

**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**

Sigrid Weigel

El ensayo de Benjamin sobre “‘Las afinidades electivas’ de Goethe” trata la obra de arte como “lugar de fractura” en donde irrumpe algo que excede al lenguaje de la obra misma. Desde más allá de la obra de arte, algo irrumpe en su palabra y permite que se presencie el misterio que habita toda obra de arte. La tajante separación del misterio con respecto a la obra se inscribe en una dialéctica de la secularización. Dentro de esta dialéctica, Benjamin distingue entre contenido objetivo y contenido de verdad, comentario y crítica, y, relacionado con el contenido de la novela de Goethe, entre tarea y exigencias, criatura y conformación, elección y decisión, y entre reconciliación y redención. En general, Benjamin vuelve a plantear la cuestión acerca de lo que es divino y profano en la obra de arte.

Benjamin’s essay about Goethe’s “Elective Affinities” takes the art work as a “place of fracture” where something irrupts that exceeds the language of it. From beyond the art work, something bursts into its words and permits a presence of mystery which inhabits every work of art. The sharp separation of mystery from it is set into a dialectics of secularization in which Benjamin distinguishes between objective content and content of truth, commentary and criticism and, related to Goethe’s novel, between task and demands, creature and conformation, election and decision, and, last but not least, between reconciliation and redemption. All in all, Benjamin’s main question turns out to ask again for that which is divine and profane in the art work.

Sigrid Weigel
FU, Berlín

Traducción de Andreas Ilg
Revisión de Patricia Villaseñor

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

El importante papel que se atribuye a las obras de Walter Benjamin en la ciencia cultural contemporánea se debe, no en última instancia, al hecho de que su pensamiento se dedicó tanto a las novedades técnicas y mediáticas de la modernidad como a aquellos cambios radicales en los significados religiosos y profanos que se describen como dialéctica de la secularización.¹ Por esto,

* *Das Kunstwerk als Einbruchstelle*. La palabra “Einbruchstelle”, que aquí he traducido por “fractura”, equivale, en mi opinión, a “lugar de irrupción”, ya que se trata de una ruptura de algo que desde el más allá irrumpe en un transcurso continuo. En la traducción realizada por Alfredo Brotons Muñoz, editada por Abada Editores, a cargo de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, edición en la que me respaldé para las citas de este ensayo, se usa la palabra “inciso”. Sin embargo, encuentro más adecuado el término “lugar de irrupción” precisamente por el concepto de ruptura tan importante en la obra de Benjamin. Las citas a “‘Las afinidades electivas’ de Goethe” se basan en la edición de Abada Editores: Walter Benjamin, *Obras*, libro I, vol. 1, Madrid, Abada, 2006. Con respecto a las referencias, se citan los números de página entre paréntesis. Todas las notas con asteriscos son del traductor.

¹ Desde el año 2000, se realiza un proyecto de investigación con el título “Figuras de lo sagrado en la dialéctica de la secularización”, coordinado por la autora en

su teoría de la cultura se remonta al origen doble de la cultura que es, por un lado, *poiesis/techne* y, por el otro, culto. Sus escritos son ejemplares para un *Pensamiento judío en un mundo sin Dios*.² Muchas de sus meditaciones teóricas se deben a diversas transformaciones en el umbral entre modelos de explicación teológicos o narrativas de tradición religiosa y aquellos discursos que en el contexto de la secularización habían ocupado su lugar, trátase de la filosofía del lenguaje o del arte, de las nuevas ciencias, de la filosofía política o bien la teología política. Su trabajo específico en estos umbrales se caracteriza por el hecho de que Benjamin no partió de una suspensión completa de los significados religiosos en las deducciones históricas o explicaciones racionales, sino que se interesaba primordialmente por la incompatibilidad de conceptos sagrados y profanos, prestando particular atención a las figuraciones de la pervivencia,* transformada y desplazada, de las huellas religiosas en conceptos seculares.

Benjamin toma una posición muy singular en el contexto de estos movimientos estéticos y políticos a principios del siglo xx, en los que jugaban un papel relevante las referencias más diversas a la transmisión religiosa, teológica o del culto. Desde su esquema temprano sobre la teoría de las lenguas hasta las “Tesis sobre la historia”,** puede observarse, en cada uno

el Centro de Investigaciones Literaria y Cultural (*Zentrum für Literatur und Kulturforschung* (cf. <<http://www.zfl.gwz-berlin.de>>) en Berlín.

² Éste es el título del homenaje a Stéphane Mosès para el cual se escribió esta aportación del ensayo de Benjamin sobre Goethe (cf. Mattern, Jens, Motzkin, Gabriel, Sandbank, Shimon (eds.), *Jüdisches Denken in einer Welt ohne Gott. Festschrift für Stéphane Mosès*, Berlin, 2001.)

* “Fortleben”, en alemán, se distingue de “Überleben” (supervivencia) y también de “Nachleben” por el pasaje de generación a generación que constituyen una pervivencia de la obra, no como idéntica a sí, sino transformada o tal vez regenerada por la transmisión (cf. n. 21). Hemos optado por la traducción de “pervivencia” tanto en este caso como en aquél.

** Cf. Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría, México, Contrahistorias, 2005.

de los campos de la teoría de las lenguas, de la estética, de la teología política y de la teoría de la historia, una crítica constantemente repensada y reelaborada de tales teoremas, que se arraigan en una recepción de las connotaciones teológicas en la modernidad o que fomentan la recepción de un “mandamiento divino” en ámbitos profanos. Esto concierne a los movimientos de cierta religiosidad en los que se consideran el arte y la poesía como culto religioso, así como la recepción de conceptos provenientes de un orden divino (como justicia y redención) por parte de la filosofía política o la historiografía. No obstante, también concierne a todo el ámbito de la retórica y el estudio de las metáforas que se benefician de la escritura progresiva de la terminología bíblica y sagrada, así como de todas aquellas prácticas en las que la teología se convirtió en un medio para otro fin — en forma de aquel repugnante jorobadito que “se contrata” para fines distintos, descrito en la primera de las “Tesis sobre la historia”—. A tales estrategias, que, usando conceptos huérfanos o participando en ellos, responden a la legitimidad evanescente de la teología después de la muerte de Dios, Benjamin se opone con un esfuerzo teórico que puede describirse como trabajo en constelaciones de una dialéctica histórica.

También figura como un modelo el ensayo temprano sobre las lenguas (de 1916 y su reformulación cultural y antropológica de 1933), en donde se disuelven en una topografía dialéctica el debate escolar entre la concepción mística y moderna de las lenguas y la oposición entre la tesis de la semejanza de la lengua con las cosas y el concepto del signo arbitrario. En ella, la semejanza pertenece a la prehistoria —en la narración del Génesis es el paraíso, o bien el lenguaje adámico; en el concepto de la antropología de la cultura es el culto—, mientras que la “caída del espíritu del lenguaje” marca una cesura en la que el comienzo del juicio y el inicio de la historia se comprenden como simultáneos, como entrada en una lengua que funciona como código o bien como un sistema de signos.

Después de esta cesura, la semejanza no desapareció completamente de la cultura, sino que puede aparecer en medio de una historia regida por signos abstractos como huella mágica o momento mimético en el fondo del signo, a saber, en lo “comunicable” o lo “semiótico”. El “Fragmento teológico-político” describe una configuración teórica de un conocimiento similar en el cual la relación del orden de lo profano se relaciona con lo mesiánico como “uno de los elementos esenciales de la filosofía de la historia”.³ En este fragmento, Benjamin renuncia a tomar la teocracia como concepto e integrarla en una filosofía política. Al contrario, enfatiza la asincronicidad fundamental entre el proceso histórico y la dirección del orden profano por medio de la idea de la felicidad, por un lado, y, por el otro, lo mesiánico que coincide con el fin de la historia. Sólo con base en esta diferencia fundamental y estructural puede discutirse sobre el modo específico en que la búsqueda de la felicidad se refiere a lo mesiánico dentro de la dinámica de lo profano, a saber, en el ritmo de aquella intensidad mesiánica que porta el nombre de felicidad.

También en muchos otros escritos, donde puede estudiarse su trabajo sobre la dialéctica de la secularización, se observa que Benjamin parte de una estricta delimitación para deducir de ahí fenómenos y figuras específicos, en los que perviven tradiciones religiosas, sagradas o de culto en forma modificada en la modernidad. El fundamento se constituye por una clara diferencia entre los conceptos de un orden divino, por un lado, y los conceptos que pertenecen al orden humano de las cosas, por el otro: por ejemplo, en la distinción entre la justicia divina y el poder de fundación de derecho en “Para una crítica de la violencia”;⁴ así también, en la diferenciación en-

³ Walter Benjamin, “Fragmento teológico-político”, en *Obras*, libro II, vol. 1, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2007, p. 207.

⁴ Cf. Walter Benjamin, *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, trad. Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 1999, pp. 23-45.

tre queja (*Klage*) y demanda (*Anklage*) en “Karl Kraus”,* y en un amplio conjunto de otros pares conceptuales que organizan sus reflexiones en torno a los significados de figuras sagradas en la estética o bien en la filosofía del arte o de la poesía, tal como los discute, no en última instancia, en contraste con el culto poético del círculo de George en el ensayo sobre Goethe (215).⁵

*“Algo, más allá del poeta” que corta la palabra al poema***

En el último pasaje de su ensayo sobre “‘Las afinidades electivas’ de Goethe”, Benjamin formula su objeción más contundente y fundamental contra la novela de Goethe, a través de cuya lectura explica, además, su filosofía del arte y de la crítica del arte. Formula su crítica a modo de contraste entre la esencia nazarena y la estrella fugaz:

No es, por tanto esa esencia nazarena, sino aquel símbolo de la estrella que cae sobre los enamorados. El misterio es en lo dramático el momento en el cual esto se eleva del ámbito del lenguaje que le es propio a uno que es sin duda superior y además para éste inalcanzable. (215)

* Hay versión en español: Walter Benjamin, “Karl Kraus”, en *Obras*, libro II, vol. 1, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2007, pp. 341-376.

⁵ Para un mayor desarrollo de estas figuras de pensamiento e imágenes dialécticas, cf. Sigrid Weigel, *Enstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt am Main, Fischer, 1997, en particular las páginas 49 ss., y los capítulos III y VII,4.; existe una traducción al inglés del ensayo sobre Karl Kraus (“Eros and Language: Benjamin’s Kraus-Essay”), en Gerhard Richter (ed.), *Benjamin’s Ghosts. Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory*, Stanford, UP, 2002, pp. 278-298.

** “etwas jenseits des Dichters, das der Dichtung ins Wort fällt” (182); “der Dichtung ins Wort fallen” significa también “quitarle la palabra al poema”, “irrumpir en la palabra del poema” o incluso “de la poesía” (*Dichtung*). Aparte debe leerse literalmente “ins Wort fallen” —tal como la autora recuerda más adelante— como un “caer en la palabra”.

Mientras que su texto se resiste en gran medida a una valoración de la novela, ya que en la crítica del arte más bien se trata de una perspectiva filosófica de su perfección, Benjamin rechaza completamente, con esta objeción, la parte final de la novela, “aquellos momentos místico-cristianos”, a saber, los que “se introducirían al final sólo por el afán de ennoblecer cuanto hay de mítico en el estrato inferior”. Benjamin define estos elementos como “del todo fuera de lugar” (215).

Esto no sólo remite a la última frase de *Las afinidades electivas* que toca el tópico de la “unión de los amantes en la muerte”, en la imagen de una “resurrección en otro momento” —“y qué hermoso será el instante en el que unidos en otro momento vuelven a despertarse”. El juicio de una falta nazarena del narrador —“en el lugar equivocado”— corresponde con la escena anterior de la novela en la que Eduardo alaba la muerte de Otilie como martirio sin igual, y en la que designa como “santa” a la muerta, a saber, colocándola en la tradición de Cristo.

Ahora bien, a Benjamin le preocupa menos una posible profanación del mártir cristiano en forma de una *imitatio Christi* humana que una desvalorización de una esperanza distinta realizada por la forma en que termina la novela: aquella esperanza que, en el capítulo trece de la segunda parte, es decir, seis capítulos antes, el narrador había conservado para ambos amantes y representado con el símbolo de la estrella fugaz. Si, en este contexto, Benjamin valora la “esperanza de redención que aún albergamos para todos los muertos” —en contraste con el dogma de la resurrección cristiana— como exclusivo “derecho de la creencia en la inmortalidad” que, sin embargo, jamás se debería remitir a la existencia individual (215), entonces aquella esperanza en el arte como postura del narrador en relación con los personajes literarios cobra importancia. Sobre todo, “a causa de esta esperanza” se califican como “en el lugar equivocado” los momentos místico-cristianos al

final de la novela, ya que, con el final, se anula el misterio que “alberga” la obra —determinando para Benjamin a su vez la cesura de la obra— en el ideal de un mito (unión en la muerte) ennoblecido por el cristianismo (resurrección):

Esa frase que, por decirlo ahora con Hölderlin, contiene la cesura de la obra y en la que, al sellar su fin los abrazados, todo se detiene mientras dice: “La esperanza pasó como una estrella fugaz sobre sus cabezas”. Ellos no la perciben, por supuesto; no se pudo decir más claramente que la última esperanza no lo es en ningún caso para quien la alberga, sino solamente para aquellos para los cuales ella es albergada. Y con ello sale ya a la luz la razón más íntima para la “actitud del narrador” (214).

Concebido como postura del narrador, esta esperanza no concierne a los sucesos mismos sino a la manera en la que “puede cumplirse el sentido de los sucesos”. Por lo tanto, no forma parte de lo representado, sino un momento de la representación misma —o un aspecto importante de la obra de arte. Esta manera de una “última esperanza”, que surge simultáneamente con un “final sellado”, no se deja fijar ni detener en una imagen como la de un despertar en el más allá a través de la muerte. Como “esperanza más paradójica y efímera”, impide la traducción en palabras y aún más en imágenes, y se opone a la transmisión en una representación positiva o en el lenguaje de una convención retórica. Esta esperanza, más bien, tiene que ver con lo que Benjamin define como “algo, más allá del poeta”, que “corta la palabra al poema” (194).⁶

Obviamente no puede comprenderse sino en la fórmula imprecisa de “algo” que irrumpe en la poesía desde otra esfera,

⁶ Esta esperanza corresponde con el umbral en el que acaba, o más bien, concluye el acontecer de la novela, que no puede “redimirse” en el interior del espacio de la ficción, mientras que los personajes sobreviven en nuestra imaginación, y en esta pervivencia participan en la búsqueda de la felicidad. Por tanto, concierne al estado híbrido de la figuras del arte entre ficción, imaginación y su incorporación en una comunidad afectiva con ellas.

desde un “más allá del poeta” que no es un “Más allá” en mayúsculas, no un campo que se remite a un concepto teológico, sino algo que se refiere a que, más allá de las palabras de las que el poeta dispone como poesía, hay algo distinto que literalmente “irrumpe en su palabra”, desde otro lugar del lenguaje. Por consiguiente, este “algo” que viene de un “más allá” sólo puede expresarse en forma de un símbolo. Mientras que Goethe introdujo en su novela la estrella fugaz a modo de comparación (la esperanza iba *como* estrella), Benjamin la percibe a manera de símbolo poetológico, que marca el momento del misterio en la obra de arte. A través de la comparación con el misterio en el drama (“aquel momento en el cual esto se eleva del ámbito del lenguaje que le es propio a uno que es sin duda superior y, además, inalcanzable para éste. Y por eso jamás puede cobrar expresión en palabras, sino ya única y exclusivamente en la representación”), Benjamin concibe la “estrella fugaz” en *Las afinidades electivas* como un “momento análogo de la representación” (215). Eso quiere decir que la estrella no *es* ni designa el misterio, sino que se hace legible en cuanto símbolo que señala hacia una esfera distinta, que se sitúa más allá de la obra de arte, o hacia un lenguaje diferente. En este contexto, Benjamin describe la relación del misterio con la obra, o la relación de aquello que se encuentra en otro lugar con la poesía, mediante las figuras de *alcanzar*, *albergar* e *irrumper*. Como “misterio en sentido estricto [...] inherente a la obra”,* el símbolo de la estrella determina tanto un reconocimiento del “más allá” como una alusión a éste que no se manifiesta en la representación, sino en la actitud del narrador.

La teoría de la obra de arte así definida implica que el poeta, por un lado, debe reconocer los límites de su capacidad (humana); por el otro, sin embargo, tiene que marcar y atravesar en la representación o en la actitud del narrador las fronteras

* Es decir, “lo que hay de misterio en la obra”.

de la lengua propia, en cuanto la use como símbolo de una región distinta y situada en otro lugar y permita que su obra “albergue” un “misterio en sentido estricto” (*mysterion* = saber oculto). La idea de albergar evoca la idea de que la obra de arte se convierte en la morada, en el lugar de un misterio que remite a un saber distinto que no está al alcance del poeta como autor humano.

Mientras que esta teoría de la obra de arte —en el sentido de un derecho de que en la obra more el misterio— parte de una delimitación estricta entre el orden de lo humano y el orden de lo divino, lo nazareno, no obstante, se caracteriza al final de la novela de Goethe, a través de la *imitatio Christi*, mediante la imitación humana de una facultad divina (martirio y resurrección) y la nivelación de un límite entre el orden de lo humano y el orden de lo divino. Si, con ello, los personajes de la novela se elevan a una posición divina, entonces, en el caso de la filosofía del arte de Benjamin, se abre un espacio a lo divino en el lenguaje de la obra de arte, o mejor, un lugar de irrupción, a través del cual aquello que se halla más allá de la obra de arte alcanza al lenguaje.

Acerca del olvido de lo “divino” en la recepción

En efecto, hacia el final de la obra de Benjamin, vuelve a condensarse un motivo que atraviesa al texto completo como un momento estructurante o de composición, no en un sentido temático sino también como momento de la representación: el límite entre la capacidad humana y aquello que se encuentra en otro lugar y que porta el nombre de lo divino. Es de notarse que este momento de la representación de “‘Las afinidades electivas’ de Goethe” en la recepción del ensayo de Benjamin forma un motivo más bien olvidado o silenciado. En el centro de la recepción suelen encontrarse pasajes del ensayo en

los que Benjamin percibe la figura de Otilie como alegoría de la obra de arte y desarrolla desde ahí su tesis sobre la imposibilidad de descubrirse como esencia de la belleza. Además, llama la atención la diferencia terminológica y teórica entre comentario y crítica, entre contenido objetivo y contenido de verdad, así como las explicaciones en torno al contenido mítico de la novela y la categoría de lo “inexpresivo” que se halla en la obra de arte como elemento contrario de la apariencia. Esta última funge como punto de contacto entre la teoría que Benjamin formula en “‘Las afinidades electivas’ de Goethe” y la historia de la estética y, en particular, la estética de lo sublime.⁷ No obstante, en las reflexiones de Benjamin, la categoría de lo inexpresivo se fundamenta en aquella “virtual formulabilidad”⁸ propia de la obra de arte, ante la que debe frenarse el lenguaje de la crítica, tomando en cuenta que esta idea de la formulabilidad virtual, que nunca puede manifestarse en el discurso de la crítica, se deriva de una analogía de la inefabilidad del nombre divino y de lo que Benjamin describe como experiencia filosófica de una “divina acuñación”.

En la recepción se olvida, se descuida o se omite constantemente la huella del “más allá” y del “orden divino” que atraviesa al ensayo. Esto llama aún más la atención en cuanto que también el significado central de la “divina acuñación” de la teoría se expresa ya en el primer párrafo, donde se representa la proporción de contenido y objeto en la obra de arte por medio de la famosa imagen del sello⁹ —el contenido debe entenderse como el sello que representa a la cosa—, y se formula a continuación que el contenido objetivo “es únicamen-

⁷ Cf. Winfried Menninghaus, “Das Ausdruckslose. Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene”, en Uwe Steiner (ed.), *Walter Benjamin (1892-1940) zum 100. Geburtstag*, Bern, 1992, pp. 33-76.

⁸ N.d.T., la expresión está en la traducción al español de “‘Las afinidades electivas’ de Goethe”, en la página 184.

⁹ Para el significado del sello, cf. Fritz Gutbrodt, “Wahl: Verwandtschaft. Benjamin’s Siegel”, en *Modern Language Notes*, 106, 1991, pp. 555-588.

te comprensible en el seno de la experiencia filosófica de lo que es su divina acuñación, que resulta evidente únicamente a la contemplación dichosa del nombre divino” (128). Esto no contradice la teoría del arte, formulada al final del ensayo, que resulta de una dialéctica del orden humano y del orden divino, a saber, aquellos pasajes en los que el personaje de Otilie se discute como alegoría de lo inexpresivo y de lo oculto del arte. Incluso en el contexto en que Benjamin habla de la contemplación de lo bello como misterio, pone en juego lo “divino”: por ejemplo, cuando formula “la divina razón de ser de la belleza”. La apariencia de la belleza como arte tendría así la razón de su “existencia” en algo divino, es decir, en el misterio; “como sólo lo bello y nada fuera de él, velante y velado, puede ser esencial” (209).

Si, según Benjamin, a la crítica de arte no le interesa “alzar el velo, ya que sólo mediante su más preciso conocimiento como velo podrá por fin alzarse a la verdadera contemplación de lo bello” (209), este concepto poético y artístico se fundamenta en la reflexión filosófica de que “en sí misma la verdad no es visible” y que “su hacerse visible sólo podría estribar en un rasgo que no es propio de ella” (208). Por lo tanto, la “verdad” del arte o bien la particular manera según la cual la verdad aparece en el arte, estriba en una “virtual formulabilidad” que es propia del arte. De este modo, la veneración de la obra y de la verdad exige un detenimiento ante esta “formulabilidad” misma (184). Eso no tiene nada que ver con una indiferencia o con una relativización de la verdad, sino más bien con la expresión de una veneración mayor de la verdad y de la imposibilidad de confinarla completa y claramente en conceptos.

Para Benjamin, el detenimiento ante la formulabilidad corresponde a un reconocimiento del misterio como “divina razón de ser de la belleza”, de manera que este misterio representa una suerte de matriz de su teoría del arte que sólo puede pasarse por alto a costa de una tosca desfiguración de su pen-

samiento. Si la inefabilidad de un conocimiento divino y la imposibilidad de formular la verdad convergen en un punto de fuga, entonces el lenguaje del arte adquiere su razón de ser: como lenguaje cuya figuratividad —en cuanto es simultáneamente velante y velado— no puede valorarse como forma impropia de discurso, que se traduce en una que sí lo es, ya que el lenguaje del arte expresa un saber silenciado. De esta manera, su significado excede la esfera del arte y alcanza, según Benjamin, el campo de la filosofía de la historia. “Toda belleza contiene de hecho en sí, del mismo modo que la revelación, algunos órdenes que pertenecen a la filosofía de la historia. Dado que no hace visible la idea, sino que hace visible su misterio” (209). Por su calidad particular —la virtual formulabilidad— el lenguaje poético o el lenguaje del arte puede servir a todos los ámbitos que tratan o de un conocimiento objetivo o de momentos de ignorancia.

Es evidente qué tan exacta es la correspondencia entre esta teoría del arte, publicada en 1924/25, y el ensayo sobre el lenguaje que Benjamin formuló casi una década antes. Si ahí la historia del lenguaje (humano) se deriva de una cesura en la que el lenguaje del paraíso pierde sus momentos mágicos y se convierte en un sistema de signos, *este* lenguaje, pues, “no sólo significa comunicación de lo comunicable, sino que constituye a la vez el símbolo de lo incomunicable”.¹⁰ Esta función del lenguaje como símbolo de algo que no puede asirse con palabras, en “‘Las afinidades electivas’ de Goethe”, se describe de manera muy plástica como un acontecimiento que concierne a las palabras mismas. Pues el “caer en la palabra” (*ins Wort fallen*) debe concebirse literalmente en la expresión “algo, más allá del poeta, corta la palabra al poema”; ya que parece que es otra voz que se hiciera audible en el arte, o más allá de la intención del autor.

¹⁰ Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, en *Iluminaciones IV*, p. 74.

Si este “más allá” en “ ‘Las afinidades electivas’ de Goethe” porta el signo de un origen divino, la literalidad de este acontecimiento no deja de representar también una condición de la posibilidad de que, en sus trabajos posteriores, Benjamin relacione este lugar de irrupción de otro saber con el lenguaje del inconsciente, tal como lo concibe el psicoanálisis freudiano.¹¹ Sin embargo, se presupone que tampoco a éste le interesa la formulabilidad de la verdad *misma*, sino las maneras específicas de un tornarse visible distinto de la verdad. También en el lenguaje del inconsciente permanece este estatus de una formulabilidad virtual que no puede disolverse por completo en interpretaciones y conceptos.

El trazado de frontera entre arte y redención

En “ ‘Las afinidades electivas’ de Goethe”, según Benjamin, la teoría del arte concebida desde una dialéctica entre el orden humano y el orden divino toma la posición de un proyecto en contra de la concepción del arte contemporáneo proveniente de George y de Gundolf. En éste se le confieren atributos sagrados a la poesía misma en donde el arte funge como religión errónea o religión a medias. Mediante esta construcción de la poesía como religión a medias, según Benjamin, se realiza una remitificación que se localiza antes de la separación de arte y filosofía al final del mito en la antigüedad griega. En la crítica de Benjamin al libro de Gundolf sobre Goethe, se lee que el método de Gundolf se oculta en una terminología casi impenetrable. Continúa el texto:

¹¹ Para la lectura de Freud y la reformulación psicoanalítica de lo “mesiánico” en el Benjamin tardío, cf. Sigrid Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit*, 1997, Capítulo II. El lugar de irrupción también juega un papel importante en la concepción que Freud hace del aparato psíquico como asincronicidad de percepción/conciencia y huella mnémica. Cf. Sigmund Freud, “Más allá del principio de placer”, en *Obras completas*, tomo XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1997, pp. 25 y 30.

En ella se demuestra el significado fundamental para todo conocimiento en la relación entre mito y verdad. Relación que es de exclusión mutua. En el mito no hay verdad, pues no hay univocidad, y por tanto no hay error siquiera. Pero dado que tampoco puede haber verdad sobre él (sólo hay verdad en las cosas, lo mismo que la objetividad reside en la verdad), lo que habrá de él, por lo que al espíritu del mito se refiere, será única y exclusivamente conocimiento. Y donde la presencia de la verdad sea posible, ésta sólo puede darse a condición del conocimiento del mito, a saber, del conocimiento de su aniquiladora indiferencia hacia la verdad (171, 172).

Benjamin opone a la remitificación del arte como cripto-religión, un trazado de frontera estricto entre el discurso del arte y un “discurso ante Dios”. Y exactamente en este sentido, su ensayo toca un fenómeno actual, a saber, la tendencia contemporánea hacia el restablecimiento del arte *como culto o como misterio* que, no en último término, se realizó a través de la estética de lo sublime:¹² el arte como forma de religión en la susodicha “era postsecular”.¹³

¹² Como prototipo de esto tendría que nombrarse a Barnett Newman, quien introdujo un renacimiento de lo sublime, integrando de manera bastante indiferenciada en sus propias imágenes motivos religiosos cristianos, judíos e indígenas.

¹³ La expresión “era postsecular” volvió a ser preeminente a través del discurso de Habermas pronunciado en la Iglesia de San Pablo en agradecimiento al Premio de la Paz de la Librería Alemana (2002). El hecho de que incluso un reconocido defensor de la teoría social racional, para quien la herencia mesiánica de la teoría crítica nunca dejó de ser siniestra y sospechosa, ahora “retome el viejo tema de ‘la fe y el saber’”, se explica desde el contexto de un redescubrimiento general del papel político de las religiones después del once de septiembre (cf. Jürgen Habermas, *Zwischen Naturalismus und Religion. Philosophische Aufsätze*, Frankfurt am Main, 2005). No obstante, el discurso de una sociedad postsecular porta en sí una idea errónea de la secularización —como si desde siempre hubiéramos vivido en una cultura completamente secularizada—, pero se une a un uso predominante del concepto, según el cual el progreso histórico se describe como un proceso de una constante represión de explicaciones teológicas y como una creciente secularización, a saber, como “hundimiento de exigencias religiosas” y “desencanto” (Max Weber, *Die protestantische Ethik und der ‘Geist’ des Kapitalismus*, Bodenheim, 1993; existe traducción al español: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, México, Premiá, 1979).

Partiendo de la delimitación tajante, al principio de la segunda parte de su ensayo, entre arte y religión, en contra de la mezcla que Gundolf hace en el libro sobre Goethe —en particular, su construcción del autor como héroe mítico, cual “híbrido de héroe y creador” (169), y como “tipo sobrehumano del redentor” que por su obra representa a la humanidad en el firmamento (166)—,* se le atraviesa al texto de Benjamin una línea de trabajo diferencial en torno a los conceptos centrales del discurso estético contemporáneo. Enseguida se pretende trazar algunas estaciones de la delimitación, con la que los conceptos del discurso del arte se distinguen de aquellos que pertenecen a un sistema diferente, es decir, a un sistema de significaciones divinas.

Tarea versus exigencias

Para Benjamin, la poesía, “en sentido estricto”, sólo puede generarse donde la palabra se libera del hechizo de susodicha tarea. En este caso, su crítica de una confusión de la poesía con un envío divino o un mandato divino, no se opone al biógrafo de Goethe sino que se dirige en contra de la figura del “poeta” en la escuela de George, al que, en cierto modo, se confiere un mandato divino:

El canon que corresponde a la vida del semidiós aparece en un peculiar desplazamiento en la concepción que del poeta manifiesta la escuela de George. Ésta le asigna en efecto, lo mismo que al héroe, su obra como tarea, y con ello considera su mandato como divino. Pero de Dios el hombre no recibe *tareas*, sino sólo *exigencias*, y por eso ante Dios no se ha de atribuir ningún valor especial a la vida poética. Lo mismo que el con-

* En la traducción por Abada editores se lee “tipo humano del redentor”. El texto en alemán dice “im übermenschlichen Typus des Erlösers” (I, 158).

cepto de tarea tampoco es adecuado desde el punto de vista del poeta. En sentido propio, la obra literaria sólo nace donde la palabra se libera incluso del hechizo de la mayor tarea. (167, 168; énfasis de S.W.)

Por medio de la incompatibilidad entre “exigencia” —un concepto que se deriva de una representación religiosa de una autoridad divina incuestionable—, por un lado, y “tarea” por el otro, Benjamin, en un primer momento, separa la literatura de la religión para obtener en consecuencia el concepto de una poesía pura. Su rechazo radical de cualquier tarea concierne a la legitimación de la poesía desde una instancia que le es ajena, tenga ésta la forma que tenga. Sólo a través de la liberación del lenguaje de una determinación como tarea se origina un arte merecedor de este nombre. Tampoco el arte —similar a la religión y la lengua— debe “ponerse al servicio” de algo y ser mero medio para un fin distinto.

Criatura versus conformación

El hecho de que Benjamin vea en la contemporánea “visión heroica del poeta” una atribución que retoma la *hybris* que ya portaba el antiguo concepto del genio, se manifiesta en sus reflexiones acerca de la metáfora de la creación en el discurso sobre la producción del arte. Acerca del “discurso metafórico de la creatividad de los artistas” dice: “y de hecho el artista nunca es tanto la causa primitiva o el *creador* como el origen o el *conformador*, siendo también seguro que su obra no es de ningún modo su *criatura*, sino antes bien su *conformación*” (169; énfasis de S.W.). En el momento en que Benjamin incluye el concepto de la redención, se hace evidente que la diferencia entre conformación y criatura no se revela en la simple distinción entre cultura y naturaleza: “por cierto que también

la conformación, y no sólo la criatura, tiene vida. Pero lo que fundamenta la diferencia determinante entre ambas es que sólo la vida de la criatura, y jamás la de lo conformado, tiene participación sin restricciones en la intención de la redención” (169). Mientras que aquí, con la vida de lo conformado alude a la pervivencia* de la obra, acerca de la que se expresa más extensamente en otros textos (por ejemplo, en “La tarea del traductor”), la exclusividad con la que se adscribe la redención a la vida de la criatura significa, al fin y al cabo, una exclusión de la obra de arte de la esfera de lo mesiánico.

En la teoría del arte de Benjamin no se atribuye calidad mesiánica a la poesía *como tal*, como tampoco se le atribuye a la política en la historia. De manera análoga, al final del transcurso histórico, lo mesiánico surge también únicamente al final del transcurso literario. Sólo más allá de la postura del autor/artista puede expresarse una esperanza de redención. Sin embargo, ésta no vale para él mismo sino para sus figuras (refiriéndose a una constancia de Sulpiz Boisserée); en relación con Goethe y su postura ante Ottilie, Benjamin fija ésta como “clara”: “Pues si algo está claro en todo esto es que el personaje, e incluso su nombre, el de Ottilie, es lo que atrajo a Goethe de manera mágica a ese mundo para salvar a un ser que se perdía y redimir en él a quien amaba” (213).

Amor: libertad/elección versus decisión

La mencionada delimitación también desempeña un papel importante respecto de los conceptos de amor y de matrimonio. Mientras Benjamin califica como expresión de misticismo la descripción que Gundolf hace del amor como misterio y sacramento, Benjamin explica el matrimonio, por el contrario,

* “Nachleben”, en alemán, se distingue de *Überleben* (“supervivencia”); cf. n. 4.

desde la conjugación de su “momento natural” —la sexualidad— y su “momento divino” —la fidelidad (172). Se atribuye a la decisión del matrimonio, o bien de la fidelidad, el papel de una contrapartida de la superación de la imperfección natural de la naturaleza humana que proviene de su existencia como ser sexual. Ya que el “oscuro final del amor, cuyo demonio es Eros”, implica una imperfección natural del amor, en cuanto, en palabras de Benjamin, Eros es “la verdadera redención de la más profunda imperfección que es propia de la naturaleza misma del ser humano” (199, 200), el matrimonio, como expresión para la subsistencia del amor, para su duración sobrenatural, y como anhelo de su consumación y perfección, adquiere un momento trascendental, a saber, la decisión: “ésta aniquila la elección para instaurar la fidelidad: sólo la decisión, no la elección, se encuentra inscrita en el libro de la vida. Porque la elección es natural, quizá incluso apropiada para los elementos, mientras que la decisión es trascendente” (202). En su discusión sobre la famosa analogía de las afinidades electivas, Benjamin franquea las relaciones con la ciencia de la naturaleza, usuales en la literatura sobre Goethe, con el fin de concentrarse en el significado de elección y afinidad para deducir de ahí su lectura de la relación entre elección, mediante la cual los seres humanos participan en la historia de la naturaleza (en los elementos), y decisión, a través de la cual se trasciende el amor.

En este sentido, el “momento divino” de la decisión no entra en juego por medio de la fe, sino a través de un acto de derecho. Si es cierto que la decisión (para la duración sobrenatural) se entreteje con un acto de derecho, entonces la teología toca, con el “momento divino” del matrimonio, la vida burguesa. “A saber, el *lógos* es lo propio de lo verdaderamente divino; no fundamenta la vida sin la verdad, ni el rito sin la teología” (172). La lectura de Benjamin no ve en la novela de Goethe una representación de leyes concurrentes, como, por ejemplo,

la ley de la naturaleza y la ley del matrimonio, sino encuentra que, en el transcurso de la novela, obran fuerzas que surgen del matrimonio en el momento de su declive: “pero éstos son, por supuesto, los míticos poderes del derecho” (131). En este caso, con los personajes de la novela de Goethe se demuestra la manera de cómo un desconocimiento del “momento divino” del matrimonio lleva a un retorno de lo mítico. La incapacidad de decidir, la recaída en un mito de sacrificios y el conjuro del “destino” que caracteriza las acciones de la doble pareja, las explica Benjamin a partir de su “quimérico afán de libertad” (180). Siendo seres humanos cultos, ilustrados y superiores a las fuerzas de la naturaleza, se creen emancipados de la unión al ritual —así como se manifiesta de manera más impresionante en la escena de las lápidas sepulcrales retiradas de su lugar:

No cabe pensar un más concluyente desligarse de la tradición que el consumado con las tumbas de los ancestros, que, no solamente en el sentido del mito sino de la religión, ofrecen suelo firme al paso de los vivos. ¿Adónde conduce su libertad a los activos? Lejos de abrir nuevas perspectivas, la libertad los ciega frente a lo que de real habita en lo temido” (133).

También el rechazo por Benjamin de la designación de Otilie como santa (tanto en la novela como en Gundolf), lo liga con un momento de su indecisión, con su indiferencia respecto de su propia posición como sujeto agente: “la de Otilie, que Gundolf califica de santa, es una existencia no santificada, no tanto porque ella haya pecado contra un matrimonio en descomposición cuanto porque, sometida hasta la muerte en el aparecer y el devenir a un poder fatal, vive su vida en la indecisión” (188).

*Acerca del campo de las palabras de reconciliación,
pacificación y expiación**

En todo lugar en que el culto a Goethe elogia algo sobrehumano, Benjamin opone una posición subjetiva que surge de una referencia doble a los momentos naturales y sobrenaturales de la vida, siempre y cuando ambos momentos se incluyan para él en el concepto del ser humano. Justamente por una negación de una alianza de la mera vida natural con una vida superior y sobrenatural (en la comparación que Gundolf hace entre la existencia destinada y la existencia de las plantas), se atribuye a los personajes de Goethe una forma fatal de la existencia que se manifiesta, según Benjamin, como “contexto de culpa y expiación” (140), que encierra en sí a todas las naturalezas vivas. Con una concepción semejante coincide también la representación de la muerte de Ottilie como un sacrificio mítico. De esta manera aparece la fatalidad en *Las afinidades electivas* como “aquella culpa que se hereda en la vida” (141). Esta concepción de la culpa toma particular importancia en la recepción de la novela de Goethe, según el modo de interpretar el episodio de la muerte del hijo de Charlotte y Eduard: si esta muerte se entiende como expiación por las faltas de sus padres, interpretación que culmina en la frase referente al niño que “en cuanto criatura de la mentira está condenado a muerte”, y que corresponde a un orden del destino en que la fatalidad aparece como herencia de una culpa que pertenece a la vida natural. Si Benjamin cita aquí a Bielschowsky, donde aparece una discusión crítica del “esquema, basado en la filosofía de la naturaleza y en la ética, que Goethe se trazó para los capítulos finales”, se abstiene de un juicio concluyente acerca de si es la novela misma o el estudio de Goethe el que sigue a un

* *Versöhnung, Aussöhnung und Entsühnung* forman parte de un mismo campo semántico.

“orden del destino” que dicta: “el destino es el contexto de culpa de lo vivo” (141). Obviamente, más que un juicio de la crítica literaria, es la crítica del concepto de culpa, lo que le parece importante, un concepto que resulta de un desconocimiento de la alianza de la mera vida con una vida superior.

Cuando, desatendiendo lo propiamente humano, [los seres humanos] se entregan al poder de la naturaleza, entonces la vida natural, que en el hombre ya no conserva la inocencia si no se vincula a una superior, lo arrastra hacia abajo. Con la desaparición de la vida sobrenatural en el hombre, su vida natural se convierte en culpa, sin que en el obrar falte a la moralidad. Pues ahora radica en la alianza, que en el hombre se manifiesta como culpa, de la mera vida (141-142).

Estas reflexiones complejas y complicadas de Benjamin acerca de la dialéctica de la vida natural y sobrenatural, como también acerca del contexto de la culpa de la “mera vida”, se presentan tan condensadas en el ensayo sobre Goethe que, para su compensación, se recomienda una mirada al ensayo, concebido pocos años antes, “Para una crítica de la violencia” (1921). Allí, Benjamin discute el origen de la representación de la “culpabilidad de la mera vida natural” de un pensamiento mítico en el contexto de un debate crítico sobre el “dogma de la sacralidad de la vida”. Benjamin califica este dogma como “última confusión de la debilitada tradición occidental, por querer recuperar al santo que ha perdido en la inescrutabilidad cosmogónica”,¹⁴ mientras que aquello que aquí se nombra santo, a saber, la mera vida, proviene del mito, ya que, “desde la perspectiva del viejo pensamiento mítico, [es] aquello sobre lo cual se deposita la marca de la culpabilidad”.¹⁵ De esta manera, Benjamin critica la idea de la sacralidad de la vida

¹⁴ Walter Benjamin, “Para una crítica de la violencia”, en *op.cit.*, p. 43.

¹⁵ *Ibid.*, p. 44.

natural como réplica moderna a la representación mítica de una culpabilidad fatal de la mera vida, a saber, como sustituto inadecuado para la pérdida de lo sagrado en el contexto de la secularización. Presupone un concepto del ser humano que no sólo se reduce a la “mera vida”; es más, “es que lo humano no es para nada idéntico a la mera vida del hombre”.¹⁶ Mientras que aquello que excede la mera vida natural, que en el contexto de su “crítica de la violencia” se liga a través de conceptos de justicia y felicidad, en “‘Las afinidades electivas’ de Goethe” se encuentra en lugar de la formulación de la “vida superior”.¹⁷

En el sentido de la crítica literaria, esta crítica cobra importancia en el tercer capítulo del ensayo, cuando discute el significado de la muerte de Otilie y donde las diferencias del concepto de culpa se concretiza. En este contexto, su crítica del discurso de la “muerte sagrada” de Otilie incluye la interpretación de su muerte como expiación, que también parte del concepto del destino como contexto de culpa, para delimitar estrictamente dentro de él la idea de la expiación del concepto de una purificación divina. De este modo, la muerte de Otilie sería, en todo caso, una “expiación en el preciso sentido de destino, pero no, en cambio, de *purificación sacra*, que para el ser humano nunca puede ser la muerte libre, sino la impuesta divinamente sobre él” (187; énfasis de S.W.). A partir de éste, el concepto de la purificación se reúne con la representación de un Dios que castiga, pues también la idea de una posible expiación de la culpa humana a través de un sacrificio autode-terminado —que no en última instancia fundamenta cualquier

¹⁶ *Ibid.*, p. 43.

¹⁷ Aquí no se puede tomar en cuenta la discusión reciente en referencia a la recuperación de la categoría de la “mera vida” por Giorgio Agamben en su *Homo sacer (Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida)*, Valencia, Pre-Textos, 2003). Refiriéndose a Benjamin, habría que reforzar en este contexto tanto una multiplicación de los orígenes del concepto desde Atenas y desde Jerusalén como las relaciones entre la teología política y la teoría del arte.

martirio— participa de la confusión de conceptos humanos y divinos: “Pues la *reconciliación*, que es totalmente ultramundana y apenas objetual para la obra de arte, tiene en todo caso su reflejo mundano en la *pacificación* de los semejantes” (197, énfasis de S.W.). Este tipo de pacificación no tiene nada que ver con la indulgencia o la tolerancia, sino que más bien coincide nuevamente con una decisión; a través del trabajo de Benjamin sobre la dialéctica de la secularización, se sustituye una representación mítica de la expiación por el concepto de la pacificación, que corresponde, dentro del orden humano de las cosas, con el concepto de una expiación divina o de una reconciliación sobrenatural.

Benjamin encuentra otra forma de reconciliación “falsa” en la emoción que describe como “apariencia de reconciliación”. El enturbiamiento del conocimiento por la emoción concierne una vez más a la carencia de distinción: “ni entre la culpa y la inocencia ni entre la naturaleza y el más allá puede distinguir ella con rigor” (205). De esta manera, también la emoción cubre como un velo la belleza de Ottilie: “pues las lágrimas de la emoción, en las que se vela la mirada, son al mismo tiempo el velo más propio de la belleza misma. Mas la emoción no es por cierto sino apariencia de reconciliación” (205). Sólo donde la emoción se halla, debido a un momento de estremecimiento, en el cruce hacia lo sublime, se manifiesta la apariencia como decadente: “Porque esa apariencia que se representa en la belleza de Ottilie es la decadente” (207), y sólo donde lo inexpresivo se opone a la apariencia puede hablarse de una obra de arte en el sentido de la teoría del arte de Benjamin, que asigna a lo inexpresivo el espacio de un lugarteniente para el misterio, como el fondo de existencia divina de la belleza, a través del cual el arte participa en la discusión de órdenes histórico-filosóficos. Lo inexpresivo aparece en la obra de arte como garante de mezclas erróneas o como “violencia crítica”

que hace emerger las diferencias necesarias. Cuando Benjamin formula que lo inexpresivo irrumpe en la armonía (*cf.* 193), lo constituye como uno de los nombres para aquello del arte que corta la palabra de la poesía desde otro lugar, desde una esfera más allá del arte.

La relación de la obra de arte con lo trágico

Benjamin realiza algunas excursiones en el campo de lo trágico para aprehender de modo más concreto la categoría de lo inexpresivo. Sobre este camino, la estricta delimitación del discurso del arte se pone en segundo plano respecto a un “discurso ante Dios” a través de otra huella que lleva el nombre de lo trágico. De esta forma, la topología simbólica de sus reflexiones acerca de la supervivencia de la religión en el arte se extiende a lo largo de la antigüedad politeísta y hacia una constelación en nombre de Jerusalén y Atenas.

También esta huella encuentra su punto de partida en una delimitación respecto del mito del culto de Goethe, en contra de la fórmula de “lo trágico en la vida del olímpico” (160), ya que también en esta fórmula, según el diagnóstico de Benjamin, se encuentra una confusión. Esta vez no se refiere a la división entre el orden humano y el orden divino, sino entre los órdenes de lo humano y de lo trágico: “lo trágico se da sólo en la existencia del personaje dramático, es decir, del que se representa, y no por cierto en la de un ser humano” (160, 161). Este concepto de lo trágico se remonta a los estudios que Benjamin realizó una década antes sobre el lenguaje y la diferencia entre el duelo y lo trágico. En uno de los trabajos preliminares para el ensayo sobre el lenguaje (en el breve texto “La importancia del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia”), se trataba, entre otras cosas, de marcar una diferencia entre el duelo (como un sentimiento cuya transformación en palabras

forma la base como fenómeno del *Trauerspiel*) y lo trágico: “y la palabra pura es aquello que es inmediatamente trágico”.¹⁸

Desde esta determinación de lo trágico se rechazan las interpretaciones (como las de Gundolf y François Poncet) que estiman que la existencia de Otilie es santa y su destino, trágico. Benjamin, al contrario, califica esa existencia como no santificada, porque “vive su vida en la indecisión”: “y este mantenerse culpable-inocente dentro del espacio del destino es lo que para las miradas superficiales le confiere lo trágico” (188). Se trata de “el juicio más falso”. Si lo trágico siempre está ligado a la palabra, entonces pertenece únicamente al personaje de la tragedia, al héroe trágico. Benjamin define la palabra trágica del héroe como “la cima de la decisión”. En este contexto, también su lugar se circunscribe en un “más allá” —en este caso, sin embargo, en forma de una negación que constituye un más acá específico. Conciérne al umbral entre *mýthos* y *lógos*, en el que la tragedia surge del mito: “más allá de la culpabilidad y la inocencia se encuentra el más acá del bien y el mal, que sólo se halla al alcance del héroe, nunca de la muchacha vacilante” (188). Con base en este surgimiento de lo trágico en el umbral entre la culpa mítica y la decisión del héroe, Benjamin renuncia a la fórmula de la “«trágica purificación»” con la expresión de Otilie: “nada menos trágico se puede imaginar que este triste final” (188).

En “‘Las afinidades electivas’ de Goethe”, la categoría de lo inexpresivo marca no sólo el lugar en donde se manifiesta la “divina acuñación de la belleza”, sino también el punto en donde se tocan la obra de arte y lo trágico. Para fundamentar su tesis de que lo inexpresivo es una “categoría del lenguaje y del arte, pero no de la obra o de los géneros” (193), Benjamin hace un rodeo con respecto al concepto de la cesura por las “*Observaciones sobre Edipo* escritas por Hölderlin, cuya

¹⁸ Walter Benjamin, “El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia”, en *Obras*, libro II, vol. 1, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2007, p. 142.

importancia absolutamente fundamental para la teoría del arte, más allá de la teoría de la tragedia, aún no parece ser reconocida” (193). Para determinar ahora esta importancia fundamental, para la teoría del arte, de las *Observaciones sobre Edipo* de Hölderlin escritas en el contexto de las traducciones de Sófocles, Benjamin cita la descripción que Hölderlin hace de la cesura como “palabra pura”, como “interrupción contrarrítmica” en la sucesión rítmica en que se representa el transporte trágico (194). Benjamin define esta cesura como un “poder inexpresivo en el seno de todos los medios artísticos”, que en la tragedia griega se percibe como un enmudecimiento del héroe y, en los himnos de Hölderlin, como un inciso en el ritmo, y sigue: “un ritmo que no podría definirse más precisamente que diciendo que algo, más allá del poeta, corta la palabra al poema” (194). De esta manera, tanto lo inexpresivo como la cesura describen un límite de lo que es comprensible en la obra de arte.

Aquello que se encuentra más allá de este límite, más allá del lenguaje del arte, en todo caso, puede designarse con el concepto del misterio, tal como se hace evidente en el estrechamiento de esperanza y de cesura, que Benjamin realiza en el pasaje final de su texto, retomando la huella de la cesura de Hölderlin. Mientras que con Hölderlin la cesura se comprende como una figura inherente a la tragedia, que en el orden trágico designa el lugar de irrupción de algo que se encuentra más allá, Benjamin relaciona esta cesura al final de su ensayo con la estrella como símbolo de la esperanza: aquella frase de la esperanza que, como estrella fugaz, cae sobre las cabezas de Eduard y de Otilie, según Benjamin, “por decirlo ahora con Hölderlin, contiene la cesura de la obra” (214). Por lo tanto, el símbolo de la estrella de la esperanza no sólo ocupa en la novela el lugar de lo inexpresivo, sino que también opone una voz distinta a los mitologemas del sacrificio y del martirio a los que se adhieren los personajes. De esta manera, lo inex-

presivo se relaciona explícitamente con aquello que en el lenguaje del arte irrumpe en la palabra desde otro lugar, y así adquiere el significado “de lo que de misterio en sentido estricto es inherente a la obra” (215). A través del rodeo por lo trágico y la analogía entre lo inexpressivo, la cesura y el misterio —“el misterio es en lo dramático el momento en el cual esto se eleva del ámbito del lenguaje que le es propio a uno que es sin duda superior y además para éste inalcanzable” (215)—, la imagen de la estrella fugaz se convierte, para Benjamin, en la culminación de su concepción del arte en la novela de Goethe: “un momento análogo de la representación es, sin duda alguna, la estrella fugaz en *Las afinidades electivas*. A su fundamentación épica en lo mítico, como a su lírica expansión en la pasión y la inclinación, se une así su coronación dramática en el misterio de la esperanza” (215, 216).

En su teoría del arte se describen figuras de lo trágico para un orden del lenguaje en donde no sólo desaparecieron el mito y la tragedia antigua, sino en donde también perdió su importancia una interpretación teológica de la creación. En ella, al contrario, el sujeto se enfrenta con otro *mysterion* (en griego: saber secreto), es decir, aquel saber indisponible, cuyo ocultamiento y cuya inaccesibilidad remiten a una “divina acuñación” del conocimiento. En esta constelación, el arte adquiere un papel decisivo en la “experiencia filosófica” de la acuñación, en cuanto su lenguaje, debido a su formulación virtual, mantiene abierta la posibilidad de que alcance algo más allá. En este sentido, la estrella de la esperanza de Benjamin se coloca justamente en aquel lugar donde se condensan tanto el reconocimiento de un misterio (como divina acuñación de la belleza) como el reconocimiento de otro lenguaje (el de lo inexpressivo o de lo incomunicable) en la figura de la cesura, que es la única que permite la fractura, su irrupción o alcance desde un orden distinto, descrito como más allá.

En relación con la historia del pensamiento de Benjamin, este lugar también puede describirse como la constelación en la que se entrecruzaron sus estudios sobre Hölderlin y las conversaciones con Gershom Scholem sobre los aspectos de la tradición judía en la modernidad, la constelación de la que se derivan correspondencias culturales e históricas entre Atenas y Jerusalén. Ciertamente, en aquella década en la que aparecieron los trabajos de Benjamin sobre la dialéctica de la secularización en el campo entre la teoría del lenguaje y la teoría de la traducción, entre la filosofía del arte y la teología política, Gershom Scholem se dedicaba a la teoría y la práctica de traducciones, en especial a la traducción de textos bíblicos y litúrgicos (*El cantar de los cantares y las Lamentaciones*), y desarrollaba una teoría de la poesía surgida del pasaje del lenguaje y de la rítmica de canciones religiosas hacia la poesía.¹⁹

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-Textos, 2003.
- BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, trad. Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 1999, pp. 23-45.
- *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría, México, Contrahistorias, 2005.
- “‘Las afinidades electivas’ de Goethe”, en *Obras*, libro I, vol. 1, Madrid, Abada, 2006.

¹⁹ Acerca de la teoría de la poesía y los poemas de Scholem, cf. Sigrid Weigel, “Scholems Gedichte und seine Dichtungstheorie - Klage, Adressierung, Gabe und das Problem einer biblischen Sprache in unserer Zeit”, en Stéphane Mosès y Sigrid Weigel (eds.), *Gershom Scholem - Literatur und Rhetorik*. Köln, Weimar, Wien, 2000, pp. 16-47.

- BENJAMIN, Walter, “El significado del lenguaje en el Trauerspiel y en la tragedia”, en *Obras*, libro II, vol. 1, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2007, pp. 141-144.
- “Fragmento teológico-político”, en *Obras*, libro II, vol. 1, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2007, pp. 206-207.
- “Karl Kraus”, en *Obras*, libro II / vol. 1, traducción de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2007, pp. 341-376.
- FREUD, Sigmund, “Más allá del principio de placer”, en *Obras completas*, tomo XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1997.
- GUTBRODT, Fritz, “Wahl: Verwandtschaft. Benjamin’s Siegel”, en *Modern Language Notes*, 106, 1991, pp. 555-588.
- HABERMAS, Jürgen, *Zwischen Naturalismus und Religion. Philosophische Aufsätze*, Frankfurt am Main, 2005.
- MATTERN, Jens; MOTZKIN, Gabriel & SANDBANK, Shimon (eds.), *Jüdisches Denken in einer Welt ohne Gott. Festschrift für Stéphane Mosès*, Berlin, 2001.
- MENNINGHAUS, Winfried, “Das Ausdruckslose. Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene”, en Uwe Steiner (ed.), *Walter Benjamin (1892-1940) zum 100. Geburtstag*, Bern, 1992, pp. 33-76.
- WEBER, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, México, Premiá, 1979.
- WEIGEL, Sigrid, *Enstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt am Main, Fischer, 1997.
- “Scholems Gedichte und seine Dichtungstheorie-Klage, Adressierung, Gabe und das Problem einer biblischen Sprache in unserer Zeit”, en Stéphane Mosès y Sigrid Weigel (eds.), *Gershom Scholem Literatur und Rhetorik*, Köln, Weimar, Wien, 2000, pp. 16-47.

