de Platón en la obra de Benjamin, aunque poco investigada, es difícilmente discutible. De eso dan cuenta diferentes textos, notas y cartas. Puede citarse, por ejemplo, un currículum de 1928 (*GS VI*, p. 216¹), en donde Benjamin dice que los dos filósofos de los que más se ocupó durante sus estudios, mediante lecturas repetidas, fueron Platón y Kant; o también una carta a Scholem (BENJAMIN, 1966, p. 150) donde escribe que solo en el espíritu de Platón y Kant (y, en el caso de Kant, mediante una revisión y transformación de su pensamiento) cree que la filosofía puede desarrollarse en dirección a la doctrina [*Lehre*] o, por lo menos, incorporarse en esta. O también, finalmente, pueden citarse otros pasajes del mismo libro sobre el *Trauerspiel* –que serán investigados en este trabajo– donde Benjamin piensa la contraposición entre la dialéctica platónica y la tragedia ática.

Pero, sin dudas, el lugar central donde se expresa el particular “platonismo” de Benjamin es el “Prólogo epistemocrítico”. Ahí, se justifica la reivindicación de la filosofía platónica explicando que lo irremplazable de esta es sobre todo el “supremo significado metafísico” que otorga al objeto de la filosofía, es decir a la verdad, a la que concibe como reino de las ideas. Benjamin quiere recuperar la conciencia de ese “supremo significado metafísico” de la verdad y desarrollarlo ulteriormente hacia una “ciencia platónica” de las ideas con la que volver a jerarquizar la investigación filosófica, y esto sobre todo para evitar la confusión, tan dominante desde la modernidad, del objeto de la filosofía con el “objeto del conocimiento”, con una posesión en la conciencia, con una mera representación surgida del sujeto. Y si uno profundiza en la lectura del prólogo, puede verse incluso que el método que Benjamin propone ahí para la filosofía (la “forma de la exposición” [*Darstellungsform*]) presenta una gran afinidad con el desarrollo metodológico platónico, con su dialéctica².

En cualquier caso, para Benjamin –y siguiendo a Platón– la filosofía debe concebirse como exposición de las ideas. Pero, ¿qué son las ideas? No son abstracciones ni posesiones en la conciencia. Nadie “tiene” una idea. Las ideas son seres que existen de antemano y que podríamos definir, parafraseando a Benjamin, diciendo que son fuerzas que plasman y determinan, primero, la esencia y la mutua pertenencia de los fenómenos. En este punto Benjamin es un platónico fiel. Para Platón una idea es una esencia con una fuerza, un poder (*dynamis*) particular (es decir en cada caso el de una naturaleza –*physis*– en particular) a causa del cual, por ejemplo, si tomamos la idea de justicia, todas las cosas justas son realmente justas. Cuando Platón desarrolla la pregunta “¿qué es X?” como una que solamente interroga por la esencia (la de la justicia de las cosas justas) y la causa (por la que las cosas justas son realmente justas), está determinando como objeto del saber algo cuyo modo de ser es diferente por naturaleza de los fenómenos (en cuanto esencial), y que primero los determina realmente (en cuanto causa). Algo que no es constituido a posteriori por el pensamiento, por el sujeto a partir de la experiencia, que no resulta de generalización alguna, que no es una mera representación, que no es tampoco un elemento a priori de la conciencia, y que tampoco va a ser directamente percibido como un fenómeno. Las ideas (la verdad) no son ni conceptos ni fenómenos, existen de antemano, y son aquello que el trabajo dialéctico de la filosofía se plantea exponer.

Por otro lado, en el libro sobre el *Trauerspiel*, empezando por el prólogo pero sobre todo en la sección “*Trauerspiel* y tragedia” (así como en un pequeño texto titulado “Sócrates”), Benjamin hace de la obra platónica el espacio de una contraposición con el mito. ¿Qué quiere decir esto? De la noción de mito no hay una definición unívoca que podamos encontrar en una obra específica de Benjamin. Es cierto que formalmente, a nivel a veces de motivos y de términos, hay relaciones con Cassirer y Cohen, pero esto

no nos lleva al núcleo de la noción de mito, cuyo sentido es a determinar solo a partir de los múltiples usos que hace Benjamin del término, y que muestran sin embargo su coherencia³. Digamos, para empezar a despejar en lo posible el camino a la comprensión de esta noción, que queda claro por ejemplo que el ámbito de lo mítico no está limitado en absoluto a lo que son motivos explícitamente mitológicos (“mito” no refiere a determinadas narraciones), que se trata de algo no solo más abarcador sino de otra naturaleza. El mito no representa estrictamente tampoco una época en particular; Benjamin muestra por ejemplo cómo la tecnología moderna, expresando una naturaleza mítica de otra manera, puede hacer lugar en los seres humanos también al surgimiento renovado de pasiones, imágenes y miedos que Benjamin califica como míticos, prehistóricos (e, inversamente, la tecnología, así como la naturaleza, pueden igualmente cumplir funciones antimíticas, como Benjamin muestra en el texto sobre la reproducibilidad de la obra de arte y en “El narrador”). Por otro lado, en Benjamin el mito y el destino (que es, en cuanto conjunto de relaciones que inscribe a lo vivo desde el principio en el horizonte de la culpa, a lo que se subordina la vida humana en el contexto del mito) no se contraponen a la razón ilustrada y al libre albedrío, sino a la verdad (y solo en este sentido a la libertad, así como también a la historia, en cuanto esta es concebida como espacio de la revelación). Para Benjamin, entre mito y verdad hay una relación de exclusión mutua. Donde hay mito la verdad no puede aprehenderse, y donde hay verdad el mito se desvanece. El mito es por así decir una visión del mundo que genera una totalidad suficiente –aparente, aunque de todos modos dominante– que es indiferente a la verdad, que se mantiene en el orden de la naturaleza, a la cual carga con una potencia que en realidad solo podría corresponder –aunque de modo diferente– a lo esencial, y bajo la dominación de la cual se hace imposible elevarse hacia la verdad; que puede dar lugar a una experiencia aurática, simbólica, estética del mundo, pero nunca capaz de aprehender lo verdadero. La vida en el contexto del mito es una vida que no sale del orden de la apariencia.

Tanto para dar cuenta de aquel “supremo significado metafísico” de la verdad, que la distingue de todo poseído “objeto del conocimiento”, como para articular una oposición con el mito, el *Banquete* de Platón juega un rol central en la lectura de Benjamin. Buscando dar cuenta de este Platón de Benjamin, este artículo busca investigar la lectura que hace de ese diálogo.

2. SÓCRATES Y EL MITO

Benjamin dedica una breve sección del prólogo al *Banquete* de Platón, a la que titula “Belleza filosófica”. Y de hecho no sería errado decir que en el *Banquete* encontramos una explícita apreciación del sobrio pero potente estilo filosófico, de lo que logra. Esto sucede en realidad no tanto por intermedio de la palabra socrática sino de la intensa y problemática figura de Alcibíades, que, entre todas sus confusiones, deja sin embargo esta descripción de los discursos de Sócrates:

Y he aquí algo, por cierto, que he pasado por alto al principio; el que también sus discursos son parecidísimos a los silenos que se abren. Si se quiere, en efecto, escuchar los discursos de Sócrates, se sacará al pronto la impresión de que son sumamente ridículos; ¡tales son los nombres y las expresiones con que exteriormente están envueltos (...)! Habla de burros de carga, de herreros, de zapateros y de curtidores, y siempre parece decir mediante las mismas expresiones las mismas cosas, de tal manera que todo hombre ignorante e insensato se reiría de sus discursos. Pero si se los ve cuando están abiertos y se penetra en su interior, se

descubrirá primeramente que son los únicos discursos que tienen sentido, y después que son enteramente divinos y contienen en sí mismos un número grandísimo de imágenes de virtud y que se extienden al mayor número de cosas, o mejor dicho, a todo aquello que le atañe examinar al que tenga la intención de hacerse honrado y bueno. (221d–222a⁴)

Esto hay que leerlo en contraste con las irónicas apreciaciones que un poco antes hace Sócrates del discurso del poeta trágico Agatón, que fue “espléndido y variado” (198b), “hermoso y solemne”, pero no verdadero⁵. Pero quedémonos todavía un poco con la figura de Alcibiades. Según queda claro en el diálogo, el error de Alcibiades, el error que habría en aquella descripción elogiosa de los discursos de Sócrates, sería que transfiere equivocadamente la belleza que corresponde a la verdad, a lo que se da a ver al interior de esos discursos, hacia la figura de Sócrates. Alcibiades es el que de algún modo capta la verdad, pero que idolatra la vida del que la expone más que a la verdad expuesta. Que hace de la verdad el atractivo del filósofo⁶. Es aquel que en cierta medida no deja de reemplazar la verdad por una apariencia, y que le transfiere así a esta una intensidad que no le es adecuada⁷. Una actitud que, si la pensásemos bajo la terminología de Benjamin, calificaríamos como *mítica*. Para ser justos con Alcibiades, habría que decir que no está claro que Sócrates –que sabe perfectamente lo que hace– esté libre de culpa en todo esto.

Pero el problema con Alcibiades es también que para él entender es un gran conflicto, es decir, cree que tiene un costo personal terrible. Y esto porque la verdad, tal como la muestra Sócrates, viene a relativizar el atractivo eminente, final, de aquellas apariencias sobre las que se sostiene su mundo, de lo que le aportan los honores que le tributan por su belleza y su prestigio. Sócrates pone en jaque esa valorización mítica de la apariencia sobre la que Alcibiades funda su identidad. Para Alcibiades, por así decir, ganar su alma es perder el mundo. La verdad, para Alcibiades –y según otro desplazamiento mítico–, implica una gran renuncia, un sacrificio. Hay algo de exagerado, de confundido en eso, sobre todo cuando vemos que Sócrates, si bien por cierto relativiza esas tentaciones que para Alcibiades siguen dominando, no es por otro lado un asceta. Sócrates no se priva de los placeres de la vida cotidiana y social, ni se toma menos en serio las ocupaciones y obligaciones propias a un ciudadano ateniense. Como bebedor, o como guerrero, por ejemplo, Sócrates no tiene igual. Incluso en el *Banquete*, Alcibiades dice que “en las comilonas era único por su capacidad de disfrutar” (220a). En la *República* y en el *Filebo*, por otra parte, Platón muestra que el filósofo sabe reconocer su lugar a los placeres, y no solo a los vinculados al conocimiento. Pero Alcibiades hace de la verdad un sacrificio, y, teniendo en cuenta el desenlace de la vida de Sócrates, ¿no habría que decir que tiene razón? Benjamin dice que Platón hace del sacrificio de Sócrates una ofrenda al mito que busca al mismo tiempo aniquilar a este⁸: “el diálogo socrático hay que estudiarlo en relación con el mito. ¿Qué pretende Platón? Sócrates es la figura en que Platón aniquila el mito antiguo, la ofrenda de la filosofía a los dioses del mito, esos que siempre exigen sacrificios” (*O II, I*, p. 134⁹). Cuán antimítico es el sacrificio de Sócrates nada lo revela mejor que lo poco que lo comprendió un espíritu tan profundamente mítico como Nietzsche. Benjamin hace referencia al aforismo 340 de *La gaya ciencia* (NIETZSCHE, 2014, p. 856), y en esa referencia parece haber algo de ironía, porque ahí Nietzsche se asombra y lamenta de las últimas palabras de Sócrates, del hecho que use sus palabras finales para recordar que debe un gallo a Asclepio, y pedirle a Critón que pague su deuda. Nietzsche, para quien esa provocación, esa ironía al mismo tiempo destructora y feliz, capaz de anular el sacrificio en el momento mismo de satisfacerlo, tenía que pasar desapercibida, dice que esas últimas palabras impiden a Sócrates elevarse al orden superior al que podría haber

accedido. Interpreta esas palabras como revelando en el fondo un “pesimismo” de Sócrates, que para este “la vida era una enfermedad”, y que así se vengaba en el último instante del sufrimiento de la vida. Nietzsche espera un sacrificio redentor, un heroísmo mítico, cuando lo que pretende representar Platón es justamente la forma de un sacrificio antimítico¹⁰.

Benjamin piensa la muerte de Sócrates sobre todo en relación y en contraste con otro sacrificio mediante el cual el espíritu griego intenta distanciarse de lo que Benjamin llama los “poderes demoníacos” del mito: el del héroe trágico.

La literatura trágica se basa en la idea de sacrificio. El sacrificio trágico se distingue de cualquier otro por su objeto –es decir, el héroe– y es al mismo tiempo comienzo y final. Final en el sentido de sacrificio expiatorio ofrecido a los dioses guardianes de un antiguo derecho; principio en el sentido de acción sustitutiva en la que se anuncian nuevos contenidos de la vida del pueblo. (*O I, I*, pp. 315-316)

Si la tragedia ática, tal como explica Wilamowitz –a quien Benjamin cita–, es siempre “un fragmento en sí cerrado de la leyenda de los héroes”, si “cualquier enfoque acaba remitiendo a la relación de la tragedia con la leyenda” (*O I, I*, p. 315), lo central en esa relación es la “deformación de la tradición” que en esa continuidad supone, para Benjamin, la tragedia griega. Esta deformación, en la que al mismo tiempo se satisface a los dioses antiguos y se los debilita, se consume en el sacrificio del héroe trágico (un sacrificio que puede suponer no solo la muerte sino también un sufrimiento que cumpla la misma función, como en los casos de *Edipo* y de la *Orestíada*), en particular en lo que trae de nuevo su *silencio*. “El héroe, que desdeña responder de sí ante los dioses, establece con estos una especie de pacto de expiación que tiene el doble significado de valer no solo como restauración de una antigua constitución jurídica, sino también como comienzo de su debilitamiento en la conciencia lingüística de la comunidad renovada” (*O I, I*, p. 325). La tragedia, dice Benjamin, posee un esencial carácter “agonal”. En principio esto se prueba en que “las funciones teatrales áticas se desarrollaban en forma de competiciones. Porque no solo competían los autores, sino también los protagonistas, e incluso los coregas” (*O I, I*, pp. 316-317). Pero, internamente a la obra, este carácter agonal sobre todo “se funda en la muda opresión que toda representación ática no tanto transmite a los espectadores como la muestra en sus personajes, entre los cuales se consume en la silenciosa concurrencia del *agón*” (*Ibid.*). Y es justamente el silencio, la mudez del héroe ante su destino, lo que aquí resulta fundamental, el espacio de una tensión que define a la tragedia antigua. Benjamin se refiere a *La estrella de la redención* de Franz Rosenzweig y a su propio “Destino y carácter”:

Rosenzweig convierte en piedra angular de la teoría de la tragedia la afasia del héroe trágico, que distingue a la figura principal de la tragedia griega de cualquier otro tipo posterior. ‘Tal es el signo distintivo del sí mismo, el sello de su grandeza como el estigma de su debilidad, a saber: que calla. El héroe trágico solo tiene un lenguaje que le corresponda perfectamente: justamente el callar. Así es desde el comienzo. Lo trágico se ha dotado de la forma artística del drama para poder representar precisamente el callar ... Al callar, el héroe rompe los puentes que lo unen con dios y con el mundo, elevándose de los paisajes de la personalidad, que se delimita e individualiza frente a los otros mediante la palabra, hasta la glacial soledad del sí mismo (...).’ (*O I, I*, p. 317)

No en el derecho, sino en la tragedia, fue el espacio donde la cabeza del genio se logró elevar por vez primera de la espesa niebla de la culpa, dado que en la tragedia ya se quiebra el destino demoníaco. Pero no sustituyendo la

concatenación de culpa y expiación (...) por la pureza del ser humano expiado y reconciliado con el dios puro, sino que, en la tragedia, comprende el pagano que es mejor que sus dioses, y justamente tal conocimiento lo deja enmudecido, sin palabras. Sin profesarse a sí misma, la tragedia intenta ir agrupando su fuerza en secreto. No va depositando con cuidado culpa y expiación en los dos platillos de la balanza, sino que los revuelve. El ‘orden moral del mundo’ no queda pues ahí restablecido, sino que, en su seno, el ser humano moral quiere enderezarse, todavía mudo e infantil (y como tal se le llama ‘héroe’), en el temblor del mundo atormentado. La paradoja que constituye el nacimiento del genio en el silencio moral, en la que aún es infantilidad moral, es pues lo sublime de la tragedia. (*O II, I*, pp. 178-179)

En la tragedia, bajo la figura del héroe, la moralidad del ser humano y los poderes míticos por primera vez se separan, o más correcto sería decir que por lo menos se distinguen. La distinción no es sin embargo clara, ni siquiera para el héroe, que no puede por lo tanto expresarla más que por su silencio. Pero ya con este la distinción aparece, y desde esa silenciosa moralidad descubierta, desde el “genio”, desde esa suerte de paso hacia atrás del héroe, desde el mudo anonimato de su humanidad que se distingue de su vida natural, de su personalidad sometida a la naturaleza y al destino, es aquel orden mítico lo que queda expuesto ante la mirada, y ciertamente bajo una luz que no lo favorece.

Determinados su cuerpo, su vida natural, por el destino fatal que le es inevitable, el héroe no puede evitar entregarse físicamente al sacrificio que le impusieron los dioses. Sin embargo, en su silencio expresa su diferencia, su desacople, ese “sí mismo” al que refiere Rosenzweig, abriendo una instancia crítica sobre esos mismos dioses, que, si bien queda muda, preanuncia para Benjamin una palabra futura, una nueva conciencia de la comunidad:

Pues cuanto más rezagada se queda la palabra trágica respecto a la situación –la cual ya no se puede llamar trágica si aquella la alcanza–, tanto más se ha liberado el héroe de los antiguos estatutos, a los cuales, cuando al fin lo alcanzan, no les sacrifica sino la muda sombra de ese sí mismo, de su esencia, mientras el alma se salva al pasar a la palabra de una remota comunidad. (...) Mucho más que el *pathos* trágico, el silencio trágico se convirtió en el receptáculo de una experiencia de lo sublime de la expresión lingüística. (*O I, I*, p. 318)

Si, como dice Benjamin, “el enfrentamiento griego, el decisivo, con el orden demónico del mundo, deja su sello en la poesía trágica” (*O I, I*, p. 318), esto sucede particularmente en el silencio del héroe trágico:

Por débil que sea, todo lleva acento. Así sucede también en el silencio del héroe, que ni encuentra responsabilidad ni tampoco la busca, haciendo de este modo recaer la sospecha sobre la instancia de los perseguidores. Pues su significado al fin se invierte, y lo que entra en liza no es la consternación del inculpaado, sino el testimonio de un sufrimiento silencioso; con lo cual la tragedia, que antes parecía dedicada al enjuiciamiento del héroe, se transforma en un debate sobre los olímpicos en el cual aquél da testimonio. (*O I, I*, pp. 318-319)

La necesidad que corresponde a la tragedia, que es esencial a la tragedia, más incluso que la causalidad inevitable del destino, es entonces “la mudez de la actitud desafiante con la cual el sí mismo saca a la luz sus manifestaciones”. La fatalidad del destino del héroe sirve en la tragedia a producir su silencio. Si lo que expresa ese silencio se dijera en la palabra, desaparecería lo trágico, su carácter agonal, su tensión. La tensión que define a lo trágico proviene justamente de que no se cuenta con la palabra que le correspondería, es en cierta medida el efecto de una falta de expresión,

del descubrimiento de algo que todavía no se expresa. Se trata de una palabra que lo trágico todavía desconoce, que anuncia y que hace a cada uno de los espectadores de alguna manera reconocer, en una suerte de comunidad aún silenciosa y dispersa, pero no aún como un lenguaje expresado y compartido. Queda siempre, en la conclusión de la tragedia, un *non-liquet*, un *la cosa no está clara*. Benjamin lo define recurriendo nuevamente a Rosenzweig:

El héroe, que en otros suscita sentimientos de temor o de compasión, continúa siendo un yo mismo inmóvil y rigidificado. Temor y compasión que en el espectador se absorben enseguida, haciendo de él también otro sí mismo encerrado en sí mismo. Cada uno sigue siendo para sí, cada uno sigue siendo ese sí mismo. No se genera comunidad alguna, y sin embargo se genera un contenido común. Los sí mismos no se encuentran, y sin embargo en todos suena una misma nota, el sentimiento de aquel propio sí mismo. (*O I, I*, p. 327)

En cualquier caso, esa necesidad que es el corazón de la tragedia, de su carácter agonal (y cuyo núcleo es la mudéz del desafío del héroe trágico),

bajo el efecto del soplo de la palabra se derretiría como nieve con el viento del sur, pero esto tan solo bajo el efecto de una palabra aún desconocida. El desafío heroico contiene esa palabra desconocida, aún encerrada en el interior de sí; y esto lo distingue de la *hybris* de un hombre al que la conciencia plenamente desarrollada de la comunidad ya no le reconoce ningún posible oculto contenido. (*O I, I*, p. 325)

La *hybris* particular –más irónica que extática– de un hombre que, por lo tanto, ya no es trágica, sino, dice Benjamin, su *epílogo*. Hablamos por supuesto de Sócrates. Un personaje que ya posee la palabra antimítica, la de una conciencia que se distingue ya explícitamente y con razones del mundo mítico, al que puede enjuiciar y al que ya no se siente inevitablemente atada, más allá del cual reconoce un contenido que lo supera; no el héroe sino el “pedagogo” –dice Benjamin– que hace acudir siempre la palabra a la situación, la que por lo tanto no puede ya ser trágica, en la que la tensión agonal se desvanece. Un personaje cuyos enfrentamientos ya no son mortales sino solo discursivos (y donde lo importante, claramente, no es la tensión del enfrentamiento), y que cuando sí se encuentra ante desafíos mortales, es lo menos trágico que se puede ser. No una vida destinada que lleva al silencio y la confusión sino una donde se adquiere no solo la palabra sino también interlocutores y discípulos con los que desarrollarla. Sócrates es para Benjamin el sacrificio de Platón a los poderes del mito, pero uno distinto al trágico, y uno sin duda más destructivo en su expresión, su sobriedad y su ironía. Un sacrificio, un personaje y una nueva forma dramática que para Benjamin constituyen una parodia de la tragedia¹¹.

Y aquí, como tantas otras veces, la parodia de una forma señala su fin. Que para Platón se trataba del fin de la tragedia lo muestra Wilamowitz: ‘Platón quemó su tetralogía; no porque renunciara a ser un poeta en el sentido de Esquilo, sino porque reconocía que ahora el trágico ya no podía sin duda seguir siendo el maestro e inspirador del pueblo. Por supuesto, intentó –tan fuerte era el poder de la tragedia– crearse una nueva forma artística de carácter dramático, y así, en lugar de la ya superada leyenda heroica, se creó otro ciclo legendario, el ciclo de Sócrates’. (*O I, I*, p. 323)¹²

Por supuesto, “desde fuera (...) la muerte del filósofo se asemeja a la trágica. Él es la víctima expiatoria conforme a la ley de un antiguo derecho, la muerte sacrificial que funda una comunidad en el espíritu de una justicia por venir” (*O I, I*, p. 323). Pero tales coincidencias exteriores, que sin duda podemos encontrar entre Sócrates y el héroe

trágico, solo sirven para poner de relieve cómo se oponen en aquello que es esencial a lo trágico. Al carácter agonal, el silencioso desafío del héroe, “esa disputa sin palabras, esa huida muda de los héroes” (*O I, I*, p. 323) se contraponen en los diálogos “tan brillante despliegue del discurso y la conciencia” (*Ibid.*), en donde por otro lado, lo agonal, ya sin su tensión constitutiva, es convertido en entrenamiento discursivo, en una *gymnasia* de carácter propedéutico. A la inconciencia del héroe trágico que camina hacia su muerte, se opone la conciencia, tranquilidad y voluntad con que Sócrates va a la suya: “al igual que el héroe cristiano de la fe –cosa que detectó con infalible olfato la simpatía de no pocos Padres de la Iglesia, como modernamente el odio de Nietzsche–, Sócrates muere voluntariamente, como también voluntariamente, con superioridad inaudita pero sin desafío, Sócrates enmudece cuando calla” (*O I, I*, p. 323). A la ironía trágica, que se manifiesta en el discurso del héroe de forma patética, permaneciendo inconsciente para él (“la ironía trágica surge cada vez que –con profundo derecho, del que él nada barriunta– comienza a hablar de las circunstancias de su ruina como circunstancias de la vida”¹³), se opone la ironía de Sócrates, que se ejerce con total dominio de su parte y en su silencio (“el silencio irónico del filósofo, reservado, mímico, es sin duda consciente”¹⁴). Y, finalmente, si

tras la *Apología* la muerte de Sócrates hubiera podido seguir apareciendo trágica –afin como es a la de Antígona (...), el clima pitagórico del *Fedón* muestra a esta muerte desprendida de todo vínculo trágico. Sócrates mira a la muerte a los ojos como un mortal –como el mejor y el más virtuoso de los mortales, si se quiere–, pero la reconoce en tanto que algo extraño, más allá de lo cual espera reencontrarse, en la inmortalidad. No así el héroe trágico, que retrocede tembloroso ante el poder de la muerte como ante un poder que le es familiar, inherente y propio. Es más, su vida desciende de la muerte, que no es su final, sino su forma. (*O I, I*, p. 324)

El héroe trágico retrocede ante la muerte como ante algo que le es inherente, propio, un poder al que se reconoce de repente sometido. Descubre que su vida tenía la forma de la muerte, unos límites, un destino que le fueron impuestos desde el principio. Como dice Lukács, los héroes trágicos “están muertos mucho antes de morir” (en: *O I, I*, p. 324). Y calla y solo así desafía y se diferencia, mientras el “marco” de su vida se sacrifica en su muerte destinada. En la tragedia la muerte (o el sacrificio) es el sentido mismo de la vida del héroe, es su destino, aquello por lo cual todo sucedió. En el diálogo platónico, por el contrario, la muerte de Sócrates no es en absoluto lo que gobierna y da sentido a su vida. Es por el contrario su actividad discursiva (aunque no solo ella) la que le da ese sentido, e incluso, según se hipotetiza en el *Fedón*, la que determina su destino futuro, que va más allá de la muerte, la que determina la forma de su inmortalidad. No es una vida trágica, vivida ciegamente, subordinada desde el principio a la muerte, que solo se justifica por su final, al momento del sacrificio, sino una vida investigada e irónica, sobre la que la muerte no ejerce su dominio como sentido íntimo. Si es la vida misma, en cuanto no le perteneció nunca, sino a su destino, a su muerte, la que hace callar al héroe frente al sacrificio (y este silencio es la protesta frente a tal hecho por parte del ser *más acá* del destino –el genio– que no puede expresarse), en el caso de Sócrates vemos por el contrario una vida examinada que nunca dejó de decir su naturaleza, y de buscar decir siempre con mayor precisión, con mayor acuerdo a la verdad, a la que la muerte solo en última instancia interrumpe (y de acuerdo a Sócrates ni siquiera eso)¹⁵.

Pero, finalmente, esa contraposición con la tragedia, ese intento de reemplazo y superación, no termina realizándose tanto en el racionalismo que opone Sócrates, sino antes bien, y más profundamente, dice Benjamin, en la forma del diálogo platónico, su

“espíritu”, la dialéctica. Un nuevo modelo discursivo desde el que Platón pretende, más allá de la épica y la tragedia, refundar la educación de los griegos. El combate y la superación de la tragedia se da, mejor que por el racionalismo de Sócrates, en el diálogo platónico:

En lugar de la muerte sacrificial del héroe, Sócrates nos propone como ejemplo el del pedagogo. Pero la guerra que su racionalismo le había declarado al arte trágico la emprenderá la obra de Platón concretamente contra la tragedia con una superioridad que va a acabar afectando más decisivamente al provocador que a los provocados. Pues esto no sucede en el espíritu racional de Sócrates, sino antes bien en el espíritu del diálogo mismo. (*OI, I*, p. 328)

Platón crea finalmente un ciclo dramático nuevo no solo para recordar y contraponer un héroe distinto, sino para superar lo dramático hacia la filosofía. Hacia un “puro lenguaje dramático” que se identifica ya con la dialéctica, y en el que es ya la verdad la que se eleva por sobre el mito, en donde en todos lados encontramos los recursos y las prevenciones para evitar caer de nuevo en tentaciones míticas, o en oposiciones personales o dramáticas, jerarquizando solamente a la verdad. En los diálogos vemos frecuentemente cómo se busca de algún modo superar –desde lo dramático– lo dramático de tal o cual personaje, de tal o cual expresión, de tal o cual situación, hacia el dominio del pensamiento mismo. Este despeje de lo dramático, así como el dominio del pensamiento, es lo que caracteriza el tono del diálogo platónico, que se presenta en un sentido menos “serio”, menos “grave” (menos peligroso, menos arrebatador) que los demás dramas, pero al mismo tiempo realmente –aunque de una nueva manera– potente, e incluso más serio, aunque ahora en función de su contenido. En muchos de los diálogos platónicos se observa el pasaje de un espacio dramático en el que se representan las oposiciones y diferencias de los personajes mismos (de sus caracteres, sus deseos, etc.) a un espacio en el que la discusión y sus dificultades se encuentran determinadas por los objetos mismos que buscan inteligirse. Escribe Dixsaut (2012, p. 28):

A la difícil instalación de un espacio socrático –¿cómo articular la palabra de Sócrates, esencialmente interrogativa, con la de un ignorante o un ‘sabio’, cerrado sobre la certeza de su saber y su poder?– la sucede la instauración de un espacio dialéctico donde las dificultades a las cuales se enfrentan los protagonistas no están ya tanto encarnadas por los interlocutores, sino que son suscitadas por las realidades mismas.

Si el “drama de mártires”, cuyo origen Benjamin sitúa en la muerte de Sócrates, tendrá una continuidad entre las formas dramáticas, pasando por el Medioevo y la modernidad hasta el barroco *Trauerspiel*, es la dialéctica misma, el “espíritu” del diálogo platónico, lo que funda una prosa más acá de tragedia y comedia, y una continuidad de otro orden, en la filosofía.

Cuando al final del *Banquete* Sócrates, Agatón y Aristófanes se sientan solos unos frente a otros, ¿no debería ser la sobria luz de sus diálogos la que, con el alba, hiciera irrumpir Platón sobre los tres coincidiendo con el discurso del verdadero poeta, que reúne en sí mismo la tragedia y la comedia por igual? En el diálogo aparece, más acá de lo trágico y lo cómico, el puro lenguaje dramático de su dialéctica¹⁶. (*OI, I*, p. 328, trad. modificada: *GSI, I*, p. 297)

3. LA VERDAD COMO CONTENIDO DE LO BELLO

Pero no es en realidad para contraponer el diálogo platónico a la tragedia, ni para hablar solo de la belleza particular de los discursos de la filosofía que Benjamin toma el *Banquete* en el “Prólogo epistemocrítico”. De hecho, si solo interpretamos un “venerable esbozo de un panegírico de la filosofía” (*O I, I*, p. 226) nos quedamos para Benjamin por fuera, más acá, de lo que ahí se dice de fundamental acerca de las ideas, de su “supremo significado metafísico” y su diferencia con el objeto del conocimiento. En relación a esa diferencia, uno podría pensar que refiere a la relación del filósofo, de su tarea y estímulo, con la descripción que encontramos en el *Banquete* de Eros como *daimon*, es decir ni un dios o un sabio que ya *poseería* la sabiduría, ni un ignorante que cree equivocadamente ya poseerla y por lo tanto no la busca, sino, en el medio entre ellos, el que sabe que no la posee, pero la desea y la busca. Pero en realidad la clave es otra; Benjamin quiere hablar de la relación que se plantea en el *Banquete* entre verdad y belleza: “comprender la concepción platónica de la relación de la verdad con la belleza es (...) indispensable para la determinación del concepto mismo de verdad” (*O I, I*, p. 226). Para esto toma dos supuestas afirmaciones que estarían contenidas en el diálogo: que “la verdad –el reino de las ideas– se desarrolla ahí como contenido esencial de la belleza”, y que “Platón declara bella a la verdad” (*Ibid.*). “Sobre el modo de ser de las ideas, quizás en ninguna parte arroje éste [Platón] una luz más clara que en las citadas afirmaciones” (*O I, I*, p. 227). Aunque ambas frases terminan redundando en lo mismo, Benjamin empieza por comentar la segunda, aquella en la que se “declara bella a la verdad”, explicando que

tiene en principio menester de hacer un comentario restrictivo. Cuando se llama bella a la verdad, eso es algo que ha de concebirse sin duda en el contexto del *Banquete*, que describe la escala de los deseos eróticos. Eros –así debe entenderse– no traiciona su afán originario al dirigir su anhelo a la verdad; porque también la verdad es bella. Y lo es no tanto en sí cuanto para Eros. (*O I, I*, p. 227)

Pero

si esto contiene un soplo de relativismo, no será ni por lo más remoto porque la belleza que la verdad debe poseer se haya convertido en un mero epíteto metafórico. La esencia de la verdad, en cuanto reino de las ideas que se expone, más bien garantiza que el discurso de la belleza de lo verdadero no pueda ser nunca derogado. (*Ibid.*)

Aunque la verdad no sea ella misma bella, Eros no se equivoca al dirigirse a ella. La verdad no es bella en sí misma, sino para Eros, pero su belleza no es una metáfora. Por el contrario, el discurso sobre la belleza de lo verdadero es el único que no puede ser “derogado”, que jamás se vence, que nunca pierde actualidad. La verdad, que no es bella en sí misma –ya que es de un orden superior a la bella apariencia– debe necesariamente parecerle bella a Eros. De hecho, en el *Banquete*, el único punto de llegada, de satisfacción posible, del perseguir la belleza, es la verdad. La razón detrás de estas aparentes paradojas está en la primera de las afirmaciones: la verdad es el contenido esencial de todo lo realmente bello. La verdad es en última instancia el fundamento más allá de la apariencia de todo lo que es esencialmente bello. Esto no solo hace a la verdad en cierto sentido *lo más bello*, la eterna finalidad del perseguir lo bello, el punto de llegada que la bella apariencia nunca ofrecerá, sino que también hace al momento de exposición de la verdad misma¹⁷, para Benjamin, el “refugio” de la belleza en general. La belleza, finalmente, encuentra refugio en la demostración de una instancia no-bella, en el sentido de inaparente. La belleza, que no puede por sí misma –dado su vínculo indisoluble con la apariencia– exponer su contenido, justificarse, dar por sí misma la verdad, que nunca alcanza claridad respecto de este contenido suyo, se justifica en

última instancia, y halla refugio de la acusación de mera apariencia en la demostración de su contenido, en la exposición de la verdad. Dirigiéndose a lo bello en busca de lo verdadero, Eros debe de algún modo superar la belleza, aunque al mismo tiempo ese sea el único modo de aprehender y justificar lo que es realmente bello.

En su huida frente a la persecución de Eros, la belleza solo encuentra finalmente justificación en la verdad. Solo en lo verdadero se salva y encuentra descanso lo bello. Es cierto que es una salvación que también parece una aniquilación, porque tiene su precio: la verdad salva a la belleza al mismo tiempo que le niega sus pretensiones míticas de totalidad –su pretenciosidad–, que le impide hacer de su bella apariencia algo suficiente, algo por sí mismo esencial. Sea por obra del filósofo, del crítico (que en Benjamin es filósofo) o del tiempo, es la belleza que se encuentra cuando la apariencia pierde el dominio la que, por así decir, corresponde a la verdad (en el libro sobre el *Trauerspiel* esto se ejemplifica a menudo con el modelo de la belleza que corresponde a la ruina). Benjamin encuentra en Platón, en su concepción de la belleza, una fundamentación de lo bello en la verdad que despeja la totalidad y cohesión que el mito quería recuperar para sí en la belleza. Es que lo bello, para Benjamin, es un refugio del mito¹⁸. Platón, en la lectura de Benjamin, salva a lo bello del mito. Lo salva con su eros de una sumisión al mito para ponerlo en relación con la revelación, con la verdad¹⁹. Platón parte de los casos en que lo bello está más estrechamente unido a la apariencia (por ejemplo un cuerpo joven, también un discurso bello) para llevarnos hacia aquello en que no puede ya encontrarse apariencia y donde más bien nos encontramos con el reconocimiento del fundamento en lo verdadero. De este modo la verdad salva a la belleza, presentando su fundamento por encima de la ambigüedad de su apariencia, un contenido elevado que acalla su potencia mítica. La belleza solo puede justificarse –incluso podríamos decir realizarse– al precio de, en cierto sentido, perderse. Al hacer de la verdad lo más bello, Platón corre a lo bello de su relación con el mito, de su carácter de reposición de lo mítico, para salvarlo en la verdad, para mostrar su inocencia, al precio, sí, de su aplanamiento por así decir, de hacer que sus pretensiones de totalidad se vuelvan falsas, insensatas.

Sobre tal concepción Benjamin funda su reposición de la escala del deseo erótico del *Banquete*, del ascenso de Eros en su perseguir la belleza. Pero Benjamin suma otro perseguidor más. Lo bello, dice, siempre huye de dos: huye “por temor” del “entendido”, del que lo persigue solo con el entendimiento, y “por angustia” de Eros, del enamorado, al que identifica con el filósofo. Y es solo el segundo, y nunca el primero, el que llega al refugio y fundamento de lo bello en la verdad. Lo bello sigue presentándose como “aparente y palpable” –sin necesitar esa huida hacia la verdad– “mientras se lo reconozca franca y libremente como tal” (*O I, I*, p. 227), como aparente. Este mero aparentar que seduce y confunde “provoca la persecución del entendimiento”. En esta fuga solo cuando lo bello huye hacia el “altar de la verdad” se reconoce la “inocencia” de su aparentar, es decir que lo realmente bello no es en verdad solo apariencia. Pero solo Eros, y no el entendido, llega hasta ahí. El enamorado (aquí el filósofo) es el que puede superar la bella apariencia de lo que ama, es el que puede llegar a su contenido de verdad, única justificación verdadera que puede mostrar lo bello, si es esencialmente bello. El entendido, por el contrario, que persigue pero no en cuanto enamorado sino solo como intelectual, que querría atrapar lo bello, y que para eso necesita correr el velo de su misterio, desvelar lo bello, se queda en realidad con las manos vacías, porque aquel velo no es la mera cobertura accesoria a eliminar sino que está ontológicamente justificado en cuanto la verdad no puede manifestarse por sí sola en la apariencia. La belleza no es el mero velo accesorio de un objeto, no es mera apariencia, sino que es el necesario velamiento de aquello que por sí solo no puede manifestarse en la apariencia.

La belleza no es mera apariencia ni es tampoco esencia, sino el necesario velamiento de lo esencial. Su contenido esencial, aquel que *debe* presentarse como velado, es la verdad, solo entrando en la exposición de la cual aquel velo se “chamusca”, y el misterio que tenía para nosotros queda justificado, al mismo tiempo que el objeto mismo se “incendia” en la sobria luz de la verdad.

Este perseguidor agregado por Benjamin, inexistente en el relato platónico, aquel que persigue con el entendimiento, nos permite de hecho, mediante el contraste, profundizar en lo que es el eros del filósofo según Platón. Porque, como se repite constantemente a lo largo de los diálogos, el fundamento infaltable del filosofar, aquello sin lo cual no es posible el impulso y la tenacidad para atravesar las dificultades de la dialéctica “con un *lógos* que no decaiga” (*República* 534c²⁰) y llegar a la verdad, es para Platón un eros por lo verdadero. Solo si la filosofía se encuentra motivada por un eros, y no queda dada como una actividad intelectual carente de él, puede esta encontrar la necesidad y la manera de remontarse hacia lo verdadero, remontarse más allá de fenómeno y concepto, así como de un objeto del conocimiento en el que su eros nunca podría encontrar su objeto. En especial en el *Banquete*, pero en realidad por toda su obra, Platón nos dice que es un eros lo que en nosotros filosofa. En la *República* el título de “verdaderamente filósofos” es reservado solo para “quienes aman el espectáculo de la verdad” (475e). En el *Filebo* se dice que no hay filosofía si no está motorizada por su eros, por la “potencia natural de amar lo verdadero y de hacer todo teniéndolo en vista” (58d²¹). El filósofo también es un ser “alado” y entusiasta, también es un enamorado y no solamente un entendido, pero esto solo puede entenderse, solo puede aceptarse sin confundirlo con uno de sus simulacros, bajo la concepción de lo inaparente del objeto de su amor, lo antimítico y sobrio de su gusto, es decir bajo la comprensión de que su objeto es solamente la verdad. Como comenta Dixsaut, la filosofía “manifiesta, y solo ella manifiesta, ese eros exclusivo de lo verdadero, del ser verdadero” (DIXSAUT, 2001, p. 325). Específicamente un eros “hacia una suerte de verdad que ella es la única en buscar, y que no es una verdad demostrativa o la propiedad de enunciados exactos, sino una verdad ontológica” (*Ibid.*). Lo que distingue al dialéctico tanto del entendido como del amante de apariencias es un eros específico que encuentra el objeto de su amor solo en el ser inaparente de una verdad metafísica: “la diferencia específica de la ciencia dialéctica, es su eros por esa verdad” (*Ibid.*).

Así como Platón, Benjamin muestra la esencial belleza de lo que es objeto de saber. Es la belleza en la que menos parte tiene la apariencia, por eso es la menos evidente, pero al mismo tiempo la que no es vulnerable. Lo curioso, sobrio, pero al mismo tiempo de “esplendores mayores”, de la filosofía, de su “gusto”, es ese hecho de que realmente como lo más bello se aprehende solo lo inaparente, lo no-bello. Solo eso satisface a su eros. No tanto el entusiasmo mismo sino aquello que, habiendo sido casi alcanzado por este, se le diferencia, y al mismo tiempo lo justifica. En donde más logra separarse el eros tanto del esteticismo como de una espiritualidad turbia que es intención, es en la dialéctica, como relación que se nutre sin dudas de un eros, pero de uno que se relaciona directamente con la verdad. El filósofo está tan insatisfecho con un entender exterior, solo conceptual, como con la fruición de una belleza solo aparente, del efecto de un misterio apenas rozado. Para él el concepto toma su valor y lo bello su justificación solo en la verdad. Tanto intelectual como enamorado, y nunca una cosa sin la otra. Lo bello es visto como solo aparente, sea como seductor, sea como engañoso en su aparentar, hasta que no se lo siga hasta la verdad, hasta probar si tiene su refugio en el “altar de la verdad”. Y es el filósofo, para quien lo bello no es convincente –o no es suficiente– en su carácter seductor, pero tampoco es solo necesariamente engañoso en su aparentar, el que puede seguirlo hasta ahí. Solo en la persecución del enamorado, a

través de los distintos grados de su deseo, la belleza es llevada a su “refugio”, a la mostración de algo que es de otro orden, que no es en sí bello, no es para nada apariencia, pero que es su contenido esencial, lo que en realidad le garantiza el ser a lo realmente bello. Solo el filósofo (y no el entendido), que así sigue a la belleza,

puede atestiguar que la verdad no es desvelamiento que anule el misterio, sino revelación que le hace justicia. ¿Es capaz la verdad de hacer justicia a lo bello? Ésta es la cuestión central del *Banquete*. Platón la contesta asignando a la verdad la tarea de garantizar el ser a lo bello. En este sentido, desarrolla por tanto la verdad como contenido de lo bello. (*O I, I*, p. 227)

Solo en la idea, solo en la verdad, la belleza encuentra justificación, encuentra que su contenido, aunque no le sea estrictamente propio, no es solo apariencia o confusión, sino en última instancia verdad. Pero este contenido no aparece en un simple desvelamiento, no es una realidad empírica que estaría tapada por el velo engañoso de la belleza, ni se presenta a la manera de un objeto del conocimiento. Ese contenido solo se prueba en la disolución en las ideas, algo que, haciendo uso de un símil, Benjamin describe como un “llamear del velo” que es también “combustión de la obra” “al entrar en el círculo de las ideas” (*O I, I*, p. 227).

4. LO INEXPRESIVO

Belleza sin verdad, sin algo digno de ser sabido en su interior, es para Benjamin mero ensueño (*O I, I*, pp. 400-401). A lo sumo apariencia vivificante, pero nunca algo esencialmente bello. Si no contiene de algún modo esa relación con algo inaparente, si no remite finalmente a algo que es de otro orden que la bella apariencia, nada puede ser llamado realmente bello. Esto, según Benjamin, no debería sorprendernos, ya que sucede lo mismo en el amor humano: “en el amor humano (...) también rige la misma relación: el ser humano es bello para el enamorado, aunque no lo es en sí; y ciertamente es así porque su cuerpo se expone en un orden superior al de lo bello” (*O I, I*, p. 227). Esto debe entenderse en relación a algo que dice en su texto sobre las *Afinidades electivas* de Goethe: “para los verdaderamente enamorados la belleza de la persona amada nunca es decisiva. Si ésta fue la que al principio los atrajo, una y otra vez la olvidarán por esplendores mayores, para por supuesto traerla una y otra vez a la memoria hasta el final” (*O I, I*, p. 198). Esos “esplendores mayores”, eso “no bello”, es el verdadero núcleo de todo lo realmente bello.

En esa crítica que hace Benjamin de las *Afinidades electivas* de Goethe se nos dice que lo esencialmente bello no es solo vivificante o armónico sino sobre todo, en algún punto, *inexpresivo*. “Lo que le pone término a tal apariencia, detiene el movimiento y corta la palabra a la armonía es lo inexpresivo [*das Ausdruckslose*]” (*O I, I*, p. 193). Algo ahí corta la expresión, se diferencia de ella, desiste en una instancia de la bella apariencia, está plantado de alguna forma en la verdad gracias a la interrupción de la mera armonía, del transporte. Lo esencialmente bello no es solo el transporte sino más decisivamente la sincera y profunda interrupción, el freno de ese transporte, que hace así lugar a algo distinto y por encima de la expresión. Benjamin remite como mejor definición de lo inexpresivo a las “Observaciones sobre *Edipo*” de Hölderlin y, por lo tanto, de nuevo a la tragedia griega. Ahí leemos:

El transporte trágico es, en efecto, propiamente vacío, y es el más no-ligado. Por eso, en el rítmico seguirse uno a otro de las representaciones, en el cual se presenta el transporte, se hace necesario aquello que en la medida de las sílabas se llama

cesura, la pura palabra, la interrupción contrarrítmica, a saber: para hacer frente al arrebatador cambio de las representaciones en su cumbre de tal modo que entonces aparezca ya no el cambio de la representación, sino la representación misma. (HÖLDERLIN, 2008 [1804], p. 147)

Una cesura que, por cierto, coincide con el silencio del héroe: “en la tragedia se hace perceptible [lo inexpresivo] como enmudecimiento del héroe” (*O I, I*, p. 194). Dando ya no el “arrebatador cambio de las representaciones” sino, en su detención, en la interrupción del arrebató, la representación misma, la tragedia crea una distancia necesaria, un espacio crítico, de distinción, aquel en el que Benjamin decía que el héroe, con su silencio, testimonia contra los olímpicos. En la cumbre, un silencio que distancia. En la cumbre del transporte, una detención, en la de la expresión, lo inexpresivo. “La ‘junoniana sobriedad occidental’, que Hölderlin unos años antes de escribir esto imaginaba como meta casi inalcanzable de todo ejercicio artístico alemán, no era sino otra denominación de aquella cesura en la que, al mismo tiempo que la armonía, la expresión cesa para dar lugar a un nuevo poder inexpresivo” (*O I, I*, p. 194). Benjamin dice que lo inexpresivo es, en este sentido, “palabra moral”. No hay mejor forma de decirlo. Es la forma en que el “poder de lo verdadero” se manifiesta en el “lenguaje del mundo real”, aplicado “conforme a las leyes del mundo moral” (*O I, I*, p. 193). Una “palabra” que interrumpe la expresión, que renuncia a la satisfacción en el transporte, que rechaza la bella apariencia que querría dominar, para hacer lugar, más allá de la apariencia, más sobria, a la verdad. “Lo inexpresivo es el poder crítico que si bien no puede separar en el arte la apariencia de la esencia, les impide mezclarse en todo caso” (*O I, I*, p. 193). Lo inexpresivo es palabra moral en cuanto es manifestación de un poder crítico, un “poder de lo verdadero”, que impide la confusión total entre apariencia y esencia que corresponde al mito²² –una confusión que por su parte imposibilita la distinción de la verdad, y bajo la cual el ser humano se somete enteramente a una apariencia que adquiere el estatuto y el poder de una totalidad–. “Esto desarticula de este modo lo que en toda apariencia bella todavía perdura como herencia del caos: la totalidad falsa, engañosa, la absoluta” (*O I, I*, p. 193). De este modo, en cuanto palabra moral, lo inexpresivo es una confrontación contra el orden mítico del mundo. Dice Menninghaus:

La perspectiva de un arte antimítico situado más allá de la belleza le imprimió rasgos ‘dialécticos’ a la teoría de la belleza de Benjamin: en tanto que a la ‘mera’ belleza no se le agregue otro momento, ésta permanece, como el mito que hereda, más allá de la verdad y de la palabra moral. (...) He aquí la diferencia entre la teoría de Benjamin y la teoría idealista de la aparición de la verdad: no la belleza misma, sino la objeción contra ella logra que el arte participe en la ‘verdad’. (MENNINGHAUS, 2013, p. 82)

En esa crítica de las *Afinidades electivas* Benjamin se concentra en particular en la belleza artística. Si bien “todo lo que es esencialmente bello se halla vinculado a la apariencia de manera constante y esencial”, esto sucede “en grados infinitamente diferentes” (*O I, I*, p. 207). La intensidad del vínculo con la apariencia es mayor en la “vida bella” y menor (aunque permanente) en la obra de arte. En esta, más que en ningún otro lado, es lo inexpresivo lo fundamental: “si no está en absoluto paralizada como por hechizo, ninguna obra podrá parecer viva sin convertirse al tiempo en la mera apariencia y dejar de ser obra de arte. Así, la vida que se agita en ella debe aparecer paralizada y detenida en el instante como por hechizo” (*O I, I*, p. 193). Pero si bien lo esencial de la belleza del arte, en contraste a la belleza de la mera armonía, o de la vida bella, es más definitivamente lo inexpresivo, es decir lo que se contrapone a aquel “rozar la vida” de la apariencia, a aquella mera vivificación, la relación con la apariencia

necesariamente se mantiene. Por fuera de ella, por fuera de la oposición con ella, lo inexpresivo no puede manifestarse en absoluto en la obra. La obra sigue teniendo un vínculo con la apariencia que nunca se va a poder evitar. Lo, digamos, *puramente sobrio* de la obra de arte, si bien es en cierta medida necesario (porque la obra, para ser obra de arte, *debe* cortar el transporte, chamuscar la armonía), tiene sus límites, y no puede –por más que muchas veces se acerque a ello– dominar por completo en la obra. Una manifestación del contenido de verdad que ya no necesita de la relación con la apariencia es ya solamente lenguaje (y más específicamente *nombre*).

Así, dado que en él nunca desaparecerá el vínculo con la apariencia, lo bello en cuanto algo esencial siempre se dará al mismo tiempo como algo velado. La belleza no es solo apariencia, ella es manifestación de la esencia, pero lo es solo “bajo el velamiento”, es decir en una relación indisoluble con la apariencia. Es sin duda reconocida y ejemplar manifestación esencial, pero a condición de su velamiento. “Por eso la apariencia quizá sea un engaño en cualquier otra parte, mas la apariencia bella es el velo ante lo necesariamente más velado” (*O I, I*, p. 209). Algo que solo bajo el velamiento se mantiene igual a sí mismo: “en cuanto ley esencial de la belleza se nos muestra en que ésta solo aparece como tal en lo velado” (*Ibid.*, p. 208). Y por eso el simple desvelamiento de ella no da lo esencial sino que sacrifica todo. Si quisiésemos desvelar lo bello, nos quedaríamos con las manos vacías. Lo esencialmente bello no existe por supuesto sin su relación con la verdad, pero tampoco por fuera de su velamiento, de una relación con la apariencia: “lo bello no es ni ese velo ni el objeto velado, sino que es el objeto en su velo” (*O I, I*, p. 209). No el velo delante de un objeto sino el velo ineludible de la verdad en cuanto presente para nosotros en el mundo y no en el lenguaje puro. Su apariencia no es “el mero y superfluo velamiento de las cosas en sí, sino el necesario de las cosas respecto de nosotros” (*O I, I*, p. 209). Esto –dice Benjamin– define a lo bello como “misterio”: “ya que no de otro modo cabe definir ese objeto al que, en última instancia, el velo es esencial” (*Ibid.*). Es, así, manifestación esencial al precio de serlo siempre también como “misterio”. Aquello que sería la revelación que disuelve el misterio nunca se consigue mediante el simple desvelamiento, tras el cual nos quedamos con las manos vacías. Lo esencial que se manifiesta por fuera de aquel lenguaje puro, del nombre, se manifiesta en tanto esencialmente bello, es decir en tanto velamiento, en tanto misterio. La belleza “no hace visible la idea, sino que hace visible su misterio” (*O I, I*, p. 209). La belleza es de hecho para Platón en el *Fedro* (por ejemplo en 250d-e²³) lo único de naturaleza eidética que brilla, de alguna manera, por supuesto confusa, directamente en lo sensible. Es así especialmente lo bello lo que, de lo presente en el mundo sensible, para Platón más lleva hacia la verdad, lo que despierta el deseo de dirigirse a ella. Pero solo el eros filosófico, frente a tal espectáculo sensible, se dirige a la verdad que lo origina. Así, todo lo esencialmente bello contiene algo que corresponde finalmente a la filosofía, que es objeto suyo, y solo en la exposición la revelación de esa realidad inaparente sustituye a su misterio, y esto únicamente en el lenguaje: “la verdad se descubre en lo que es la esencia del lenguaje” (*O I, I*, p. 212).

Para finalizar, y buscando dejar en claro aunque sea un acento importante, conviene explicitar que en lo inexpresivo no reside ninguna atrocidad, ninguna destrucción, ni tampoco una “falta”, una “nada”. Aunque en realidad quizás sí una falta: falta de intención. Requerida justamente en la manifestación o exposición de un contenido de verdad.

La verdad es la muerte de la intención. Más aún, ése justamente puede ser el significado de la fábula de aquella imagen velada de Sais que, al ser descubierta, destruía a aquel que pensaba averiguar la verdad. *Y esto no se debe a una enigmática atrocidad de la circunstancia, sino a la naturaleza de la verdad, ante la*

cual hasta el más puro fuego de la búsqueda se extingue cual si estuviera bajo el agua. (*O I*, 1, pp. 231-232, énfasis agregado)

5. BREVE CONCLUSIÓN

Focalizándonos principalmente en su libro sobre el *Trauerspiel*, hemos intentado analizar la interpretación que hace Benjamin de Platón, prestando particular atención a su lectura del *Banquete*. Para esto, nos hemos detenido sobre todo en dos cuestiones: por un lado, la distinción entre el diálogo platónico y la tragedia ática tal como es desarrollada en el libro sobre el *Trauerspiel*, y, por el otro, la relación que Benjamin establece entre verdad y belleza a partir de su lectura del *Banquete* (sobre todo en el “Prólogo epistemocrítico”, pero también recurriendo a otros textos). Del análisis de estas cuestiones, hemos mostrado que la figura de Platón que surge de tales textos es (y de acuerdo a la noción de mito que surge de la obra benjaminiana), esencialmente, la de un Platón antimítico.

REFERENCIAS

- Benjamin, W.; *Gesammelte Schriften*. 7 vols. Ed. por R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1972-1989.
- Benjamin, W.; *Briefe*. 2 vols. Ed. por T. Adorno y G. Scholem. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1966.
- Benjamin, W.; *Obras I/1*. Madrid: Abada, 2007.
- Benjamin, W.; *Obras II/1*. Madrid: Abada, 2007.
- Benjamin, W.; *Obras VI*. Madrid: Abada, 2017.
- Dixsaut, M.; *Métamorphoses de la dialectique dans les dialogues de Platon*. París: Vrin, 2001.
- Dixsaut, M.; *Platon*. París: Vrin, 2012.
- Gadamer, H-G.; *Dialogue and dialectic. Eight hermeneutical studies on Plato*. New Haven/ Londres : Yale University press, 1980.
- Hölderlin, F.; “Notas sobre *Edipo*”. *Ensayos*. Madrid: Hiperión, 2008 [1804].
- Ibarlucía, R. “Sócrates, el presocrático. Walter Benjamin, la mitología y su lectura del *Simposio* en 1916”. *Eadem Utraque Europa*, año 1, núm. 1, Buenos Aires, 2005.
- Kahn, C.; *Plato and the Socratic dialogue. The philosophical use of a literary form*. Cambridge University press, 1997.
- Menninghaus, W.; *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- Nietzsche, F.; *Obras completas III*. Madrid: Tecnos, 2014.
- Platón; *Fedro*. Traducción de Santa Cruz M. I. y Crespo I. Buenos Aires: Losada, 2007.
- Platón; *Filebo*. Traducción de Durán, M. A. In: *Diálogos VI*. Madrid: Gredos, 2015.
- Platón; *República*. Traducción de Eggers Lan, C. In: *Diálogos IV*. Madrid: Gredos, 2000.
- Platón; *Banquete*. Traducción de Martínez Hernández, M. In: *Diálogos III*. Madrid: Gredos, 1988.
- Racket, A. “El éros anti-trágico del *Banquete* de Platón”. In: Castello, L. y Mársico, C. (eds.). *El lenguaje como problema entre los griegos. ¿Cómo decir lo real?*. Buenos Aires: Altamira, 2005.
- Soares, L. “El Aristófanes trágico de Platón”. In: Bieda, E. y Mársico, C. T. (eds.), *Ética, política y estética en la Grecia clásica. Ensayos en homenaje a Victoria E. Juliá*. Buenos Aires: Biblos, 2019, pp. 183-204.

NOTAS

- 1 Los textos de Walter Benjamin tomados directamente del original alemán se citan de la edición de sus *Gesammelte Schriften* realizada por R. Tiedemann y H. S Schweppenhäuser (BENJAMIN, 1972-1989), usando la abreviatura *GS* acompañada del número de tomo.
- 2 Esta afinidad entre la forma de la exposición de Benjamin y la dialéctica platónica se desarrolla

en un artículo de próxima publicación.

- 3 Véase al respecto MENDINGHAUS (2013).
- 4 Se utiliza la traducción de M. Martínez Hernández (PLATÓN, 1988).
- 5 “Bien es cierto que los otros aspectos no han sido igualmente admirables, pero por la belleza de las palabras y expresiones finales, ¿quién no quedaría impresionado al oírlos?” (198b)
- 6 Sócrates –según relata Alcibiades– habría respondido a la propuesta romántica de Alcibiades con las siguientes palabras: “Sin embargo, ¡oh bienaventurado!, mira mejor, no se te vaya a escapar que yo no valgo nada, pues la vista de la inteligencia comienza a ver agudamente cuando comienza a cesar en su vigor la de los ojos, y tú todavía te encuentras lejos de esto” (219a). Al respecto, leemos en Dixsaut: “Alcibiades es sensible al encanto, lo ve literalmente relucir en Sócrates, pero ignora que ese encanto, siendo el del pensamiento, no es aprehensible más que por la visión del pensamiento.” (DIXSAUT, 2001, p. 205).
- 7 Quizás algo no del todo diferente a una insistente preferencia por proyectar un aura a menudo romántica o melancólica sobre la biografía de Benjamin, que adquiere así un lugar desproporcionado y confuso, y se convierte en una especie de sentimiento que se antepone a menudo a la lectura.
- 8 Véase por ejemplo IBARLUCÍA (2005, p. 14): “Lo que Benjamin sugiere (...) es que Sócrates, en los diálogos platónicos, constituye a la vez un personaje mitológico y un ‘contramito’, un mito filosófico en el que se opera el pasaje de la enunciación del *mythos* a la teoría”.
- 9 Las gran mayoría de las traducciones al español de los textos de Walter Benjamin utilizadas corresponden a la edición de sus obras de la editorial Abada (BENJAMIN, 2007-2017) y se citan utilizando la abreviatura *O* y el número de libro y volumen correspondientes.
- 10 Se puede también contrastar esa actitud de Sócrates con las palabras finales de Goethe (“¡Más luz!”), con las que, para Benjamin (*O I, I*, p. 157), intenta oponer a la muerte un vitalismo completamente mítico e impotente.
- 11 Como comenta Racket (2005), específicamente en el *Banquete* hay varios elementos que de hecho indican hacia una buscada contraposición con la tragedia como trasfondo del diálogo: en primer lugar, la relación con la tragedia es presentada desde el principio en el contexto dramático, ya que se trata de un banquete en honor al estreno de una obra del autor trágico Agatón, a quien Sócrates, con típica y evidente ironía, no deja de elogiar aunque, al hablar de la belleza de su discurso, deba retirarle su verdad. Por otro lado, el tema propuesto para los discursos surge explícitamente de la falta que supone que ningún autor haya hecho el encomio de Eros. Como señala Racket, no se trata en realidad de que Eros esté ausente en las tragedias, sino que es siempre en ellas caracterizado negativamente, como llevando a la desgracia. Por el contrario, Platón, en la construcción de su “ciclo heórico” particular, busca hacer el encomio del que es el dios guía de su héroe, la caracterización de un motor necesario para la filosofía. Por otro lado, si, como indica también Racket, todos los discursos del *Banquete* son encomios de Eros, solo el de Sócrates se independiza completamente de las fuentes tradicionales, apoyándose de hecho en el supuesto discurso de una mujer extranjera. Estos diferentes elementos muestran al *Banquete* en gran parte motivado por una intención de contraposición y superación de la tragedia.
- 12 Dice Kahn (1997, p. xv): “In developing the Socratic dialogue as a major literary form to rival his great predecessor, Plato sought to replace Achilles, Oedipus, and Pericles with his own hero, Socrates”.
- 13 *O I, I*, p. 324.
- 14 *O I, I*, p. 328.
- 15 Al respecto, dice Dixsaut sobre el *Fedón*: “La situación –Sócrates en su último día– y el acontecimiento –su muerte– son purificados de toda connotación trágica, siendo el símbolo de esto la expulsión de Xantipa para dar lugar al intercambio calmo y razonado de los argumentos. El *Fedón* no es una tragedia sobre la muerte de Sócrates, sino que expone el rechazo por parte de Sócrates de la posibilidad para la muerte de derrotar al pensamiento” (DIXSAUT, 2012, p. 27).
- 16 El final del *Banquete*, con la referencia al verdadero artista, que debe saber componer al mismo tiempo tragedia y comedia, ha dado lugar a múltiples interpretaciones. Véase por ejemplo

un reciente artículo de Soares (2019, pp. 183-204.), que resume las diferentes lecturas posibles de tal pasaje.

- 17 Exposición que para Benjamin solo es posible en el lenguaje (en la *denominación*) y hacia la que se esfuerza la escritura filosófica.
- 18 Benjamin incluso identifica en la Grecia clásica una época de decadencia del mito y un refugio de este en la belleza (*O VI*, p. 166)
- 19 Es interesante por otro lado pensar cómo el uso mismo de mitos en Platón es en lo esencial anti-mítico. Platón hace un uso de la narración mítica ya claramente inventivo (desacoplado o de alguna manera impune con respecto a la tradición), débil, y subordinado a la dialéctica. La narración mítica ya no es la base de la educación y el fundamento de la formación de la conducta griega, sino una herramienta más en la dialéctica, una herramienta maleable puesta al servicio de una argumentación dialéctica y de la verdad, y de la que en general Platón mismo, aunque la use, explicita los límites. Véase al respecto por ejemplo Gadamer (1980, pp. 67-69), o Dixsaut (2001, p. 245): “el mito puede, en ciertos casos, formar parte de aquellos medios [los de la dialéctica], a condición de construir un relato que obedezca a fines dialécticos”.
- 20 Se utiliza la traducción de C. Eggers Lan (PLATÓN, 2000).
- 21 Se utiliza la traducción de M. A. Durán (PLATÓN, 2015).
- 22 Confusión en la que, por otra parte, la teoría de la expresión en su forma absoluta, sin los necesarios obstáculos dialécticos, desemboca.
- 23 Se utiliza la traducción de M. I. Santa Cruz e I. Crespo (PLATÓN, 2007).