

Vergüenza y culpa en el origen de la música y el lenguaje. Una intuición benjaminiana

Shame and Guilt at the Origin of Music and Language. A Benjaminian Intuition

Leandro Drivet*

Fecha de Recepción: 25/02/2025

Fecha de Aceptación: 13/06/2025

Resumen: *En este trabajo se explora la relación entre la música y el lenguaje, que, a juicio de Benjamin, la matematización de las comunicaciones pone en crisis. Para comprender por qué el auge de la información implica el silenciamiento de lo no humano, interpretamos la lectura benjaminiana del relato de Leskow, “La voz de la naturaleza” a través de una tesis de Theodor Reik sobre la música en el judaísmo. El análisis evoca el umbral ominoso en el que el sonido del cuerno deviene mensaje e imperativo, como en el relato de Leskow. Luego, recuperamos la hipótesis de Darwin sobre el origen mimético de la música y el lenguaje articulado, la tesis benjaminiana sobre el origen onomatopéyico de la lengua, y las observaciones de Benjamin sobre las figuras no humanas de Kafka, como elaboraciones convergentes. Proponemos que la huida a la información es el rechazo de un saber sobre los orígenes materialistas de la música y el lenguaje que nos sitúan como deudores respecto de las figuras no humanas. La fuga a la transmisión silenciosa de signos estaría determinada por la vergüenza y la culpa que subyace al lenguaje articulado, puesto que hablar equivaldría a estar en deuda con los animales.*

Palabras

clave:

tragedia – mito – comunicación – humanismo – materialismo

Abstract:

This paper explores the relationship between music and language, which, in Benjamin’s view, is thrown into crisis by the mathematization

* Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER) y doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Centro de Investigación en Filosofía Política y Epistemología (CIFPE), Facultad de Ciencias de la Educación (FCedu- UNER). ORCID: 0000-0002-7247-2627. Correo electrónico: leandrodrivet@gmail.com

of communications. To understand why the rise of information entails the silencing of the non-human, we interpret Benjamin's reading of Leskow's story, "The Voice of Nature", through Theodor Reik's thesis on music in Judaism. The analysis evokes the ominous threshold at which the sound of the horn becomes both message and imperative, as in Leskow's tale. We then revisit Darwin's hypothesis on the mimetic origin of music and articulated language, Benjamin's thesis on the onomatopoeic origin of language, and his observations on Kafka's non-human figures, as convergent elaborations. We propose that the flight into information represents a rejection of knowledge about the materialist origins of music and language, one that places us in debt to non-human figures. The retreat into the silent transmission of signs would be driven by the shame and guilt underlying articulated language, since speaking would mean being indebted to animals.

Keywords: Tragedy – Myth – Communication – Humanism – Materialism

"El bramido es la añoranza del canto de los hombres. (...) Para el hombre, el bramido es el canto imposible"
Quignard (1998, p. 40).

"Ya no podemos escapar a la pregunta: más allá de ese que habla en el lugar del Otro y que es el sujeto, ¿qué hay de ese cuya voz toma el sujeto cada vez que habla?"
Lacan (2005, p. 84).

Sigmund Freud (2004a) concibió el proceso de la cultura como un conflicto entre las pulsiones y el intelecto. Según esta hipótesis, es esperable que el segundo gane progresivamente terreno a las primeras; al menos en un periodo de ilustración, el espíritu toma el relevo del poder antes detentado por la materia sensible. El precio de esta renuncia creciente de satisfacciones directas que denominamos "progreso" es el malestar cultural. Se ha observado que Walter Benjamin ofreció una interpretación singular de esta dinámica que permite atribuir los rasgos anti materialistas de dicho proceso civilizatorio a la modernidad, y no a cualquier forma de vida cultural (Drivet, 2022). En efecto, Benjamin (1991) asoció el declive de la experiencia con la crisis del

universo de la maternalidad, y abordó la desvalorización de lo carnal en el periodo, posterior a la primera guerra mundial, en el que estudiaba a Freud, a Kafka y a Bachofen (Weigel, 1999, p. 197), cuando el presente se llenaba otra vez de nubes oscuras. En este trabajo proseguimos aquella reflexión benjaminiana (Benjamin, 1991) que postula que el auge de la información (en un contexto bélico) se impone al universo de la narración, niega el sentido a las voces (no humanas) de la naturaleza y estrecha el mundo del diálogo, restringiéndolo al humano, y encaminando a éste a su empequeñecimiento¹. Su tesis expresa que la matematización de las comunicaciones pone en crisis la relación entre música y lenguaje. Sin embargo, no resulta evidente de modo inmediato qué relación existe entre el relegamiento de la voz de la naturaleza y la separación de música y narración. Para responder a esta pregunta, expondremos una hipótesis de lectura que pretende volver inteligibles ambas dimensiones.

En el segmento XVIII de *El narrador*, en el contexto de las reflexiones sobre la pérdida de la experiencia en el periodo de la guerra y del auge de la novela, Benjamin (1991, p. 130 y sig.) recupera el relato llamado “La voz de la naturaleza”, de Leskow. En él, el funcionario Filipp Filippowitch invita a su casa a un huésped, a quien secretamente ha reconocido como a una antigua autoridad del regimiento de cazadores al que había pertenecido. Pero en lugar de darse a conocer de modo convencional, escenifica una revelación de su identidad. En cierto momento de la noche, le pide a su mujer que le acerque un cuerno de caza, que él, transfigurado, hace sonar. No habla a través del instrumento, sino que calla para dejar hablar al cuerno. Este instrumento materializa “la voz de la naturaleza” y tiene el poder, previsto por Filippowitch, de vencer el olvido de su huésped. El sonido del cuerno rasga el velo de la resistencia: el mariscal hospedado reconoce al anfitrión como un “hermano”, según dice Benjamin (1991, XVIII, p. 131), pues con el sonido estridente recuerda el pasado que Filippowitch y el mariscal tienen en común. Nuestro filósofo pone el foco en la puerilidad y el humor que encierra la historia, y destaca la insignificancia y la ridiculez del protagonista, que

¹ Reducción que Georg Steiner (2021) ha interpretado de modo convincente como una maldición.

apela a métodos solemnes para lograr reconocimiento por parte de una vieja autoridad. No obstante, y sin desmentir las notas de comedia puntualizadas, creemos que la narración excede lo jocoso. El carácter cómico de la escena descripta le sirve de salvoconducto a las notas (musicales) ominosas, que quedan enmascaradas por la extravagancia de Filippowitch.

Detrás de la pomposidad, el relato sugiere la existencia de una memoria que se activa con el sonido del cuerno, capaz de alcanzar una profundidad vedada a la consciencia. Este asunto de la memoria involuntaria había interesado a Benjamin a partir de la lectura de Proust y de Kafka, y luego tomó de Sigmund Freud su formulación conceptual, por lo cual nos sentimos habilitados a interpretarla en este sentido. Sabemos que este había tomado de Freud la tesis de que existe una correlación inversa entre memoria involuntaria y consciencia (Benjamin, 1991a; 2005, [K 8 a, 1; K 8 a, 2; K 9, 1] pp. 407-408), y que lo había hecho para explicar una idea que encontró en Proust y en Kafka: que sólo puede asaltar como memoria involuntaria aquello que no fue vivido conscientemente. Además, si tenemos en cuenta los textos juveniles de Benjamin (2007 y 2007a) sobre el lenguaje y su trabajo sobre la tarea del traductor, no es disparatado suponer que el sonido del cuerno en el relato de Leskow (recuperado por Benjamin) pretenda evocar el carácter mágico y místico que, de acuerdo con el filósofo judeoalemán, se encuentra en el fondo profundo de la Babel de las lenguas. Hay algo irremisiblemente perdido en esa profundidad, que sin embargo no consiente su destino. Pero ¿cuál es la relación (metapsicológica más que metafísica) que mantiene el sentimiento de lo luctuoso [y lo ominoso] con la palabra, con el lenguaje oral? “Este es el enigma mismo de la tragedia”, apunta Benjamin (2007, p. 142). La solución de ese enigma se nos escaparía del todo si Theodor Reik ([1928] 1995), uno de los más brillantes cultores del psicoanálisis como proyecto de investigación, no hubiera iluminado algunos de sus aspectos centrales. En el siguiente apartado nos apoyaremos en él para proseguir luego sobre la intuición benjaminiana mejor pertrechados de categorías.

La voz de Dios

En su libro *El ritual. Estudio psicoanalítico de los ritos religiosos*, el discípulo de Freud desarrolló una extensa indagación genealógica del *shofar*, el instrumento sagrado que se toca en los rituales religiosos judíos, a través del cual se vuelve inteligible el vínculo culposos con la música en el judaísmo. Reik ([1928] 1995) parte de la perplejidad de que a primera vista en las tradiciones judía y cristiana no hay mito que relate el nacimiento de la música, a diferencia de lo que ocurre en las culturas india, china, egipcia y griega, en las cuales la invención de la música y de los primeros instrumentos musicales se atribuye a dioses o semidioses.

Sin embargo, lo cierto es que sí hay una historia. La función de la música en el judaísmo antiguo estaba relacionada con el culto religioso e incluso antes se había usado como hechicería, para alejar a los demonios del sitio sagrado donde o en torno al cual moraban. Tras una erudita investigación, la aparente ausencia de un mito sobre los albores de la música es dilucidada como un caso más de la serie de mitos del origen, aunque éste contiene variaciones significativas respecto de los otros. Reik ([1928] 1995, pp. 273-274) señala que en la Biblia no es un dios sino un mortal el creador de los primeros instrumentos. Se llama Jubal o Jôbel o Yubal, de quien descienden todos los que tocan el arpa y la flauta (*Gn* 4,21): su nombre tiene la misma raíz que *jôbel*, palabra que significa “cuerno del carnero” o “trompeta” (*shofar*). El shofar es uno de los instrumentos de viento más antiguo. Es curvo, emite tres notas o sonidos y se puede hacer a partir del cuerno de todos los animales menos con el del toro, según el Talmud, y el *Shulhan 'Aruk*, para evitar provocar el recuerdo del episodio fatal del novillo de oro².

Por esta prohibición, convergente con otros elementos del ritual, Reik sostiene que los orígenes de la música se hallan ligados al crimen primordial supuesto por Freud.

² Cuando Moisés asciende al Sinaí y se encuentra con Dios, el pueblo oye una trompeta cada vez más fuerte y al mismo tiempo dice que oyó la voz de Dios, por lo que Reik ([1928] 1995) asume que hay que entender que la trompeta es la voz de Dios.

Esta interpretación que vincula la música a raíces tan profundas, colectivas y oscuras resulta inverosímil al principio, tal vez debido a que, como señala Georg Steiner (2019) al menos luego de Haydn “[g]ran parte de la experiencia musical se volvió especializada y pasiva cuando antes era general y participativa” (p. 62). Pero este fenómeno de intelectualización e individualización de la experiencia musical bien podría ser un efecto de nuestro rechazo inconsciente a su origen. El resonar del *shofar*, como el zumbir de la bramadera entre los primitivos, “trae a la mente el bramido de un toro en el momento en que lo matan” (Reik, [1928] 1995, p. 318), y despierta la culpa concomitante. La tesis de Reik es que el sonido del shofar es un activador de memorias inconscientes ominosas: vehiculiza el vago recuerdo inconsciente de un acto de violencia relacionado con su invención, a saber, el crimen trágico contra el dios totémico³. El timbre del cuerno

rememora de manera inconsciente, en cada una de las personas que lo oye, aquel antiguo ultraje, y despierta la culpabilidad oculta que, como consecuencia de los deseos hostiles reprimidos del niño hacia el padre, yace en cada individuo y le advierte que se arrepienta y mejore. (Reik [1928] 1995, pp. 318-319).

El sonido de la trompeta se identifica con la voz de Dios desde que Moisés ascendió al Sinaí, y el pueblo escuchó las divinas estridencias. El carácter sagrado del shofar se intensifica, conforme al Talmud y la tradición oficial, pues también existe una relación entre dicho instrumento y el sacrificio de Isaac. Su origen se remonta al cuerno del carnero que entonces se sacrificó en lugar del joven (Reik, [1928] 1995, p. 293). En ese episodio, similar a rituales de otros pueblos, la participación de la hostilidad inconsciente de los padres es inconfundible. El motivo impelente de los deseos

³ En la mitología griega, la invención de la flauta por Atenea también se vincula a los animales, al erotismo y a la muerte: “Atenea inventó la flauta. Preparó la primera (*tibia* en latín, *autos* en griego) para imitar los gritos que había oído escapar del gazar de los pájaros-serpiente de alas de oro y defensas del jabalí. Su canto seducía, inmovilizaba y permitía matar en el momento del terror paralizante” (Quignard, 1998, p. 9).

criminales, filicidas en este caso, es la envidia y los deseos sexuales. No es extraño que sean muy pocas las personas que entienden por qué el sonido del shofar les provoca una emoción tan intensa: la incompreensión es signo de resistencia más que de incultura. La asociación del cuerno del carnero con el pecado se destaca en el uso del shofar el día de Año nuevo y el Día del Perdón. Además, algunas fuentes llevan a pensar que Yubal es un heredero de Caín⁴, el fratricida, y de hecho en Persia y Arabia “a los músicos y pecadores se los llama Kaynè, descendientes de Caín” (Reik [1928] 1995, p. 274).

A juicio de Reik, la invención la música tiene un simbolismo sexual: significa tomar posesión de los atributos del padre, como en el mito de Jubal. El nombre del mortal creador de la música significa carnero, y luego figuradamente, cuerno del carnero. Él es el padre de todos los que tocan la flauta y la cítara; sus hijos imitan el bramido del padre. A juicio del discípulo de Freud, quien recupera el razonamiento del maestro en *Tótem y tabú* (Freud, 2004), deberíamos suponer entonces que un hombre del clan del carnero inventó la música.

Este vínculo de la música con el crimen no es privativo del shofar. El parche del tambor grita su procedencia cinegética. La lira disimula su participación en el mismo secreto: “[c]uerda vocal, cuerda de la lira, cuerda del arco son una única cuerda: tendón o nervio del animal muerto que emite el sonido invisible que mata a distancia”, sentencia Pascal Quignard (1998, p. 21). El cuerno es de modo más claro a la vez un símbolo sexual y un instrumento de combate. No constituye un *signo* del antepasado, sino una reliquia del imponente cuerpo vivo del tótem asesinado: a través de una parte de sí, el muerto sigue hablando/gritando/cantando a los vivos. O mejor: a través del cuerno que resiste incorrupto el paso del tiempo la víctima eleva su voz ubicua dirigida a los victimarios, hermanados en el crimen. El sonido del cuerno no *imita* a Dios, sino que *es* la voz de Dios. Quien asesinó y devoró al tótem, al rival o al amigo lo ha hecho vivir en su interior como remordimiento. De modo que el asta, cuerpo del delito, no es

⁴ Ver también Haddad (2022, pp. 77 y 118). Reik ([1928] 1995) pregunta en el mismo sentido: “¿Acaso no perdura, en esta derivación, el recuerdo vago de un antiguo acto de violencia relacionado con la invención de la música?” (p. 274, nota al pie).

sólo una evidencia del crimen, sino también el soporte por el que se proyecta la acusadora voz del asesinado, que con el soplo ritual vuelve a la vida. Por eso podemos decir que si algo merece el nombre de *Unheimlich* (ominoso, siniestro), tal como Freud (1999) lo conceptualizó, es ese ancestral lamento agónico.

El sonido del *shofar* es un mensaje de amedrentamiento al enemigo; simula “gemidos prolongados” (Reik [1928] 1995, p. 292), y se parece a un bramido. Por un lado, es un recordatorio de la advertencia del castigo que espera a quien cometa el pecado original. Pero la voz del muerto que vuelve es también promesa de perdón, de restauración y renovación, que el resucitado trae a quienes abandonan la hostilidad hacia Él. Por eso se condensa en el sonido del *shofar* una plegaria por indulgencia en la confesión abierta del pecado y, podríamos añadir, benjaminianamente (si recordamos las *Tesis* de filosofía de la historia: cf. Benjamin, 2008), una sutil amenaza dirigida al cielo, un recordatorio del poder de los oprimidos que rinden honores al muerto, al tiempo que activan la memoria del crimen. En ese grito primitivo y agónico se condensan aullidos y lamentos, que se convertirán luego en celebraciones y alabanzas al dios eternizado. De algún modo, también para Reik, como para el Benjamin que reflexiona sobre el drama barroco alemán, “la música recoge y redime el duelo” (Vargas, 2017). El lamento, como forma de la musicalidad de las palabras, queda acogido y redimido a la vez en la música. A partir del clamor por la muerte del dios asesinado se originó una fiesta religiosa en la que los adoradores del dios imitaban su voz y sus movimientos y se identificaban con él. El sonido del cuerno condensa una voz que conmueve la certeza de la identidad humana. Inverbalizable, esa voz agónica y colérica reclama compasión y obediencia⁵, y hermana en el reconocimiento cómplice a quienes lo oyen, como ocurre con el cuerno de caza del relato de Leskow. Reik ([1928] 1995) sintetiza nietzscheanamente: “podría hablarse, quizá, en este sentido del nacimiento de la música del alma de la tragedia” (p. 373). En efecto, “trágica” significa

⁵ Lo sabía Nietzsche cuando llamó “El grito de socorro”, en la cuarta parte de *Así habló Zaratustra*, a la última y más fuerte tentación que hace vacilar al profeta del superhombre (cf. Nietzsche, [1883-1885] 2007, pp. 326-329).

en griego la voz mudadiza y ronca del macho cabrío cuando muere (Quignard, 1998, p. 42). En los próximos apartados, el nexo de estos problemas con la teoría benjaminiana del lenguaje y la traducción se irá esclareciendo paulatinamente.

Eros excede lo luctuoso

En su génesis, la música tiene relaciones con la moralidad. Reik subraya que en diferentes mitos se liga al abandono de la antropofagia, al ritual de comer (y no ser comido), y al apaciguamiento de los animales. De modo que mientras que Quignard (1998) asocia la música a la obediencia, incluso de las arbitrariedades más crueles e inmisericordes, Reik la vincula con cualidades propias de la sublimación, una aptitud que podemos reconocer encarnada por el “Leonardo” de Freud, tanto como por el espectro de la madre en los relatos de Leskow, tal como la describe Benjamin (1991, XVIII, p. 130 y sig.). Pero si bien en los rituales religiosos el factor luctuoso del sonido del cuerno resulta claro, hay otros aspectos presentes que tal vez no se han oído lo suficiente.

Puesto que en la moralidad que se relaciona con la música y con los animales no humanos, aquello que se pone en juego no es sólo la introversión del odio antes dirigido hacia otro, sino también del despliegue de los vínculos eróticos⁶. Reik ([1928] 1995) hace notar que en la historia de los pueblos civilizados, la música y el erotismo están siempre relacionados, aunque “[l]a significación sexual de la conversación y el canto dejaron de ser conscientes” (p. 323). Es posible que el nexo de la música y el erotismo con los antepasados totémicos sea uno de los motivos que explican la

⁶ Para ser justos con Quignard, hay que decir que afirma que somos objeto de una narración sonora que no ha recibido en nuestra lengua una nominación semejante al sueño. La llama “melodías sur-gentes” (Quignard, 1998, p. 32). Se compone de viejos cánticos, rondas infantiles, arrullos, refranes, canciones de salón. Un concepto clave para captar la experiencia primaria a la que refiere es el del “tarabust” (Quignard, 1998, Primer Tratado, *passim*): así denomina el autor a los sonos asemánticos que turban el pensamiento racional al interior del cráneo, y que al hacerlo despiertan una memoria no lingüística. Lo vincula a algo que nunca sabemos con certeza si son coitos humanos vociferantes, querellas, tamborileos, jadeos o golpes. De ese ruido provenimos. Cada uno de nosotros, asegura el autor, lo reconoce de inmediato, y lo sigue, como el salmón que remonta el río para desovar donde fue concebido.

represión del sentido sexual de la música: Georg Steiner (2008) observó que los modos de intimidad y relación erótica entre el hombre y la bestia han sido perennes y extendidos, algo que también perturba el narcisismo humano. En relación con la voz terrible del dios totémico, no podemos desconocer que el bramido (que el *shofar* actualiza) es también señal del cielo⁷. Resulta claro que el sonido del shofar hace presente simultáneamente a la ley y al deseo.

Para Benjamin, la pregunta clave para comprender el drama barroco alemán es cómo el lenguaje se puede llenar de lo luctuoso y ser expresión de lo luctuoso, cómo puede el duelo articularse en el orden del lenguaje (al respecto, cf. Mariela Vargas 2017). La cuestión que se deriva de la investigación de Reik es la ruptura de la asociación unívoca de la música con la elegía, es decir, con el llanto y el lamento. Desde sus míticos orígenes, la música rebasa su constreñimiento culpabilizante puesto que se liga al recuerdo ambivalente que no sólo lo liga a una economía de la deuda y la redención, sino también a la del impulso erótico y vital. El cuerno del carnero (pero también de otras especies) es un signo de la madurez sexual y un instrumento de combate que en diferentes culturas suele simbolizar el falo –por ejemplo, Reik ([1928] 1995) informa que la palabra etíope que designa el pene también significa “cuerno”, y su significado en egipcio es *phallus*—. Esta significación está muy extendida, como lo prueba el hecho de que el lenguaje popular establece un sentido sexual al hecho de “ponerle los cuernos” a alguien. En la escena literaria que nos sirvió de punto de partida, Filippowitch no busca el cuerno: se lo pide a su mujer, que se lo da a él, confirmando ridículamente quién es el portador legítimo del falo.

A distancia del antropocentrismo excluyente, la música y el lenguaje hunden sus raíces en las relaciones ambivalentes con la animalidad y el deseo. Consistentemente, en la concepción benjaminiana, el lenguaje no es una facultad distintiva del humano, y ni siquiera una prerrogativa de lo vivo (Benjamin, 2007a, Di Pego, 2015). Además, y

⁷ Una imagen similar proveniente de un relato húngaro evocado por Georg Steiner (2008) se refiere al mismo tópico literario o mitologema. Se trata de una narración tradicional musicalizada por Bartok, en la cual el bramido del cielo que lanza el ciervo de los bosques, a su vez transmutado de humanidad, atrae a las mujeres.

esto nos interesa especialmente, los diferentes idiomas se relacionan. La tarea del traductor, por ejemplo, “sirve para poner de relieve la última relación que guardan los idiomas entre sí” (Benjamin, citado por Cohen, 2016, p. 121). Ubicar esa “última” relación no puede reducirse a vincular comparativamente el presente de cada significación, sino que tiene una dimensión filológica: implica trazar una genealogía que reconocerá ancestros comunes, y que establecerá vínculos entre lenguajes y entre modos de comunicación (y no sólo entre idiomas). Si, por el camino señalado por Leskow y Benjamin, damos crédito a Reik, esa empresa genealógica sugiere de modo sorprendente que les debemos el lenguaje articulado a los animales, o en todo caso que el lenguaje es resultado de nuestra relación con las criaturas no humanas.

El lenguaje silenciado

Charles Darwin (1902) –a quien Reik había leído– afirmó que no le cabía duda de que la música y el lenguaje articulado “debe(n) su origen a la imitación y a la modificación, ayudada con signos y gestos de distintos sonidos naturales, de las voces de otros animales, y de los gritos instintivos del hombre mismo” (p. 44). Más precisamente: el lenguaje y la música tendrían su origen en las llamadas de reclamo y en el cortejo de la pareja sexual, así como en la agonía mortal de un individuo, y la música sería anterior al lenguaje articulado (Darwin [1872] 1998, p. 114 y p. 232). Esta genealogía inter específica habilita a imaginar una difusa zona de comprensión compartida entre especies que posibilitaría la interacción significativa, en contraposición a la hipótesis del lenguaje como una barrera infranqueable erigida entre los humanos y las otras criaturas. De hecho, Darwin sostuvo, por ejemplo, que los monos comprenden gran parte de lo que los hombres les dicen. Su capacidad de imitación es notable, y la utilizan para señalar diferentes peligros a sus camaradas. De aquí que a Darwin no le pareciera increíble que algún sabio animal simiano hubiera ideado imitar los aullidos de un animal feroz “para advertir a sus semejantes, precisando el género de peligro que les amenazaba. En un hecho de esta naturaleza –prosigue– habría un primer paso hacia la

formación del lenguaje” (Darwin, 1902, pp. 44-45). Según la tesis darwiniana, los antiguos progenitores del hombre hicieron probablemente uso de su voz para emitir cadencias musicales, como aún lo hacen los monos gibones.

Podemos deducir de analogías, generalmente muy extendidas, que esta facultad ha sido ejercida especialmente en la época de la reproducción, para expresar las distintas emociones del amor, los celos, el triunfo y el reto a los rivales. La imitación de gritos musicales por sonidos articulados ha podido ser el origen de palabras traduciendo diversas emociones complejas. (Darwin, 1902, p. 44).

El biólogo destacó a la agonía, el celo y la rabia como emociones propiciadoras de las emisiones de sonidos en animales no humanos (Darwin, 1998, p. 111 y sig.), y es significativo que como ejemplo mencionara en particular los bramidos del ganado a punto de morir en la Pampa. Esa muerte era, desde luego, una muerte violenta que, como diría Freud más adelante, no podía dejar de recrear el crimen primitivo que diera lugar a la organización cultural. En todo caso, no es necesario suscribir la hipótesis freudiana del crimen del protopadre, activo en nuestra memoria inconsciente, para admitir que la muerte violenta (a manos del humano) de un mamífero superior con el que sentimos lazos de semejanza deja una marca psíquica en el perpetrador y en los testigos, al tiempo que puede dar acceso a un goce inolvidable, y a menudo imperdonable. Claude Levi-Strauss (2014) entendió que el acto de matar para alimentarse se conecta a una angustia universal, y plantea un problema filosófico que todas las sociedades han intentado resolver. Es especialmente significativo que en las tradiciones judeo-cristianas este trauma quede sugerido como la causa imaginaria de la gran incompreensión, como el obstáculo radical del diálogo, y como su impulso más profundo al mismo tiempo:

El Antiguo Testamento hace de eso [del matar para comer] una consecuencia indirecta de la caída. En el Jardín del Edén, Adán y Eva se nutrían con frutas y

semillas (Génesis I, 29). Recién a partir de Noé, el hombre se hizo carnívoro (IX, 3). Es significativo que esa ruptura entre el género humano y los demás animales anteceda inmediatamente la historia de la Torre de Babel, es decir, la separación de los hombres entre sí, como si fuera la consecuencia o un caso particular de la otra. (Levi-Strauss, 2014, pp. 183-184, corchetes míos).

En suma, es lícito asumir que una potente razón psíquica para compartir el cuerpo del sacrificio en el banquete totémico es la voluntad de distribuir la culpa que deja como saldo el crimen. Una ilustración inolvidable de esa angustia es el movimiento de los cueros y el mugido de las carnes de las vacas del Sol, luego de faenadas por la tripulación de Ulises, pese a las advertencias de éste para que no las mataran (Homero, 1993, XII, vv. 390-395):

Yo, bajando a la playa y al sitio en que estaba la nave, increpaba a mis hombres, ya a éste, ya a aquél, mas no hallamos para el daño remedio, que estaban ya muertas las reses, y los dioses nos dieron bien pronto señales terribles: serpeaban las pieles, las carnes asadas o crudas en los mismos espiches mugían igual que las vacas. (p. 297).

Una pregunta no deja de remorder al devorador: ¿qué me diría la víctima (si hablara), qué me quiso decir, qué hubiera querido decirme? Esa pregunta sobre la incidencia del deseo del Otro, sobre lo intraducible que en lo inconsciente a menudo se vuelve imperativo (Lacan, 2005 y 2006) abre compensatoriamente a la música y al lenguaje como modos de imitación y traducción: formas de darle voz a quien se la ha arrebatado. Jean Laplanche (1996) escribió que es en la traducción benjaminiana donde opera un movimiento “anti-autocéntrico” (p. 50). Un movimiento que pretende que la traducción, lejos de permanecer en sí y de aproximar al otro a sí, sea un ir hacia el otro (aunque no agote su sentido en esa dirección). ¿Y no es esa demanda angustiante lo que resuena en el shofar y en las criaturas olvidadas a las que el narrador les presta oídos? En palabras de Laplanche:

El deber de traducir (...) no proviene del sentido; la pulsión de traducir (...) proviene en cierto modo de lo más intraducible. Una vez más, es un deber que no surge del receptor; es un imperativo que es aportado por la obra misma; es un imperativo categórico: «Debes traducir *porque* es intraducible». (1996, p. 53).

Recapitulando: la hipótesis darwiniana sobre el origen mimético de la música y el lenguaje articulado en una escena trágico-erótica desestabiliza al antropocentrismo que se muestra excluyente de las criaturas no humanas, y confirma que el desgarramiento entre música y lenguaje en la era de la guerra y la información profundiza la voluntad desmaterializante del *anthropos* decimonónico. La sonoridad vocal vuelve secretamente perceptible una filiación que inquieta al presumido *homo sapiens sapiens*, porque hace consciente su hermandad con seres que había categorizado injustamente como incapaces de comunicación, y a los cuales el humano mancilló sin piedad. No es Freud sino Quignard (1998) quien sintetizó: “[e]l buen brujo es el vientre que ha comido y desde el cual habla la fiera que él es culpable de haber asesinado y comido” (p. 64). La sombra de la voz de la naturaleza inspira el rechazo del saber sobre los orígenes materiales de la música y el lenguaje: esos orígenes que, de acuerdo con Darwin, nos sitúan como *deudo(re)s* respecto de las figuras no humanas. Esta es una idea que, como veremos a continuación, encuentra una expresión singular en el pensamiento benjaminiano, más allá de las alusiones literarias.

Lo silenciado en la lengua

Hacia el final de *El problema de la Sociología del Lenguaje*, un trabajo fechado en 1935, Benjamin (2002, p. 86) acude a Kurt Goldstein, quien a partir del caso de una paciente atacada de afasia señala de modo convincente que el lenguaje no es un mero instrumento, sino una manifestación, una revelación de nuestro ser más íntimo y de los

lazos que nos vinculan con nosotros mismos y con nuestros semejantes. Nuestro filósofo define esta idea como una *intuición* fundamental (*insight*) de la sociología del lenguaje. Pronto veremos que ésta parece haber estado arraigada en su propio pensamiento. Para él, las vías por las que la trama de nuestro ser se revela en la comunicación no se reducen a los componentes formales del lenguaje. En el estudio recién citado, Benjamin valora una perspectiva como la de Richard Paget, por ejemplo, porque captaría la dimensión expresiva del lenguaje (sus fuerzas fisionómicas) a través de una teoría mimética que otros han olvidado como consecuencia de una concepción unilateral del lenguaje vinculada a la función semántica. Es posible reconstruir en Benjamin una búsqueda guiada por aquella intuición fundamental. En dos versiones inéditas de un trabajo de 1933, Benjamin (2007b, pp. 210-211, y 2007c, p. 215) había recuperado de Rudolf Leonhard la idea de que cada palabra, y también toda lengua, es onomatopéyica. Ivonne Bordelois (2006, p. 94 y sig.) explora las consecuencias de la ruptura con la teoría de la arbitrariedad del signo, que el propio Benjamin (2007c) hace explícita: “[s]i el lenguaje, como sin duda resulta evidente, no es un sistema convencional de signos, habrá una y otra vez que recurrir a pensamientos que se nos presentan en la más primitiva de sus formas como explicación onomatopéyica” (p. 215). A juicio de la lingüista argentina, la barra que, de acuerdo con Saussure, divide el significado del significante para constituir un signo es análoga a la separación que el pensamiento platónico instauró entre alma y cuerpo. Desde su perspectiva, la cuestión de fondo que mejor explica el origen de la significación no sería la onomatopeya, sino el criterio de la semejanza (un tema sobre el que Foucault –2003– escribió una obra durante su periodo estructuralista). Bordelois sostiene que lo que agrupaba experiencias que tenían algo en común en las raíces indoeuropeas del lenguaje

era una suerte de «tomar conciencia» de que diversas realidades provocaban una misma sensación, una misma ubicación de la voz en el cuerpo, o tenían todas alguna semejanza con sonidos y ruidos que se escuchaban. No se trataba de conceptos abstractos, sino de sensaciones comunes, que correspondía nombrar

de la misma manera. (2006, p. 97).

Dicho de otro modo, la base de la significación no estaría abrochada por una arbitrariedad independiente de la sensibilidad, sino en una experiencia semejante que asumimos como portadora de rasgos comunes por el hecho de ser, cada uno y ante todo, un cuerpo similar al del otro. Hay más de una línea argumentativa en diferentes corrientes del pensamiento que conduce a esta conclusión. Por ejemplo, por caminos independientes a los de Bordelois, Umberto Eco (1999, p. 103 y sig.) había argumentado que existen los “universales semánticos”, que son nociones comunes a todas las culturas, y que su existencia es posible porque se refieren a la posición de nuestro cuerpo en el espacio. Por otro lado, los estudios de la comunicación no verbal desde una perspectiva evolutiva demostraron la existencia de emociones humanas universales, reconocibles por sus expresiones invariantes (Ekman, 2003). En suma, puede decirse que la corporalidad (que es siempre corporalidad en relación) no es una noción que quepa encapsular del lado opuesto al de la cultura.

Bordelois observa que, pese a todo, decimos que las palabras “tienen sentidos” olvidando hasta qué punto dichos sentidos (en tanto significaciones) derivan de nuestros sentidos (de nuestra percepción corporal) y provienen de sensaciones primitivas que aún podemos reavivar en nosotros. Muy lejos de la reiterada idea de raíz estructuralista de que el lenguaje es la muerte del instinto, Bordelois (2006) afirma que “la etimología es una empresa de recuperación del cuerpo” (pp. 97-98). El lenguaje no sería entonces una creación inmaterial que se añade arbitrariamente a la física, ni una muralla impenetrable que nos separa de una vez y para siempre de la historia de la naturaleza y de la interacción significativa con otras especies.

Las onomatopeyas muestran con particular nitidez que hay una veta corporal y mimética en el origen de nuestras palabras. Éstas se ubican en lugares específicos del cuerpo, y desde allí adquieren/provocan significación. El cuerpo de las palabras es objeto de las sanciones morales que recaen sobre el cuerpo a secas, y que inducen su usual silenciamiento. En efecto, Bordelois aduce que la vergüenza en particular puede

ser un factor que obture la comprensión de la historia corporal de las palabras:

Durante milenios, los que crearon la palabra amar para expresar sentimientos de afecto hacia toda clase de seres en toda clase de circunstancias, tenían claramente presente y no se avergonzaban de que fuera algo parecido a lo que habían sentido al mamar cuando niños; pronunciaban la palabra amar sabiendo que era el mismo gesto y sonido con que entonces habían pedido la mama (2006, p. 102).

El malestar que existe en la lingüística respecto de las onomatopeyas, mucho más frecuentes de lo que la teoría de la arbitrariedad del signo está dispuesta a reconocer, puede leerse como un síntoma no ajeno al antropocentrismo excluyente. “El motivo por el que se las desconoce, o se las niega, es el mismo por el cual se reniega del cuerpo, de nuestro componente animal, y se lo oculta” (Bordelois, 2006, p. 101). Dentro de la tradición estructuralista, esta cuestión excede a la lingüística y se prolonga atravesando la antropología y el psicoanálisis lacaniano. No es el lugar para explayarse sobre Jacques Lacan, sobre quien habría mucho que pensar en relación a su concepción del lenguaje, marcada (aunque no limitada) por la influencia dualista de la lingüística saussureana y de la recepción antropológica (y antropocéntrica) del Hegel de Kojève. Para no extender injustificadamente esta digresión, y a los efectos de esclarecer el punto ciego del estructuralismo, sólo recordaremos una distinción levistraussiana. El antropólogo plantea que tenemos una relación mimética con los colores, dado que la naturaleza ofrece la totalidad de los colores que conocemos, mientras que los sonidos serían una creación humana. “La cultura redescubre los colores pero inventa los sonidos”, sintetiza Levi Strauss (1976, p. 29). Los nombres de los colores mantendrían, en opinión del estudioso de los mitos, una relación metonímica con la naturaleza a partir de la mirada (por eso los llamamos “amarillo limón”, o “negro carbón”, etc.), mientras que los sonidos serían metafóricos (el clarinete es la mujer amada). Así, los significados propiamente lingüísticos no le deberían nada a la música. Desde esta perspectiva, la

música sería para él “el lenguaje menos el sentido” (Levi Strauss, 1976, p. 585). No obstante, las reflexiones de este gran pensador no son encasillables en el rígido dualismo. Después de todo, es él quien escribe que la música hace emerger las raíces fisiológicas del individuo (Levi Strauss, 1976, p. 35), y que con la música “la significación se engrana directamente con la sensibilidad” (Levi Strauss, 1976, p. 593). En esta línea, Levi Strauss comenta que Baudelaire hizo la profunda observación de que si cada oyente experimenta una obra de una manera que le es propia, se aprecia sin embargo que “la música sugiere ideas análogas en cerebros diferentes” (1976, p. 35). ¿Cómo podría conciliarse este fenómeno con la pura arbitrariedad del signo? ¿Sería entonces la musicalidad de las palabras algo ajeno al sentido? ¿Podrían las estructuras mentales comunes ser independientes de la historia común? Si “lo que la música y la mitología hacen intervenir en quienes las escuchan son estructuras mentales comunes” (Levi Strauss, 1976, p. 35), quizá podría extenderse esta observación a todo el lenguaje. Tal vez también las imágenes (metáforas) míticas evoquen en todos los mismos pensamientos inconscientes.

Vergüenza de ser humano

Para Benjamin, es el narrador quien redime a la bestia de su destino silencioso. Algo similar ocurre con su admirado Kafka: las figuras no humanas de éste constituyen narradores capaces de convertirse en “abogados” y “portavoces de la criatura” que ofrecen modos de elaborar la angustia del contacto con el umbral ominoso del origen del significante. Kafka, al decir de Benjamin (1991a), acechaba lo olvidado en los animales, es decir, en el cuerpo, que en tiempos de guerra especialmente, se nos esconde y nos es hostil (Benjamin, 1991a, p. 149). Nuestros cuerpos, el propio cuerpo, era para el checo la otredad olvidada. Y “[l]o olvidado –precisa Benjamin– no es nunca algo exclusivamente individual” (1991ap. 154). Es lo que se advierte en el relato póstumo de Kafka, titulado “Josefina, la cantante”, a través del canto: “[e]se silbido, que se eleva allí donde a todos los demás se les impone silencio, llega casi como un mensaje del

pueblo al individuo” (2003, p. 261). Ese sonido enigmático es la marca de una identidad y un sentido de pertenencia. Kafka sitúa ese sonido de Josefina que el narrador llama “entrecortado” (2003, p. 265) (como lo es el sonido del *shofar*) en un plano que siempre escapa al sentido definitivo⁸, y que en esta “alegoría del destino judío” (Friedländer, 2013, p. 61) cumple una función análoga al del *shofar* (con Josefina como tótem)⁹. El ratón narrador nos presenta a Josefina como la última cantora: cree que con ella (es decir, con su recuerdo) desaparecerá la música. Su sonido ronco congrega y conmueve a multitudes, que la admiran tanto como la envidian y desprecian: “no hay nadie a quien su canto no arrebate, lo cual se ha de estimar tanto más cuanto que nuestra raza, en general, no ama la música” (Kafka, 2003, p. 253). No es posible detenerse pormenorizadamente en las descripciones del ritual sagrado del canto de Josefina, en los laberintos discursivos del narrador, prolífico en palabras que se desdican, que avanzan y retroceden rodeando una ambivalencia fundamental, rico en giros que proceden tanto a la idealización de lo abyecto como a la abyección del ideal encarnado en ese verdadero “objeto a” (Lacan, 2005) que parece constituir la voz del tótem del pueblo de ratones. No es posible hacerlo, decíamos, si no es a condición de olvidar provisoriamente nuestro tema, que a continuación se valdrá de otro relato.

“Un informe para una academia” es otra gran historia de animales de Kafka (2003, pp. 222-232) en la que sólo muy tarde descubrimos “espantados” hasta qué punto “nos hemos alejado del continente humano” (Benjamin, 1991a, p. 145). En ella, un simio narra su salida de la animalidad silenciada por medio de la imitación de sus captores humanos. A diferencia de lo que ocurre en *La Metamorfosis*, relato en el cual el hombre devenido insecto ya no habla, pero sigue deseando y pensando como

⁸ “Tenemos, pues, cierta idea de lo que es el canto, y la verdad es que esta idea no se corresponde con el arte de Josefina. ¿Será realmente un canto? ¿No será sólo un silbido? (...) cuando uno está sentado frente a ella se da cuenta: lo que ella silba allí no es un silbido” (Kafka, 2003, p. 254).

⁹ Si bien su silbido no es un sonido estridente, sino “una voz suave, susurrante, confidencial, a veces un poco ronca” (Kafka, 2003, p. 265). Pero luego de contar que Josefina desapareció, el ratón narrador dice: “Su silbido real, ¿era acaso mucho más fuerte y vivaz que el recuerdo que de él tendremos? ¿Era ya en vida de ella algo más que un simple recuerdo? ¿No será más bien que el pueblo, en su sabiduría, colocó tan alto el canto de Josefina para evitar así que se perdiera?” (Kafka, 2003, p. 271).

humano, en esta “sátira de la asimilación” (Friedländer, 2013, p. 61), en cambio, el simio humanizado habla y escribe, pero continúa deseando como animal, como lo prueba su confesa preferencia sexual por una pequeña chimpancé semiamestrada. Él consigue una salida: gana la voz articulada, al precio de entregar el acceso a la totalidad del goce (la añorada libertad), un costo que Kafka simboliza psicoanalíticamente, aludiendo a la castración sufrida por el simio, consecuencia de la segunda bala que impactó en su cuerpo, y que dejó en él, pobre Edipo, una renguera permanente. La mutilación no lo avergüenza, y confiesa no dejar de exhibirla cuando cuenta su historia, a contramano de lo que supondríamos los lectores, sólo para advertir, muy tarde, nuestra propia dificultad para admitir la falta, y nuestra propia vergüenza.

La historia de “La sirenita” (Andersen, 1907, pp. 1-21) es una versión anterior de este tópico que se vale de la metamorfosis: perder la voz es el precio que la criatura marina paga para acceder a la esclavitud del goce humano matrimonial. En cambio, el simio kafkiano entrega su ilusión del absoluto para adquirir la voz y humanizarse: exactamente aquello a lo que se resiste “Yzur”, el simio concebido por Leopoldo Lugones ([1906] 1982). Éste teme confesar a su amo que es capaz de hablar el lenguaje humano: la revelación de su capacidad se le antoja una condena más peligrosa que la brutal esclavitud a la que está sometido. La criatura kafkiana, en cambio, dejó de ser presa imitando al captor: con el dominio de la palabra que nombra a la naturaleza, y con el consumo de bebidas alcohólicas (otro hábito hostil con el cuerpo), conquistó un respeto que sus chillidos no le daban. Como si la apropiación del mundo y la autoagresión fueran rasgos definitorios de lo humano. Luego de su Caída, la palabra fue para él no la promesa de libertad, sino una salida, un medio¹⁰. No sorprende que su discurso se quiera un mero informe: “sólo quiero difundir conocimientos y me limito a informar; también a ustedes, ilustrísimos señores académicos, me he limitado a

¹⁰ Antes de la caída, los lamentos de la naturaleza, escribe Benjamin, “se dejan sentir a partir de la adjudicación del nombrar al hombre; éste es el ejecutor de la sentencia lingüística que conduce al lenguaje divino [la voz del tótem] a un abismo. En el momento en que el hombre da nombre a la naturaleza, ésta queda condenada al silencio, enmudece: de ahí su tristeza” (Benjamin, 2007a, citado por Cohen, 2016, pp. 119-120).

informarles” (Kafka, 2003, p. 232). En efecto, desde la perspectiva de Benjamin (1991), el desplazamiento de la narración del ámbito del habla y la separación de lo músico de la narración son efectos secundarios de fuerzas productivas históricas seculares que instituyen el paradigma de la información. La lógica civilizatoria dominante, subsumida bajo el ideal de la información y de las aspiraciones normativas de la técnica, parecería implicar la represión de la música y el silenciamiento de las criaturas no humanas.

Los rasgos de la literatura kafkiana destacados por Benjamin conservan su índole intempestiva. En nuestra cultura contemporánea, los monos suelen desencadenar risas histéricas “no porque sean inherentemente graciosos (...), sino porque nos gusta mantener las distancias entre nosotros y ellos” (de Waal, 2016, p. 15)¹¹. Nada de esa comicidad defensiva tiene lugar en Kafka. Con su criatura, Kafka amplía el espectro de identificación y los interlocutores posibles del mundo de la vida a través de un dispositivo de extrañamiento que se vale del despliegue rememorado e imaginativo de lo intraducible. Este movimiento extrañador, que pone en crisis el núcleo antropocéntrico de la tradición europea dominante, le interesa a Benjamin. Es significativo a este respecto que Benjamin (1991a) observe el carácter indiscernible de los animales kafkianos y los humanos, y destaque que la importancia que Kafka daba a los gestos y los ademanes le permitía exiliarse del mito de la excluyente centralidad de lo humano. De entre todos los gestos, añade Benjamin (1991a), ninguno “se repite más a menudo en las narraciones de Kafka que aquel del hombre con la cabeza profundamente inclinada sobre su pecho” (p. 156). Esta postura se comprende universalmente, y es más claro aún si lo pensamos en el contexto de la obra de Kafka: es un gesto de culpa y/o vergüenza, que puede estar mezclada con la pena y la humillación.

El desvío de la mirada que rehúye el contacto visual con otros es el gesto del

¹¹ “Cuando se exhibieron los primeros antropoides vivos, nadie podía creer lo que veían sus ojos. En 1835 llegó un chimpancé al zoo de Londres, donde se exhibió vestido de marinero. Le siguió una orangutana a la que le pusieron un vestido. El espectáculo horrorizó a la reina Victoria, que no pudo soportar la visión de aquellos animales, a los que describió como dolorosa y desagradablemente humanos (de Waal, 2019, p. 20).

avergonzado y del culpable. Y bien, ¿vergüenza y culpa ante qué? Traduciendo *El proceso*, Primo Levi propuso que más allá de las razones múltiples e incoherentes que motivan sus autorreproches:

Josef K., al final de su angustioso itinerario, experimenta vergüenza porque existe [un] tribunal oculto y corrupto, que invade todo lo que le rodea, y al cual pertenecen también el capellán de la cárcel y las chicas precozmente viciosas que molestan al pintor Titorelli. Después de todo, este tribunal estaba hecho por hombres, no por Dios, y Joseph K., cuando le clavan el cuchillo en el corazón, experimenta la vergüenza de ser un hombre (2019).

Al leerlo tendemos a creer que el motivo de esta vergüenza es casi una constante de la biología, la especulación de una antropología abstracta y negativa. Amortigua esta sentencia nihilista (y no por eso necesariamente falsa) la consciencia histórica de que la vergüenza a la que se refiere no necesariamente reside en el mero hecho de saberse miembro de la especie *homo sapiens*, sino en la dominancia de la pulsión fraticida del hombre que Kafka y Levi conocen, un tipo humano, es decir, el humano en un sistema que aun después de saberlo instaurado apenas podemos representarnos, y que a ellos les resulta mutua y horrorosamente familiar. Un sistema capaz de arrestar y ejecutar a personas inocentes, sin justificación alguna (Wahnón, 2001). La intuición del checo sobre la vergüenza se expresó en una narración que, tras la experiencia del *Lager* de Levi (2015), se nos aparece como profética. Pese a todas las diferencias, hay un punto de semejanza de esa vergüenza con aquella que actualiza el sonido del instrumento hermanador con que nace la música (el único arte habilitado en el campo de exterminio, como apuntó Quignard, 1998). En los temblores musicales de la voz, en los gemidos de agonía y de placer, en el instrumento-reliquia, el hermano asesinado o el Dios padre ausente dejan oír la escena primaria *unheimlich* (in-familiar, ominosa) de la violencia contra el prójimo/próximo. La violencia y el crimen no del extraño, sino del semejante.

El fraticidio especialmente parece necesitar de la descomposición de la

semejanza entre la víctima y el criminal. Por eso al narcisismo humano no le bastó, como afirmaba Aristóteles (1988, Libro I, 1253a, p. 51), con autoproclamarse el único poseedor de palabra entre los vivientes. Para lograrlo, movilizó ingentes cantidades de energía psíquica a los fines de desconocer los intentos de los seres no humanos para establecer interacciones significativas, y además exigió la erradicación de lo musical de su propia voz, debido a los rasgos que ella comparte con la de los otros animales. Como todo lo que angustia y mueve al deseo, la voz humana no tiene nombre (Agamben, 1982), a diferencia de la voz de los otros animales que, según decimos, “braman”, “balan”, “cantan”, “aúllan”, “trinan”, “barritan”, etc. En la estela de Darwin, Benjamin y Kafka atestiguan que en la fuga contemporánea del cuerpo hacia la información, el canto y la narración recuerdan, en un sentido muy material, nuestra pertenencia a la comunidad de los moribundos, y con ella nuestras pulsiones fraticidas y parricidas, y nuestra deuda con los animales.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (1982). *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*. Giulio einaudi editore.
- Andersen, Hans Christian (1907). *Fairy Tales*. J. M. Dent and Company.
- Aristóteles (1988). *Política*. (Manuela García Valdés, Trad.). Editorial Gredos, texto original del siglo I.V. a.C.
- Benjamin, Walter (1991). El narrador. En W. Benjamin. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (pp. 111-134). (Roberto Blatt, Trad.). Taurus.
- Benjamin, Walter (1991a). Franz Kafka. En W. Benjamin. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (pp. 135-161). (Roberto Blatt, Trad.). Taurus.
- Benjamin, Walter (2002). Problems in the Sociology of Language. An Overview. En W. Benjamin. *Selected Writings. Volume 3, 1935-1938* (pp. 68-93). (Edmund Jephcott, Howard Eiland, and Others, Trans.). Edited by Howard Eiland and Michael W. Jennings. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los Pasajes [Das Passagen-Werk]* (edición Rolf Tiedmann). (Luis Fernández Castañeda, Trad.). Akal.
- Benjamin, Walter (2007). El significado del lenguaje en el Trauerspiel y en la tragedia [1916]. En W. Benjamin. *Obras, Libro II, Vol. I* (pp. 141-144). Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Edición española al cuidado de Juan

- Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. (Jorge Navarro Pérez, Trad.). Abada.
- Benjamin, W. (2007a). Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre [1916]. En W. Benjamin. *Obras*, Libro II, Vol. I (pp. 144-162). Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. (Jorge Navarro Pérez, Trad.). Abada.
- Benjamin, Walter (2007b). Doctrina de lo semejante [1933]. En W. Benjamin. *Obras*, Libro II, Vol. I (pp. 208-213). Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. (Jorge Navarro Pérez, Trad.). Abada.
- Benjamin, Walter (2007c). Sobre la facultad mimética [1933]. En W. Benjamin. *Obras*, Libro II, Vol. I (pp. 213-216). Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. (Jorge Navarro Pérez, Trad.). Abada.
- Benjamin, Walter (2008). Sobre el concepto de historia. En W. Benjamin. *Obras completas. Libro I / Vol. I* (pp. 303-318). Edición a cargo de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. (Alfredo Brotons Muñoz, Trad.). Abada editores.
- Benjamin, Walter (2014). *Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes*. (Mariana Dimópulos, Trad.). Eterna cadencia.
- Bordelois, Ivonne. (2006). *Etimología de las pasiones*. Libros del Zorzal.
- Cohen, Esther (Ed.). (2016). *Glosario Walter Benjamin. Conceptos y figuras*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Darwin, Charles (1902). *El origen del hombre: la selección natural y la sexual*. (Alejandro López White, Trad.). F. Sempere y Compañía. (Trabajo original publicado en 1871).
- Darwin, Charles (1998). *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. (Tomás Ramón Fernández Rodríguez, Trad.). Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1872).
- De Waal, Frans (2016). *¿Tenemos suficiente inteligencia para entender la inteligencia de los animales?* (Ambrosio García Leal, Trad.). Tusquets.
- De Waal, Frans (2019). *El último abrazo. Las emociones de los animales y lo que nos cuentan de nosotros*. (Ambrosio García Leal, Trad.). Tusquets.
- Di Pego, Anabella (2015). ¿Más allá del humanismo? Walter Benjamin y la cuestión de la animalidad. X Jornadas de Investigación en Filosofía, 19 al 21 de agosto de 2015, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7598/ev.7598.pdf
- Drivet, Leandro (2022) Materia de la experiencia. Acerca del “malestar” en la cultura de la narración. *Anthropology & Materialism*, (2).
- Eco, Umberto (1999). *Cinco escritos morales*. (Helena Lozano Miralles, Trad.). Lumen.
- Ekman, Paul (2003). *Emotions Revealed. Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life*. Henry Holt and Company.
- Foucault, Michel (2003). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. (Elsa Cecilia Frost, Trad.). Siglo XXI editores.
- Freud, Sigmund (1999). Lo ominoso. En S. Freud. *Obras Completas*, Tomo XVII (pp.

- 215-252). (José Luis Etcheverry, Trad.). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1919).
- Freud, Sigmund (2004). Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos. En S. Freud. *Obras Completas*, Tomo XIII (1-164). (José Luis Etcheverry, Trad.). Amorrortu editores. (Trabajo original publicado en 1913).
- Freud, Sigmund (2004a). El malestar en la cultura. En S. Freud. *Obras Completas*, Tomo XXI (pp. 57-140). (José Luis Etcheverry, Trad.). Amorrortu editores. (Trabajo original publicado en 1930).
- Friedländer, Saul (2013). *Franz Kafka. The Poet of Shame and Guilt*. Yale University Press.
- Haddad, Gérard (2022). *El complejo de Caín. ¿Un punto ciego en la teoría freudiana?* (Agustina Blanco, Trad.). Pontevedra.
- Homero (1993). *Odisea*. Introducción: M. Fernández-Galiano. (José Manuel Pabón, Trad.). Editorial Gredos, texto original del siglo VIII a.C.
- Kafka, Franz (2003). *Obras completas III. Narraciones y otros escritos*. (Adán Kovacsics, Joan Parra Contreras y Juan José del Solar, Trans.). Galaxia Gutenberg.
- Lacan, Jacques (2005). Clase del 20 de Noviembre de 1963. En J. Lacan. *De los nombres del padre*. (Sin datos de traductor). Ediciones Paidós.
- Lacan, Jacques (2006). Clase 19, del 22 de Mayo de 1963. En J. Lacan. *El seminario de Jacques Lacan Libro 10: La angustia 1962-1963*. (Daniel Leiva, Trad.). Ediciones Paidós.
- Laplanche, Jean (1996). El muro y la arcada. En J. Laplanche. *La prioridad del otro en psicoanálisis* (pp. 45-64). (Silvia Bleichmar, Trad.). Amorrortu editores.
- Le Breton, David (2021). *El silencio. Aproximaciones*. (Agustín Temes, Trad.). Sequitur.
- Levi, Primo (2015). *Si esto es un hombre*. (Pilar Gómez Bedate, Trad.). Ariel.
- Levi, Primo (2019). Tradurre Kafka. (José Manuel Álvarez-Flórez y José Ramón Monreal, Trans., completado por Iñaki Martínez Ortigosa). Tomado de: “Este tribunal estaba hecho por hombres, Primo Levi”. Disponible en: <https://callelorco.com/2019/06/27/este-tribunal-estaba-hecho-por-hombres-primo-levi/> (consultado el 21/2/2025).
- Levi-Strauss, Claude (1976). *Mitológicas IV. El hombre desnudo*. (Juan Almela, Trad.). Siglo XXI editores.
- Levi-Strauss, Claude (2014). *Somos todos caníbales* (1989). (Agustina Blanco, Trad.). Libros del Zorzal.
- Lugones, Leopoldo ([1906] 1982). Yzur. En L. Lugones. *Las fuerzas extrañas* (pp. 122-131). Arte Gaglianone.
- Quignard, Pascal (1998). *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. (Pierre Jacomet, Trad.). Andrés Bello.
- Nietzsche, Friedrich ([1883-1885] 2007). *Así habló Zaratustra*. (Andrés Sánchez Pascual, Trad.). Alianza Editorial.

- Reik, Theodor (1995). El Shofar (el cuerno del carnero). En T. Reik. *El ritual. Estudio psicoanalítico de los ritos religiosos* (pp. 269-440). (Gabriela Rosso, Trad.). Acme-Agalma.
- Steiner, George (2003). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. (Miguel Ultorio, Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar, Trads.). Gedisa.
- Steiner, George (2008). *Los libros que nunca he escrito*. (María Cándor, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Steiner, George (2019). *Necesidad de música. Artículos, reseñas, conferencias*. (Rafael Vargas Escalante, Trad. y Pról.). Grano de Sal.
- Steiner, George (2021). *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*. (Adolfo Castañón y Aurelio Major, Trad.). Revisión de Fausto José Trejo. Fondo de Cultura Económica.
- Vargas, Mariela S. (2017). Lenguaje, dolor y musicalidad en *La teta asustada*: Una lectura desde Walter Benjamin. *Hispania*, 100 (3), pp. 431-8.
- Wahnón, Sultana (2001). Una sentencia justa para Josef K.: sobre *El proceso* de Kafka. *Revista Isegoría* (25) (2001), pp. 263-279.
- Weigel, Sigrid (1999). *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. (José Amícola, Trad.). Editores Paidós.