

SOBRE EL CONCEPTO DE *DAS AUSDRUCKSLOSE*
EN WALTER BENJAMIN
· *María Paula Viglione* ·

María Paula Viglione
Universidad Nacional de La Plata

Sobre el concepto de *das Ausdruckslose* en Walter Benjamin

DOI: 10.36446/be.2022.61.310

Resumen

Este trabajo se propone analizar el concepto de *das Ausdruckslose* (lo carente de expresión) como categoría central del arte y del lenguaje en el pensamiento de Walter Benjamin. Dicha noción es estudiada principalmente en los escritos del período 1916-1923 y como parte de la metodología benjaminiana de interpretación que involucra la crítica, la traducción y la cita. A partir de una recuperación y discusión con los estudios críticos sobre el tema, se interpreta el concepto de *das Ausdruckslose* como inciso dialéctico entre el orden profano y el orden mesiánico que opera en el ámbito de la obra de arte, la historia y el lenguaje.

Palabras clave

Obra de arte; Lenguaje; Traducción; Historia; Significado

On the Concept of *das Ausdruckslose* in Walter Benjamin

Abstract

This paper aims to analyze the concept of *das Ausdruckslose* (expressionless) as a central category of art and language in the thought of Walter Benjamin. This notion is studied mainly in the writings of the period 1916-1923 and as part of the Benjaminian methodology of interpretation that involves criticism, translation, and citation. From a recovery and discussion with the critical studies on the subject, the concept of *das Ausdruckslose* is interpreted as a dialectical point between the profane order and the messianic order that operates in the field of the work of art, history, and language.

Keywords

Work of art; Language; Translation; History; Meaning

Recibido: 22/09/22. Aprobado: 19/01/23.

I

El concepto de “lo carente de expresión” [*das Ausdruckslose*] articula tempranamente las reflexiones de Benjamin sobre el lenguaje y el arte entre los años 1916 y 1923. Esta categoría adquiere un sentido técnico ya en el ensayo “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre” [*Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, 1916], es desarrollada en “*Las afinidades electivas de Goethe*” [*Goethes Wahlverwandtschaften*, 1921-1922] y hace su aparición en “Sócrates” [1916] y en “La tarea del traductor” [*Die Aufgabe des Übersetzers*, 1923].

A lo largo de estos escritos, “lo carente de expresión” se desarrolla en una constelación estética que abarca el problema del lenguaje, la muerte y la historia, inscribiéndose de modo específico en sus reflexiones sobre el carácter fragmentario de la obra de arte, la caducidad histórica y la caída del significado, donde opera un quiebre entre la idea de una estructura previa de significación y aquello que no encuentra modo de ser significado.

En un estudio sobre la noción de muerte en la estética temprana de Benjamin, Florencia Abadi y Luciana Espinosa (2014) discuten la tesis pionera de Winfried Menninghaus (1992) de situar la categoría de *das Ausdruckslose* en la tradición kantiana de lo sublime. Si bien las autoras coinciden con Menninghaus en leer “lo carente de expresión” como interrupción del carácter fenoménico de la obra de arte,

rechazan su arraigo kantiano en lo sublime. En “lo carente de expresión” no operaría, como en lo sublime, una “elevación” hacia lo suprasensible que habilita el contacto del sujeto con una región trascendente. Por el contrario, en la relación productiva que Benjamin establece entre “lo carente de expresión” y la muerte, según Abadi y Espinosa, se “desnuda esa trascendencia” y se “desacraliza la obra”, exhibiendo su “carácter terrenal, frágil, fragmentario, histórico” (2014: 173).

Por un lado, coincidimos con la lectura de las autoras en definir la operatoria de “lo carente de expresión” como instancia de fractura de la obra y de exposición de su naturaleza histórica. Sin embargo, consideramos que esta categoría no se inscribe meramente en el espacio terrenal. Sigrid Weigel (2007) extiende el alcance dialéctico de esta categoría al ámbito divino. A partir de un análisis minucioso de varias referencias contenidas en el texto de Benjamin sobre *Las afinidades electivas* de Goethe, Weigel advierte que la “alegoría de lo carente de expresión y de lo oculto del arte” permite definir su teoría del arte como “una dialéctica del orden humano y del orden divino” (2007: 185).¹

Retomando la lectura de Weigel, procuramos demostrar que el concepto benjaminiano de *das Ausdruckslose* se articula como dialéctica entre lo profano y lo mesiánico, pero sin comprender este último en términos de una región trascendente de lo divino, separada ontológicamente de lo humano. Por el contrario, Benjamin concibe “lo carente de expresión” en afinidad con la noción de “tensión hacia lo

¹ Estas referencias en el texto de Benjamin consisten en el “misterio” de la obra, la “divina acuñación” y la inefabilidad del “nombre divino”, la “virtual formulabilidad” [*virtuelle Formulierbarkeit*] atribuida al contenido de verdad de la obra, el “más allá del poeta” como símbolo de la “estrella fugaz”, entre otras.

mesiánico” [*Spannung zum Messianischen*] que entra en juego en el ámbito del arte y de la historia. En efecto, su operación dialéctica consiste en inscribir la irrupción de lo mesiánico en lo profano, al nivel de la obra de arte y de la historia, donde la primera deviene fragmento y la segunda se expone como caducidad. Aquello que se resiste a ser expresado es conceptualizado por Benjamin no sólo como “categoría del lenguaje y del arte” (GS I/1: 182; *Obras I/1*: 194),² sino como método de interpretación, en la medida en que la crítica, la traducción o la cita operan como dialéctica histórica de lo mesiánico y lo profano.

La formulación conceptual más acabada de *das Ausdruckslose* se encuentra en su lectura de *Las afinidades electivas*, donde Benjamin lo comprende a partir de una relación necesaria y opuesta a la apariencia de belleza de la obra de arte. En vistas de que esta última no sea reducida a mera apariencia y pierda así su estatus ontológico, se vuelve necesario introducir una parálisis o detención de la vida operada en la obra. Aquí ingresa “lo carente de expresión” como aquello que, de acuerdo con Benjamin, “le pone término a tal apariencia, detiene el movimiento y corta la palabra a la armonía” (GS I/1: 181; *Obras I/1*: 193). En esta dialéctica entre la vida y la muerte de la expresión se desarticula la idea engañosa de la obra de arte como “totalidad absoluta” y, simultáneamente, se alcanza una compleción [*Vollendung*] de la obra en tanto se la convierte en “pedazos” y se la exhibe como “fragmento”. En este sentido y en contraposición a la idea de lo bello como velo u objeto velado, para Benjamin no se trata de alzar el velo para contemplar la belleza de la obra o conocer su

² Las citas relativas a los escritos de Benjamin refieren, en primer lugar, a la edición de su obra completa en alemán reunida en los *Gesammelte Schriften* (GS). En segundo lugar, se consigna la edición al español de las Obras de la editorial Abada. Las referencias a las ediciones se encuentran indicadas hacia el final.

verdad, sino que la “crítica de arte” consiste en convertir la “idea del desvelamiento [*Enthüllung*]” en “la idea de la indesvelabilidad [*Unenthüllbarkeit*]” (GS I/1: 195; *Obras* I/1: 209).

De acuerdo con nuestra lectura, la desarticulación de la apariencia de belleza de la obra de arte y su exhibición como fragmento no implica sólo comprenderla en su carácter terrenal e histórico. La idea de fragmento es indicativa en Benjamin de una instancia originaria, previa a esta fragmentación, que es preciso reconstruir a partir de la tarea de la crítica y la interpretación. Este origen se encuentra en sus diversas consideraciones sobre lo mesiánico que, si bien se manifiesta en la historia profana, nunca se logra acceder cabalmente a él. Esta tensión es la que está presente en el espacio liminal de “lo carente de expresión”, una categoría que sitúa la obra de arte en una región que no es enteramente humana ni completamente divina. En lo que sigue, pretendemos mostrar que el concepto de *das Ausdruckslose* funciona simultáneamente como resto de aquello que se resiste a ser desvelado en la obra de arte y a ser expresado en el lenguaje humano.

II

En “*Las afinidades electivas* de Goethe”, Benjamin menciona dos casos de “lo carente de expresión”. Para dar cuenta del primero de ellos, recurre a la metodología de la cita. En *Observaciones sobre Edipo*, Friedrich Hölderlin refiere a la necesidad de introducir una “cesura” [*Cäsur*] en la sucesión rítmica de las representaciones y la define como “palabra pura”, como “interrupción contrarrítmica” [*gegenrhythmische Unterbrechung*]. A partir de ello, Benjamin identifica este inciso con “un nuevo poder de lo carente de expresión en el seno de todos los medios artísticos” que caracteriza el ritmo de los himnos de Hölderlin: se trata de “un ritmo que no podría definirse más precisamente que diciendo que algo, más allá [*jenseits*] del poeta, corta

la palabra al poema” (GS I/1: 182; *Obras* I/1: 194). La categoría de *das Ausdruckslose* ingresa en esta dimensión que irrumpe en el poema y se sitúa “más allá” del poeta, desde otro lugar del lenguaje que excede su posibilidad de expresión.

El vínculo entre Hölderlin y “lo carente de expresión” reaparece en “La tarea del traductor”, la introducción elaborada por Benjamin para su traducción al alemán de los *Tableaux parisiens* de Baudelaire.³ El escrito se pregunta por la posibilidad de traducir al lenguaje profano los restos del nombre originario —anterior a la caída del hombre en el pecado— que aún permanecen en la historia a través del arte. ¿Cómo traducir al lenguaje histórico una obra poética cuya esencialidad no descansa ni en la comunicación ni en la declaración? Esta pregunta inicia el prefacio y conduce a reflexionar en torno al problema de la traducción y del lenguaje. Benjamin delimita de entrada a la traducción como una “forma”, cuya comprensión implica un retorno al original donde se encuentra su “ley” y contenida en ella su “traducibilidad” [*Übersetzbarkeit*] (GS IV/1: 9; *Obras* IV/1: 9). Esta última se define como “esencial” a las obras: ello no implica que la traducción forme parte de la esencia de ellas, sino que existe un núcleo significativo en el original que sólo se expresa en su traducibilidad.

Si el acto de traducir expone y sitúa la obra en el escenario de su pre- y su posthistoria, entonces la supervivencia del original se juega en este exponerse a una constante transformación y renovación de sí mismo. Es en este movimiento histórico donde, de acuerdo con Benjamin, la traducción logra expresar la íntima afinidad que guardan

³ Se trata de una larga labor iniciada por Benjamin entre 1914 y 1915 y publicada finalmente en octubre de 1923. Este prefacio, escrito entre marzo y noviembre de 1921, fue caracterizado por Benjamin como “el primer registro de mis reflexiones sobre la teoría del lenguaje” en su *curriculum vitae* de 1940 (GS IV/2: 891).

las lenguas entre sí. Aunque la traducción puede atestiguar o exponer la “relación oculta” entre las lenguas, no puede revelarla ni producirla. La traducción guarda más bien una naturaleza “anticipadora, indicadora” de ese vínculo oculto entre las lenguas. Se trata, según Benjamin, de una afinidad “suprahistórica” [*überhistorisch*]: las lenguas aluden a una mismidad que sólo se torna accesible al considerarlas en su conjunto, esto es, al inscribirlas en lo que denomina el “lenguaje puro”. Desde esta perspectiva, traducir consiste en bregar por el constante “sagrado crecimiento de las lenguas” hasta alcanzar el “final mesiánico” de su historia (GS IV/1: 14; *Obras* IV/1: 14).

La traducción benjaminiana se define entonces como la pervivencia en el lenguaje histórico de los vestigios de inmediatez del lenguaje adánico y originario. Esta tarea se presenta como mesiánica: consiste en juntar y reconstituir los fragmentos de la unidad inicial del “lenguaje puro” que ha sido despedazada por la historia en la pluralidad de lenguas. Aquí aparece implícitamente la noción del *tikkun* que, de acuerdo con Scholem, consiste en “la recomposición del estadio armónico del mundo”, identificado en la cábala luriana con el “mundo mesiánico” como “un momento estrictamente utópico” (2008: 112).⁴ Benjamin alude a este mito al delinear la labor de la traducción. Más que una identificación con el sentido del original, la traducción consiste en reconstruir en su propia lengua su “modo de denotar” [*Art des Meinens*], de manera que ambos se reconozcan, al igual que los “fragmentos de un jarrón”, como fragmentos de un “lenguaje superior” (GS IV/1: 18; *Obras* IV/1: 19).

⁴ Si bien este restablecimiento no tiene lugar ni tiempo, se asocia a “un plan que sólo ha existido en la idea divina de la creación, pero que ya en los primeros estadios de su realización tropezó con las distorsiones y obstáculos del proceso del mundo descritos al comienzo del mito luriano como «rotura de las vasijas»” (Scholem 2008: 112).

Ahora bien, el prefacio advierte que, aun cuando la traducción acerque el original a esa dimensión más pura del lenguaje, esto es, lo proyecte hacia ese final mesiánico como estadio de reconciliación entre las lenguas, nunca lo logra totalmente. Según Benjamin, permanece un resto no comunicable ni expresable, un “núcleo esencial” que ya no es traducible: se trata de una “fractura” entre el tenor [*Gehalt*] de la lengua de cada traducción y el propio del lenguaje superior.⁵ Sin embargo, ello no supone un movimiento tensionado que aspira a su resolución o distensión, sino que Benjamin comprende esa tensión en términos de redención y a partir de la reescritura [*Umdichtung*] de la obra. Redimir el lenguaje significa reescribir el original, ya que el traductor libera el lenguaje puro que está preso en la lengua de la obra.⁶

En síntesis, podría decirse que la traducción benjaminiana implica juntar y reconstituir la unidad del “lenguaje puro” que, luego de la caída pecaminosa, fue fragmentada. Se trata de un lenguaje originario “que ya no denota ni expresa nada, sino que es la palabra carente de expresión [*das Ausdruckslose*] y creadora que en todas las lenguas se denota” y en el que “toda comunicación, todo sentido y toda intención alcanzan, al fin, un estrato donde están destinados a extinguirse” (GS IV/1: 19; *Obras* IV/1: 20). En efecto, este lenguaje del origen no es sino el lenguaje puro de Dios, cuya unidad entre palabra, nombre y conocimiento se disgrega al pretender ser expresada. De allí que Benjamin recurra a la categoría de *das Ausdruckslose* para

⁵ En su traducción al francés de este texto de Benjamin, Laurent Lamy y Alexis Nous interpretan ese hiato como una confirmación del carácter fragmentario e inconcluso de la traducción; éste determina su “tenor mesiánico” como “ley inmanente” que une y al mismo tiempo separa a la traducción del abismo de la revelación (1997: 48).

⁶ En palabras de Benjamin, traducir no es sino “redimir [*erlösen*] en la lengua propia ese lenguaje puro que se encuentra como cautivo en la lengua extraña, liberar el lenguaje que está preso en la obra misma al reescribirla” (GS IV/1: 19; *Obras* IV/1: 20).

caracterizar este estrato mesiánico del lenguaje, carente de expresión e intención, donde habita la lengua verdadera.

El vínculo entre la verdad y el arte atraviesa su prólogo a los *Tableaux parisiens* de Baudelaire. Al mencionar el lenguaje verdadero que está oculto en las traducciones, Benjamin cita un fragmento de “Crise de vers” de Mallarmé sobre la “lengua suprema” y la verdad, introduciendo la idea de “lo poético” [*das Dichterische*] como una dimensión de la obra literaria que no se expresa en la palabra escrita ni puede ser aprehendida en términos intelectuales (GS IV/1: 9; *Obras* IV/1: 9).⁷ Por la misma época, en “Lenguaje y lógica II” —escrito entre finales de 1920 y agosto de 1921— Benjamin presenta el “concepto armónico de verdad” y lo asocia a un sonido afín a la música para eliminar el carácter falso y engañoso de su consistencia o densidad. Si la verdad no es consistente o hermética, es porque “mucho de lo que se espera hallar en ella es precisamente lo que se excluye” (GS VI: 23; *Obras* VI: 29). Eso vedado de la verdad sólo se manifiesta en el ámbito del arte. No es casual que, hacia el final de su ensayo sobre el traductor, Benjamin caracterice las traducciones de Hölderlin —sobre todo las relativas a las tragedias de Sófocles— como “arquetipos” de la traducción en función de la profunda “armonía” que logra captar entre las lenguas.

⁷ La cita de Mallarmé es la siguiente: “*Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l’immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de préférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité*” (GS IV/1: 17; *Obras* IV/1: 17). Posteriormente Benjamin volverá a referir a Mallarmé como quien ha explorado con mayor profundidad “el lado poético del lenguaje”, el cual sólo se vuelve penetrable en conexión con su esfera mágica, postulada en su escrito de 1916 (GS VI: 26; *Obras* VI: 34).

III

El segundo caso de “lo carente de expresión” mencionado por Benjamin en su lectura de *Las afinidades electivas* consiste en el enmudecimiento del héroe de la tragedia griega. Esta idea de mudez es examinada a partir de 1916 en relación con la naturaleza después de la caída pecaminosa y como signo del retiro de la trascendencia divina. En este análisis, Benjamin rompe no sólo con el monopolio metafísico de la palabra hablada —definida como la “enfermedad mortal” del significado en el *Trauerspiel*—, de la *vox* husserliana dotada de significado, sino también con toda instancia de significación que pretenda reunir unívocamente la forma de expresión y lo expresado. Además de atravesar sus reflexiones tempranas sobre el lenguaje, la idea del mutismo es indicativa de una región que se sustrae a la palabra humana y que, sin embargo, tiene una carga lingüística de aquello que excede la lengua en tanto habla.

Esta cuestión aparece desarrollada en dos ensayos redactados en el verano de 1916, titulados “*Trauerspiel* y tragedia” [*Trauerspiel und Tragödie*] y “El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia” [*Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie*]. El rol que desempeña el fenómeno de la muerte en el *Trauerspiel* sirve como puntapié para exhibir la temporalidad histórica que está a la base de cada configuración artística.

En el caso de la tragedia, el tiempo histórico define la totalidad de la forma trágica y de la existencia del héroe, determinando previa e individualmente el curso de todo el acontecer. La tragedia encierra así un acontecimiento fundamental que conduce al héroe —como encarnación de una esencia histórica— a reconocer y cumplir con su propio destino, hipostasiado como el destino de la historia universal.

De allí que Benjamin califique la muerte trágica como “irónica inmortalidad” por su “excesiva determinación”, esto es, por expresar la auténtica culpa del héroe que consume la temporalidad de la obra trágica (GS II/1: 135; *Obras II/1*: 139).

En el *Trauerspiel*, por el contrario, no hay determinación individual del acontecer histórico, porque no se trata de un final: “sin certeza en la vida superior y sin ironía, dicha muerte es μετάβασις de toda vida εις ἄλλο γένος” (GS II/1: 136; *Obras II/1*: 140). En una temporalidad donde no hay final, ni vida superior, ni acciones heroicas, ni salvación posible, sólo hay catástrofe. La temporalidad histórica del *Trauerspiel* se define como una “forma intermedia” [*Zwischenform*] entre el tiempo trágico y el tiempo mesiánico. Este “entre” lo profano y lo mesiánico del tiempo se traslada a una definición de la muerte como espectralidad, ubicándola en una estancia intermedia entre lo terrenal y un después que nunca sobreviene. La “ley” del *Trauerspiel* se fundamenta, afirma Benjamin, en la “repetición”. Si los acontecimientos son sólo “esquemas alegóricos, reflejos metafóricos” de un mundo donde “los muertos se convierten en fantasmas”, es porque aquí lo espectral reaparece y se repite como síntoma de algo no cumplido (GS II/1: 136; *Obras II/1*: 140).

Este interludio de suspensión también afecta al lenguaje y al modo de expresión del *Trauerspiel*: el sentimiento de tristeza no logra ser aprehendido en el significado artístico. En este contexto de luto que sería propio de la Reforma, opera una fragmentación del lenguaje donde el significante y lo significado no encuentran punto de confluencia, sino que están suspendidos en un hiato expresivo. En estos escritos de 1916 todavía no está presente el estudio de la alegoría como forma de expresión propia del *Trauerspiel*. En *El origen del drama barroco alemán* [*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, escrito entre 1923 y 1925 y publicado en 1928], Benjamin pone de manifiesto

que la separación entre la naturaleza y el significado en las obras del *Trauerspiel* permite explicar no sólo la operación del desmembramiento del lenguaje y la suspensión de la instancia expresiva, sino el hecho de que se retire la palabra hablada y ceda su lugar al sonido. Aquí aparece la “tensión fonética del lenguaje” propia del drama barroco alemán, donde la música es definida como “contrapartida” del “discurso cargado de sentido” (GS I/1: 383; *Obras I/1*: 429). Incluso, en tanto la música constituye “el último lenguaje común a todos los hombres tras la construcción de la torre de Babel”, ella conserva el sello armónico del lenguaje originario (GS I/1: 388; *Obras I/1*: 435).

En consideración de ello, la categoría benjaminiana de *das Ausdruckslose* establece una fisura dentro de la totalidad significativa o expresiva, ya que se torna imposible acreditar unívocamente la relación entre el significante y lo significado. Podría afirmarse que el “poder crítico” que Benjamin le atribuye a “lo carente de expresión” se sitúa en la suspensión del binomio *significado/significante, vida/muerte e historia/naturaleza*. Es en el umbral de estas oposiciones donde tiene lugar la obra de arte.

IV

De la misma época de “*Las afinidades electivas* de Goethe” y “La tarea del traductor”, también data un fragmento titulado “El esqueleto de la palabra” [*Das Skelett des Wortes*], redactado entre 1920 y 1921. Benjamin afirma allí que el significado se exhibe en el “esqueleto” de la palabra como “expresivo” y como “lo carente de expresión”. En el primer caso, se trata de la “apariencia de significado” [*Bedeutungsschein*] en su carácter empírico, como “imagen sonora” de la palabra. “Lo carente de expresión”, por su parte, remite al “significado no encontrado” [*ungefundene Bedeutung*] en la “imagen virtual” de la palabra (GS VI: 15; *Obras VI*: 20). Benjamin explica esta

doble dimensión en otros términos: la palabra sólo significa en la medida en que “comunica una comunicabilidad y simboliza una no-comunicabilidad”, es decir, el significado sólo es posible a partir del cumplimiento de ambas condiciones (GS VI: 16; *Obras* VI: 21). La idea de comunicar una comunicabilidad implica que, en tanto es comunicable, la palabra es originariamente una “esencia espiritual” determinada. Ahora bien, para que la palabra signifique, es preciso que aquello comunicado también habite un resto, “otra *virtus*”, que se sustrae a la comunicación y que sólo puede ser simbolizada.

Estas cuestiones son tematizadas por el joven Benjamin en su conocido ensayo “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre” [1916]. La primera parte del escrito sitúa el problema lingüístico en un ámbito ontológico y presenta la teoría de la identidad del lenguaje. Esta última consiste en identificar la “esencia espiritual” [*geistiges Wesen*] de una cosa con su “esencia lingüística” [*sprachliches Wesen*] a partir del rasgo comunicable de la primera. Mientras la esencia lingüística de cada entidad es comunicada en el lenguaje, su esencia espiritual sólo se torna comunicable en virtud de estar contenida de modo inmediato en la esencia lingüística. En razón de ello, Benjamin sostiene que la esencia espiritual de una entidad se expresa inmediatamente en su esencia lingüística o, a la inversa, esta última es “expresión inmediata” [*unmittelbarer Ausdruck*] de aquella. Esta noción de *Ausdruck* es comprendida en términos de “mediatez” [*Unmittelbarkeit*], esto es, como “lo medial” [*das Mediale*]. Si en Benjamin no hay contenido de significado es porque lo que se comunica en el lenguaje y no por medio o a través de él es la esencia espiritual y en esta medialidad inmediata radica el aspecto mágico del lenguaje.

Al abordar esta cuestión en el ser humano, Benjamin continúa utilizando la diferencia entre lo que se comunica *a través* del lenguaje y

lo que se comunica *en* él como esquema para deslindar una concepción instrumental de una afin a su naturaleza espiritual. Según “la concepción burguesa del lenguaje”, “el instrumento de la comunicación es la palabra; su objeto es la cosa; su destinatario es un ser humano” (GS II/1: 144; *Obras* II/1: 148). Por el contrario, Benjamin presenta otra concepción donde la esencia lingüística del ser humano consiste en darle nombre a las cosas. La nominación es definida como la esencia espiritual del lenguaje humano y es a partir de ella que el hombre se comunica con lo creativo de la condición divina. El lenguaje del ser humano se constituye así en “reflejo” de la palabra divina en el nombre, entendido como “don” o legado otorgado por Dios a la humanidad. Dicho en otros términos, el lenguaje nominador es el punto ontológico a través del cual la finitud del ser humano participa de la palabra infinita de Dios. Incluso el nombre también abarca la relación del hombre con el lenguaje mudo de las cosas. Al nombrarlas y darles voz, el sonido aparece como el “símbolo” de la comunidad que el lenguaje humano establece con las cosas.

Haciendo uso del esquema escolástico de gradaciones ontológicas, el grado máximo de perfección lo ocupa el nombre originario o la palabra creadora de Dios, seguido por la palabra nominadora del hombre y, por último, se ubica la palabra muda de las cosas. Ahora bien, del mismo modo que el lenguaje humano participa del lenguaje divino a través del nombre y del conocimiento, también el lenguaje de las cosas participa de la palabra de Dios. A partir de esta comunidad, es posible efectuar la tarea de traducir el lenguaje mudo de las cosas al lenguaje sonoro y nominador del hombre. Se trata, de acuerdo con Benjamin, no sólo de una “traducción de lo mudo en lo sonoro” sino, simultáneamente, de una “traducción de lo innominado en el nombre” que permite realizar la conversión de “una lengua imperfecta a otra más perfecta” (GS II/1: 151; *Obras* II/1: 155).

En la segunda parte del ensayo, Benjamin busca fundamentar su análisis de la esencia lingüística en la interpretación del Génesis bíblico.⁸ Aquí examina los efectos del pecado original en estas gradaciones del lenguaje. La caída en el pecado es interpretada como “el nacimiento de la palabra humana” y la “ruina” del espíritu lingüístico adámico: el lenguaje paradisiaco pierde en perfección y pureza, la palabra abandona la inmanencia divina para convertirse en expresión mediata y comunicación exterior. Benjamin advierte así que el pecado original tiene tres significados en la esencia del lenguaje como instrumento, juicio y abstracción.

Estas reflexiones benjaminianas hacia 1916 permiten confirmar la definición de *das Ausdruckslose* como categoría del lenguaje, así como ratificar nuestra lectura de ubicarla dialécticamente entre los márgenes de lo profano y lo divino. Pues aún cuando esta categoría alude al origen del lenguaje originario, donde la expresión está ausente como mediación de contenidos de significado, permanece latente no sólo en el carácter nominador del lenguaje humano, sino también en su manifestación en el lenguaje artístico.

V

La relación entre el ámbito teológico y el ámbito artístico al nivel de “lo carente de expresión” se sitúa en el problema de la creación [*Schöpfung*]. Entre las anotaciones de su ensayo sobre Goethe, particularmente en la parte dedicada a la belleza, Benjamin propone interpretar la categoría de *das Ausdruckslose* como “percepción” y

⁸ En una carta a Scholem fechada el 11 de noviembre de 1916, Benjamin explica que en este ensayo se ocupa de la “esencia del lenguaje” tal como él la comprende: “en su relación inmanente con el judaísmo y en referencia a los primeros capítulos del Génesis” (*Briefe* I: 128).

“simbolismo” (*GS* I/3: 828). En primer lugar, sostiene que, en la medida en que una obra penetra en el ámbito del arte, puede definirse como “percepción utópica” y como “creación”, pero entendida esta última en el contexto moral y teológico. En consideración de ello, Benjamin afirma que “la moralidad de la creación imprime el sello de lo carente de expresión en la obra”, siendo el Génesis bíblico el arquetipo donde el orden de la creación reúne percepción y moral, es decir, ella se torna “perceptible moralmente” (*GS* I/3: 830).

A partir de esta conexión con la región del símbolo y de la moral, “lo carente de expresión” recibe el “poder crítico” de desarticular la bella apariencia de la obra de arte (*GS* I/3: 832). Según Benjamin, la naturaleza simbólica de la palabra —el lenguaje como “símbolo de lo no comunicable” presente en su escrito de 1916— alude al estado adámico-paradisiaco, donde prevalece el carácter nominador y no comunicativo del lenguaje. En este sentido, como advierte Lindner, Benjamin no está pensando en el concepto tradicional de símbolo, sino en uno más “auténtico” (2014: 21-22, n. 5). Este último pertenece al “ámbito teológico” y su “paradoja” consiste, siguiendo al *Trauerspielbuch*, en “la unidad de objeto sensible y suprasensible” (*GS* I/1: 336; *Obras* I/1: 375-376).

La caracterización del “poder crítico” de *das Ausdruckslose* permite inscribir esta noción en el análisis del concepto romántico de “crítica” de la obra de arte. En repetidos pasajes de su tesis doctoral *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* [*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, 1919], Benjamin insiste en lo siguiente: lejos de ser un tipo de enjuiciamiento, evaluación u opinión sobre la obra, la tarea de la crítica romántica se transforma en el “método de su consumación” [*Methode seiner Vollendung*] (*GS* I/1: 69; *Obras* I/1: 70). Podría afirmarse que, tanto en el contexto de

la crítica de la obra de arte como de la traducción, “lo carente de expresión” se manifiesta como origen. En efecto, así como la traducción implica captar el nexo suprahistórico que existe entre las lenguas para tender asintóticamente a su consumación en el “final mesiánico”, la crítica romántica busca reunir las relaciones esenciales entre las obras a partir de consumir la reflexión inmanente de la obra singular en la “idea” de arte. Tanto la noción de “final mesiánico” como la de “idea” operan aquí como manifestaciones de la dialéctica del origen.

En su tesis doctoral y en su ensayo sobre *Las afinidades electivas*, Benjamin analiza el origen sobre la base del concepto de “fenómeno originario” [*Urphänomen*] de Goethe. Este último aparece vinculado con el carácter paradójico o ambivalente de la “verdadera naturaleza” [*wahre Natur*]: ésta designa “tanto a la esfera de los fenómenos perceptibles como la de los arquetipos intuitivos”, sin confluir en una síntesis de identidad (GS I/1: 147; *Obras* I/1: 152). Según Benjamin, la verdadera naturaleza se encuentra “oculta” y “oscurecida por el fenómeno” en el ámbito mundano y sólo en el arte resulta “visible, intuitivo, profenomenico” (GS I/1: 113; *Obras* I/1: 112). La presencia del vocabulario kantiano en estos escritos tempranos da cuenta de la importancia que tiene Kant en la formación del joven Benjamin, aunque ello no implica, sin embargo, una confluencia conceptual con él. Como se desprende de lo citado, la noción de “verdadera naturaleza” rechaza la distinción kantiana entre lo fenoménico y lo nouménico y, al mismo tiempo, inscribe al arte en una región que no es enteramente terrenal ni cabalmente trascendente.

Este distanciamiento de Benjamin de la tradición kantiana también se efectúa sobre el supuesto trascendente que está presente en Platón. Por un lado, al definirse como *Urphänomen*, la verdadera naturaleza es comprendida en términos de la “idea platónica”, la cual encierra

“lo eléaticamente estático en el arte” [*das Eleatisch Ruhende in der Kunst*].⁹ No obstante, el hecho de que la “idea” contenga un conocimiento extático de lo eleático en el arte no significa, de acuerdo con Benjamin, una degradación ontológica de la idea en la obra. A diferencia de Platón, la obra permanece aquí como “torso” de la idea, es decir, como fragmento que condensa y contiene en sí “lo incondicionado” (GS I/1: 114; *Obras* I/1: 113).

En razón de ello, la verdadera naturaleza como fenómeno originario no implica comprender la “idea” de arte como totalidad de la obra, sino más bien exhibirla como fragmento. En otras palabras, la obra de arte opera aquí como *medium* de la idea en los fenómenos. El rol fundamental que Benjamin le otorga a “lo carente de expresión” consiste en efectuar esta tarea crítica de consumación de la obra de arte: sólo al convertirla “en pedazos, en fragmento del mundo verdadero, en el torso de un símbolo” se logra “completar” la obra en cuanto tal (GS I/1: 181; *Obras* I/1: 193).

Estas reflexiones en torno a *das Ausdruckslose* como dialéctica entre lo sagrado y lo profano se materializan en el concepto de “tensión hacia lo mesiánico” [*Spannung zum Messianischen*]. Benjamin encuentra esta tensión, por un lado, en el “efecto propio del arte” (GS VI: 124; *Obras* VI: 160).¹⁰ Por el otro, en la “concepción mística de la

⁹ De acuerdo con Ricardo Ibarlucía (2005), la relación que establece Benjamin entre el “fenómeno originario” de Goethe y la idea platónica procede de su lectura de la tesis de Elisabeth Rotten *Goethes Urphänomen und die platonische Idee*, presentada en Marburgo y publicada en 1913 en los *Philosophische Arbeiten* editados por su maestro Paul Natorp y Hermann Cohen. Esta obra de Rotten aparece citada en la segunda parte de la tesis doctoral de Benjamin (GS I: 110; *Obras* I/1: 109).

¹⁰ Peter Fenves (2011: 78) analiza esta “tensión hacia lo mesiánico” en el arte y sostiene que su signo distintivo es ser la “fuente de una intensa frustración” en tanto no logra consumarse como tal. Según el intérprete, si bien la obra de arte tensiona hacia

historia” esbozada por esa época en el “Fragmento teológico-político” [1920-1921]. La introducción de este componente mesiánico no supone la inscripción de la obra de arte y de la historia en una región trascendente de lo divino. No se trata, por tanto, de un signo de la secularización tradicional en Benjamin, sino de su operación dialéctica, donde “lo carente de expresión” articula la inscripción terrenal de lo mesiánico en la historia y en la obra de arte como fragmento. En efecto, lejos de ser una escatología trascendente y conclusiva, el advenimiento de lo mesiánico provoca una interrupción crítica en la totalidad aparente de la obra de arte y en el *continuum* de la historia.

Este gesto disruptivo forma parte no sólo del modo en que Benjamin comprende el componente político del arte y de la historia, sino también de la naturaleza mesiánica que interviene lo terrenal y le exige ser algo más que lo meramente presente. La referencia a la inmortalidad de lo efectivo de Goethe, al expresarle éste a Eckermann que “la naturaleza está obligada a otorgarnos un nuevo espacio de acción cuando nos arrebatan el de aquí”, es ilustrativa de la noción benjaminiana de lo mesiánico (GS II/1: 239; *Obras* II/1: 243). El lenguaje del nombre y la obra de arte revelan esta naturaleza, pero también una infinitud que no tiene duración ni es eterna, sino actual. Hacia 1929, Benjamin define precisamente el mundo mesiánico como “el mundo de omnilateral e integral actualidad” (GS II/1: 309; *Obras* II/1: 316).

la región paradisíaca del origen divino, la debilidad de su fuerza no logra penetrarla o recordarla.

VI

Por último, es preciso situar la categoría de *das Ausdruckslose* en el contexto del método benjaminiano de interpretación, donde la crítica, la traducción o la cita operan como dialéctica de lo sagrado y lo profano. El efecto de esta metodología consiste en actualizar la obra a partir de interpretarla y salvarla en su historicidad. La donación de actualidad que trae consigo la interpretación constituye, según Benjamin, una inserción simultánea de la obra en la historia y de lo mesiánico en el ámbito profano.

En la conocida carta del 9 de diciembre de 1923 que le envía a Florens Christian Rang, Benjamin identifica la tarea de determinación de las ideas con la labor de la “interpretación” [*Interpretation*]. Al valerse de las ideas, la interpretación puede aprehender “la historicidad específica de la obra de arte”: aquí se combinan las mismas “fuerzas” que se dan “extensivamente” en el “mundo de la revelación (que es la historia)” y emergen “intensivamente” en el “mundo de la clausura (que es el mundo de la naturaleza y la obra de arte)” (*Briefe* I: 322). La definición benjaminiana de la obra de arte como “noche salvada” implica comprenderla como apertura reveladora de una naturaleza particular que, aunque oculta en el plano de lo mundano, puede ser salvada a partir de su interpretación.¹¹

Este es el propósito efectuado en el escrito de habilitación de Benjamin: la interpretación del drama barroco alemán consiste en exponer la “idea” del *Trauerspiel* en la constelación de su historia previa y su

¹¹ En palabras de Benjamin: “las obras de arte se definen como modelos de una naturaleza que no es ni el escenario de la historia, ni el lugar donde habita el hombre. La noche salvada [*die gerettete Nacht*]” (*Briefe* I: 323).

historia posterior. Así, salvar los fenómenos en la idea equivale a salvar las obras del barroco alemán a partir de interpretarlas en su pre- y su posthistoria. En ello estriba la metodología del *Trauerspielbuch* de insertar la obra de arte en su origen, pues a partir de este juego de revelación y clausura entre la historia y la obra de arte, esta última es interpretada como “verdadera naturaleza” o *Urphänomen*.

En afinidad con esta metodología dialéctica debe comprenderse la presencia de “lo carente de expresión” en el ensayo sobre Karl Kraus, escrito entre 1930 y 1931, donde reaparecen las ideas esbozadas en el escrito sobre *Las afinidades electivas* de Goethe. Allí Benjamin afirma:

En la cita castigadora y salvadora, el lenguaje se revela de repente en calidad de madre de la justicia [*Mater der Gerechtigkeit*]. La cita invoca en el nombre a la palabra, la saca como tal de su contexto, y, de este modo, la devuelve a su origen. La palabra no suena mal en el ensamble de un nuevo texto. En tanto que rima, reúne en su aura lo que era semejante; pero, en tanto que nombre, se encuentra sola y carente de expresión [*einsam und ausdruckslos*]. Ante el lenguaje, ambos reinos (destrucción y origen) quedan acreditados en la cita. Y, al contrario, el lenguaje está completo tan sólo donde ambos pueden compenetrarse, en una cita. Y esto porque en la cita se refleja el que es el lenguaje de los ángeles, en el cual todas las palabras, sacadas del idílico contexto del sentido, se han convertido en lemas en el libro de la Creación (GS II/1: 363; *Obras* II/1: 372).

Si en su lectura de Goethe recurre a una cita de *Observaciones sobre Edipo* de Hölderlin para ejemplificar la categoría de *das Ausdruckslose*, en su ensayo sobre Kraus no sólo torna explícito el poder crítico y originario que tiene esta operatoria de la cita, sino que le otorga un

nuevo estatus ontológico a la citación al convertirla en método y materia de reflexión. En efecto, además de desplazar el uso ilustrativo de la cita hacia el componente destructivo de su metodología, Benjamin recupera alguno de los motivos desplegados en torno a aquello que se sustrae a la expresión. Esta sustracción o ausencia de expresión es indicativa del componente mesiánico que trae consigo la noción de *das Ausdruckslose* como nueva clave de lectura de la filosofía benjaminiana del lenguaje y del arte. Desde esta perspectiva, interpretar, criticar o citar una obra implica dialectizar las regiones de lo profano y lo sagrado, de lo inmanente y lo trascendente, para exhibir aquello que no encuentra vías de expresión en la palabra hablada o en la naturaleza mundana, sino que sólo puede revelarse simbólicamente en el nombre o en la obra de arte.

REFERENCIAS

- ABADI, Florencia y ESPINOSA, Luciana (2014), “La noción de muerte en la estética temprana de Walter Benjamin”, *Ágora. Papeles de Filosofía*, 33, 2: 167-183.
- BENJAMIN, Walter (1978), *Briefe*, Band I, edición de Gershom Scholem y Theodor W. Adorno (Frankfurt am Main: Suhrkamp).
- ____ (1991), *Gesammelte Schriften*, Bände I, II, IV, VI, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem (Frankfurt am Main: Suhrkamp).
- ____ (2006), *Obras*, Libro I, vol. 1, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, trad. de Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Abada).
- ____ (2007), *Obras*, Libro II, vol. 1, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y

- Gershom Scholem, edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, trad. de Jorge Navarro Pérez (Madrid: Abada).
- ____ (2010), *Obras*, Libro IV, vol. 1, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, trad. de Jorge Navarro Pérez (Madrid: Abada).
- ____ (2017), *Obras*, Libro VI, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, trad. de Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Abada).
- BOLLE, Willi y GALLE, Helmut (comps.) (2005), *Blickwechsel: Akten des XI. Lateinamerikanischen Germanistenkongresses*, São Paulo - Paraty - Petrópolis, 2003 (São Paulo: Monferrer/Edusp).
- FENVES, Peter (2011), *The Messianic Reduction. Walter Benjamin and the Shape of Time* (California: Stanford University Press).
- IBARLUCÍA, Ricardo (2005), “Sein-Zeit und Jetztzeit: Benjamins Kritik an Heidegger in neuer Perspektive”, en Bolle y Galle (2005: 279-292).
- LAMY, Laurent y NOUSS, Alexis (1997), “L’abandon du traducteur. Prolégomènes à la traduction des «Tableaux parisiens» de Charles Baudelaire”, *Traduction, Terminologie, Rédaction*, 10, 2: *L’essai sur la traduction de Walter Benjamin: traductions critiques*: 13-69.
- LINDNER, Burkhardt (2014), “Alegoría”, en Opitz y Wizisla (2014: 17-82).
- MENNINGHAUS, Winfried (1992), “Das Ausdruckslose: Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene”, en Steiner (1992: 33-76).
- OPITZ, Michael y WIZISLA, Erdmut (eds.) (2014), *Conceptos de Walter Benjamin*, edición castellana al cuidado de María Belforte y Miguel Vedda (Buenos Aires: Las cuarenta).
- SCHOLEM, Gershom (2008), *Conceptos básicos del judaísmo*, trad. de José Luis Barbero (Madrid: Trotta).
- STEINER, Uwe (ed.) (1992), *Walter Benjamin 1892–1940. Zum 100. Geburtstag* (Bern: Peter Lang).
- WEIGEL, Sigrid (2007), “La obra de arte como fractura. En torno a la dialéctica del orden divino y humano en *Las afinidades electivas* de Goethe de Walter Benjamin”, *Acta Poética*, 28, 1-2: 173-203.