

# Los Nombres Secretos<sup>1</sup>

Françoise Proust

Colegio Internacional de Filosofía

Cuando en los años 20 Benjamin entró en la escena de la escritura filosófica, el ruedo estaba ocupado en lo esencial -y no es seguro que esto se haya modificado hoy- por dos combatientes: los fenomenólogos y los neokantianos. Confiados en las adquisiciones del positivismo lógico, los últimos pretenden ubicar la revolución copernicana de Kant en la adquisición de un nuevo estatuto para la filosofía: el del *conocimiento*. Según ellos, la filosofía consistiría en la determinación de las condiciones de posibilidad del conocer en general y, por consiguiente, en la elaboración de los diferentes procedimientos y criterios de objetividad. Así pues, se confundiría con la constitución de un *método* y con el análisis de los procedimientos, lingüísticos o no, que hacen posible un discurso objetivo en general.

Frente a esta empresa, la fenomenología, ya desde la época de Husserl, es con seguridad mucho más seductora. Interrogativa y no constatadora, cuestiona todas las condiciones de la constitución misma de la objetividad, es decir, las condiciones del darse y del manifestarse de todo ente en general, antes de su transformación en dato del conocimiento. Y las encuentra en la estructura de la conciencia, a la cual y mediante la cual todo ente es dado, estructura llamada intencionalidad. "Por intencionalidad entendemos esa propiedad que tienen las vivencias 'de ser conciencia *de* alguna cosa'. Hemos encontrado primero esta notable propiedad, a la que se remiten todos los enigmas de la teoría de la razón y de la metafísica, en el *cogito* explícito: una percepción es percepción de... por ejemplo, de una cosa (Ding)"<sup>2</sup>. Anterior a la *representación*, la intencionalidad (o, más tarde, la trascendencia en Heidegger) daría cuenta de la *presentación* misma del dato, puesto que una cosa en general puede ser acogida o dada y recibida, sólo porque la conciencia es capaz de 'volverse hacia' (llámese a esta capacidad precomprensión, anticipación, protensión o retención).

Pero para instruir el proceso a la representación, ¿es necesario precipitarse en el encantamiento, delicioso para unos e insípido y grandilocuente para los otros (y Benjamin pertenece a aquellos), del parecer y del aparecer? El precio a pagar es, en efecto, gravoso. Es el abandono puro y simple de la determinación de la filosofía como *verdad*. Es cierto que la fenomenología pretende determinar la verdad del parecer. Pero para ella la verdad es el parecer en verdad y no la verdad de la cosa que aparece. La pregunta es, pues, la siguiente: ¿qué es la verdad, si se rechazan tanto las teorías del conocimiento, a las que aquí se

renuncia explícitamente, como los encantos de la fenomenología, la que por lo demás cambiará pronto su hábito por el de una nueva ontología? ¿qué es la verdad hoy, es decir, después de Nietzsche y de la crítica de la representación?

### EL VELO DE SAIS

Quien dice verdad, dice ante todo -primer punto- *unidad*. Una verdad que no fuera una, no sería más que una mera palabra. Pero ¿qué quiere decir unidad? La unidad es a la vez unicidad y totalidad. Estos dos conceptos, aparentemente contradictorios y que no pueden confundirse con los de particular y universal, han de pensarse simultáneamente. Si en adelante la totalidad tiene que asumir la forma fragmentaria -como lo habían notado justamente los románticos en el umbral de la modernidad-, y si ella no puede ser más sistema -que es la forma 'sujeto' del saber (el fragmento puede muy bien ser erigido en sujeto)-, entonces la totalidad tendrá que definirse como *conexión* (Zusammenhang) de afinidades, configuración, o mejor, *constelación*. "Las Ideas son a las cosas lo que las constelaciones son a las estrellas [...] Las Ideas son constelaciones eternas, y, en tanto que los elementos son aprehendidos como puntos en tales constelaciones, los fenómenos son, al mismo tiempo, dispersados y salvados [...] La Idea es la configuración de la conexión (Zusammenhang) que el extremo único (Einmalig) forma con sus semejantes"<sup>3</sup>. Que las Ideas, lugar de presentación de la verdad de las cosas, sean comparables a estrellas, es decir a astros extinguidos desde hace mucho tiempo pero cuya luz opaca se difunde después, con retardo, es algo que ya hemos visto. Pero lo esencial aquí no es la Idea, sino la relación de las Ideas entre sí. Cada Idea es única, pero ello no quiere decir que sea particular o individualizada, propia de un individuo; de manera general, la verdad no es *humana*: existe un lenguaje, y así pues una verdad, de la naturaleza, de los animales, etc. Cada idea es única porque sólo acontece una vez (Einmalig). Su singularidad no proviene de sus propiedades o de sus atributos, sino de su inscripción espacio-temporal: se produce en una fecha *tal*, en un *tal* lugar. Ella es pues, por principio, efímera, fugaz. Y esta fugacidad de su aparición le confiere su excentricidad, su carácter de 'extremo'. Al no poder reproducirse de manera idéntica (lo que no significa, y antes bien por el contrario, que no pueda retornar), la Idea no puede ser un ejemplo o un caso particular de una regla o de aquello que se llama una idea general. Insubsumible, monádica, absoluta, no se puede ligar con otras Ideas, ni ser el elemento o el centro virtual de un sistema. Pero después, una vez desaparecidas con el tiempo, las Ideas se dejan reconocer y leer las unas en las otras, y las huellas que dejan a su paso dibujan una constelación. A la manera de la serie que forma la colección de objetos únicos en lo sucesivo fuera de uso, las Ideas, una vez que su época y su lugar han

desaparecido, forman un círculo eterno y giran en una ronda que no para de girar, es decir, de caer bajo nuestros ojos para luego desaparecer otra vez de nuestra vista.

La totalidad (la verdad) no resulta pues de la totalización histórica, por lo demás inacabable; tampoco es un sistema que se substraе a la historia. Es “la ronda de las Ideas presentadas”<sup>4</sup>, que a la vez, están totalmente fechadas y son absolutamente eternas. Sin duda, la totalidad temporal, no es la ausencia de historicidad; tampoco es la posteridad, si por ésta se entiende la tradición transmitida continuamente, de generación en generación. Es el regreso o el comenzar de nuevo de las mismas Ideas, en una fecha y en un lugar imprevisibles y, por tanto, únicos y singulares. La verdad es también *única*: no aparece más que una vez, aunque al mismo tiempo aparece un número indefinido de veces. Estas múltiples veces no son las diversas maneras que tiene la unidad de presentarse. En ese caso tendríamos la vieja pareja metafísica de la unidad en el fondo y la diversidad en la forma. Las presentaciones son, por el contrario, singulares e incommensurables cada vez. O mejor, cada vez son la cosa misma.

Así pues, -segundo punto- la verdad *se presenta*. No se da a *conocer*, no es accesible por intermedio de un *método*, no constituye el objeto de una *representación*: no hay verdad sino allí donde la *cosa misma* se expone, se presenta, se manifiesta. Pues la verdad no es otra cosa que la aparición de la cosa misma, su aparición gloriosa, soberana, resplandeciente. “La verdad es la muerte de la intención. Bien podría ser tal el sentido de la fábula de la imagen velada (*verschleiert*) de Sais, ante la cual y en el instante del develamiento (*Enthüllung*), quien pensaba interrogar a la verdad se desploma.”<sup>5</sup>

La verdad no es ni pregunta, ni respuesta a una pregunta. La esencia del filosofar o del pensar no es, contrariamente a lo que se nos ha repetido desde Descartes hasta Heidegger, el preguntar. Preguntar supone todavía un desear, una mira, una intención que busca su cumplimiento. Ahora bien, la verdad no llena o no colma un vacío del espíritu: en ese caso no sería sino certeza subjetiva y no aparición objetiva. Por el contrario, como tal, la verdad no está sometida a discusión. No es el resultado de un intercambio de argumentos y está más allá de toda pregunta. “En la esencia de la verdad [...] la unidad es completamente inmediata, y esto es una determinación directa. Lo que caracteriza a esta determinación como directa es que no es cuestionable.”<sup>6</sup> No se ofrece para ser interrogada, sino para ser escrutada, para observada, para mirada. Se mira no porque sea bella para ver, sino porque si es verdad y no meramente una ‘opinión’ entre otras, es una ‘objetividad’ (*Gegenständigkeit*)<sup>7</sup>, se manifiesta objetivamente, a partir de sí misma, es decir, a la vez autoritariamente (sin discusión y entonces violentamente), literalmente (se alberga en la letra y no en el espíritu de su presentación), y materialmente (debe ser buscada en las técnicas de presentación

supuestamente accesorias). La verdad se impone por sí misma, y de ella parten fumosamente, es decir que a la vez se disuelven y se fijan en una eternidad de vapor y de cenizas, tanto la intención de quien la buscaba, la intención del 'creador', como la de quienes la piden, la de los 'receptores'. La verdad es 'la muerte de la intención': conduce a la intención a su verdad al disolverla en la cosa misma. Incuestionable puesto que afirmativa y auto-afirmativa, la verdad de una cosa es tan potente, tan violenta, tan explosiva, que arrebató a quien la pide, congela a quien se pone en movimiento tras ella, y quema y calcina a todo aquello que buscaba abrirse paso a través de ella.

Benjamin propone una demostración de lo anterior a partir de la experiencia de la traducción. La traducción es un traspaso de sentido de una lengua a otra: traducir es transponer la verdad de una lengua (lengua original) a otra lengua (segunda lengua). Ahora bien, ¿cómo es posible una operación tal, dado que la originalidad de una obra está adherida a la indisolubilidad del sentido y de la lengua, de la letra y de su espíritu? ¿Acaso no se ve uno necesariamente conducido a sacrificar, sea la letra como precio de la fidelidad al espíritu, sea el espíritu como precio de la fidelidad a la letra?

Sin duda la traducción es un sacrificio, aunque un sacrificio que no exige expiación. En efecto, ¿qué es lo que se sacrifica? La intención, la 'mira intencional' del creador, que éste creía (y cree aún) en el origen de la verdad y de la originalidad de su obra. Como tal, la intención es intraducible puesto que 'precede' a la escritura de la obra. Y traducir es traducir no una intención de sentido, sino una lengua, una letra. La traducción es pues, sin duda alguna, 'la muerte de la intención' que presidía a la obra original. No obstante, la traducción sólo tiene sentido si hace justicia a la verdad de la lengua original. Una contradicción tal, un nudo tal, no hace imposible la traducción sino que por el contrario le otorga su fuerza de verdad. La traducción es la muerte de la intención y en esa muerte reside la posibilidad de vida de la verdad de la obra. La traducción cree que tan sólo asegura la sobrevivencia de una obra al permitir su comunicación a los contemporáneos cuando habla una lengua extranjera, o a las generaciones futuras para quienes la lengua del original se habrá tornado lengua muerta. De hecho, ella asegura la vida de la obra al disociar la intención (el espíritu) y la lengua (la letra) de la obra original. Al paso y a medida que crece el hiato entre dos lenguas (la lengua inicial y la segunda lengua) -y este hiato será tanto más grande cuanto que la violencia ejercida sobre la segunda lengua sea grande-, crece el hiato entre la significación de la obra conforme a la intención de su autor (el 'contenido cósmico' de la obra, para retomar el término de Benjamin) y su verdad (o su 'contenido de verdad'), tal como emerge de la segunda lengua. Al paso y a medida que la significación de la obra declina y muere, crece su verdad, sólo

revelada por su traducción. "Poner en libertad en su propia lengua a ese puro lenguaje hechizado en la lengua extranjera, liberar ese puro lenguaje cautivo en la obra al transponerlo, tal es la tarea del traductor."

No se trata ya de que la traducción en lengua extranjera complete la obra original, ni de que la verdad de una obra deba ser entendida como trascendente o exterior a las dos lenguas (la lengua inicial y la segunda lengua). La verdad no es 'espiritual': es verdad de lengua, 'lengua de verdad'. La verdad no aparece sino en y gracias a una lengua. Emerge de la lengua de traducción, emerge como un relámpago en el momento del hallazgo de la traducción, como la imagen o el eco de su presentación en la lengua original, ciertamente que bajo la condición de precisar que la presentación original de la verdad nunca tuvo lugar, puesto que fue preciso que la traducción calcinara la significación aparente, la 'verdad' primera u original de la obra, para liberar así su verdad secreta, cautiva, cifrada. La traducción, el feliz hallazgo de la traducción, es la oportunidad del rescate del nombre secreto de la obra.

Ocurre lo mismo con la crítica literaria. Ésta, como la traducción, se beneficia del tiempo que pasa y que acrecienta el hiato entre el 'contenido cósmico' (la significación latente de la obra) y el 'contenido de verdad' (la verdad secreta e 'inmortal' de una obra). Con el tiempo, la significación declina, se torna anticuada y obsoleta: se la tilda de 'superada'. El tiempo, en efecto, quema las obras y consume su sentido. Ciertamente que es un peligro, y el peligro más grande, puesto que se arriesga la desaparición irremediable de la obra y de la verdad que ella portaba; pero también es su oportunidad, y la oportunidad ofrecida al crítico. A diferencia del comentador que busca poner en evidencia el 'contenido cósmico' de una obra para protegerla del tiempo, el crítico por su parte se beneficia de los efectos devastadores del tiempo para liberar la verdad no sabida de la obra. El comentario acompaña a la obra para transmitirla a los contemporáneos y a la posteridad, y para mantenerla viva; ignora que al proceder así la deseca, la vacía y la momifica. A la inversa, el crítico parte del desencantamiento operado por el tiempo y por el comentador, a su pesar, para hacer que con su nueva lectura resplandezca una verdad no sabida, a la vez completamente nueva y muy antigua, a la vez histórica (fecha, actual) y 'eternamente viviente': "¿la apariencia del contenido de verdad es deudora del contenido cósmico, o la vida del contenido cósmico es deudora del contenido de verdad? Pues, al disociarse en la obra, ellas deciden sobre su inmortalidad. En este sentido, la historia de las obras prepara su crítica y aumenta así la distancia crítica de su poder [Gewalt]. Si se compara la obra que crece con una hoguera ardiente, el comentador se sitúa delante de ella como el químico, y el crítico como el alquimista. Mientras que para aquél los leños y cenizas quedan como los únicos objetos de su análisis,

para éste sólo la llama representa un enigma, el de lo viviente. De esta manera, el crítico se pregunta por la verdad, cuya llama viviente continúa ardiendo sobre los pesados leños de lo que ha sido y de la ceniza ligera de lo vivido.”

Interdicta pero a la vez protegida por el hiato creciente con el tiempo entre letra y espíritu, la verdad mora, cautiva, en la letra muerta y espera una nueva lengua (traducción), o una nueva lectura (crítica) para explotar y manifestarse en un relámpago. Traducción y crítica están a igual distancia -la primera espacial, la segunda temporal- de la significación de la obra. Y este hiato, dado con el tiempo y ‘forzado’ por el traductor y el crítico, es la condición para que la verdad muda, secreta, intraducible de la obra se presente, tardíamente, como imagen, de manera póstuma. La verdad abrasa y quema. Es una ‘hoguera ardiente’. Quema a lo que con ella se roza: conciencia o cosa, espíritu o letra, sujeto u objeto. Y de su paso sobreviven cenizas ligeras, un humo opaco y leños pesados que esperan una nueva intención, una nueva lectura, la cerilla o la mecha del explosivo que las despertará y encenderá de nuevo.

Así pues, la verdad -tercer punto- no es luz sino fuego. La verdad es ciertamente manifestación, revelación (*Offenbarung*). Pero la revelación no es cosa simple. No basta con decir que ella no es representación sino presentación, es decir autopresentación de la cosa misma, para acabar con el encantamiento de la luz o de los juegos de luz de la verdad. La verdad irradia, pero sus rayos no son de luz, trátese de la del pleno día o del sol (Platón), o de la de la penumbra y del claro (Heidegger). En efecto, sea que se la piense como aquello que da absolutamente, o como aquello que se retira para dar, la luz es lo que alumbra y conduce, así sea en la penumbra, al ver. Se da, se ofrece y se expande. Conduce al parecer, hace ver, descubre. Ahora bien, la verdad, de la que ni la lengua griega ( *aletheia* ), ni la lengua alemana (*Wahrheit*) tienen el monopolio, no alumbra sino que ilumina, irradia, quema. Ciertamente que el fuego alumbra, pero con una claridad mate, opaca, apagada. Las estrellas, huellas de una explosión de bolas de fuego hace miles de millones de años, centellean, brillan. Tachonan la noche, pero no difunden luz alguna. Así mismo los destellos de la tempestad alumbran bien, aunque de manera en extremo fugaz, los objetos sobre los que se posan. Pero este destello no permite ver nada, incluso allí: es una advertencia, una amenaza de destrucción, y los objetos así alumbrados parecen deformes, grotescos, horrorosos, fantasmales o en ruinas. Esta manifestación no es, antes bien por el contrario, una apariencia. El destello revela, manifiesta la verdad de aquello que de todas maneras el tiempo se habría encargado de mostrar: la muerte de todo lo viviente, y la sobrevivencia de los muertos en su retorno espectral.

Pues la verdad, e insistimos en que es presentación total de la cosa misma y no su presencia-ausencia, es también explosiva. Ya lo hemos dicho a propósito del acontecimiento: es un proyectil, una maza o un misil. La verdad del acontecimiento, de la obra, del amor... es de la misma naturaleza: abrasadora, incendiaria, explosiva. "La verdad no es un develamiento que destruye el secreto, sino una revelación que le hace justicia [...] La verdad es el contenido de lo bello. Pero [dicho contenido] no se manifiesta en el develamiento, sino que más bien se evidencia en un fenómeno que analógicamente se podría describir como el de la conflagración del velo al entrar en el círculo de las Ideas, como una combustión de la obra en la que su forma llega al más alto grado de su intensidad luminosa". La verdad no publica o pone en evidencia los secretos sino que los abrasa, y deslumbra y calcina tanto a la cosa como a quien pretende develarla. La verdad adviene cuando la cosa irradia y suelta sus últimos rayos, que terminan por reducirse a cenizas. Es incandescente y fulminante. La verdad no tiene pues ninguna relación con el conocimiento que con toda serenidad, analiza, descompone, desarticula y busca para cada cosa su concepto adecuado; la desarticulación lógica no toca a la cosa misma. Ahora bien, es en la violencia, en la explosión en destellos en las que se reconoce que uno de los puntos secretos (que una verdad) de la cosa ha sido tocado. De la cosa en general es preciso decir aquello que Benjamin ha dicho de esa cosa particular que es la obra de arte: "La violencia sublime de lo verdadero [...] hace añicos aquello que en toda bella apariencia sobrevive como herencia del caos: la totalidad falsa, mentirosa, la totalidad absoluta. Sólo da cumplimiento a la obra aquello que la rompe en pedazos, en fragmentos del mundo verdadero, en torso de un símbolo."

La verdad es -cuarto punto- develamiento, es decir, arrancamiento del velo. La verdad no es la cosa en su desnudez, sino la puesta al desnudo de la cosa. Y esta puesta al desnudo es, como Benjamin lo decía más arriba, sublime. No deben confundirse sublimidad y belleza. Lo bello está recubierto por un velo. O más bien, lo bello juega en lo oculto-mostrado. Evidentemente que, velada, la esencia o la verdad de la cosa es inaparente; pero su apariencia, en tanto que vela, deja entrever aquello que vela, y esta equivocidad encanta y confiere a la cosa su misterio, su aura y su belleza. "Aquí se funda la muy antigua concepción, según la cual lo velado [das Verhüllte] se metamorfosea en el curso de su develamiento [Enthüllung], y sólo permanecerá 'idéntico a sí mismo' cubierto por el velo [...]. La crítica de arte [...] tiene que elevarse hasta la concepción de lo bello como secreto [...] Puesto que fuera de lo bello no existe nada que esencialmente pueda velar y ser velado, es en el secreto en donde reside el fundamento divino del ser de la belleza. Así pues la apariencia de la belleza es la siguiente: no el velo superfluo de las cosas en sí, sino el velo necesario de las cosas para nosotros."

Lo bello nace del velo y sólo subsiste velado. No es develable, pero tampoco es pura apariencia, pura superficie ilusoria. Tiene una esencia, un 'fundamento divino': es el secreto. Pero para que el secreto encante tiene que permanecer sin develar. Lo propio de la belleza es parecer secreta, misteriosa. Toda la fuerza hechizante de la belleza consiste en hacer creer en un secreto del cual sabemos oscuramente que sólo tiende a su aparecer, a su puesta en escena, a su velo. Velado, el secreto reclama ser levantado. Espejea, atrae, llama, promete. Se da como apariencia que exige ser atravesada. Pero el levantamiento del secreto es siempre decepcionante. Develado, el secreto pierde su encanto porque pierde su razón de ser. El secreto del secreto se desavanece una vez que ha sido puesto en evidencia. Que no haya secreto del secreto, tal es la experiencia terrible que la belleza depara a quienes quisieran prescindir de su encanto o romperlo. La belleza encanta, está hecha para encantar, y la trampa del encantamiento es que se devuelva como boomerang sobre quienes pretenden racionalizarla o liberarse de ella.

Pero esta vivencia desastrosa revela al mismo tiempo, en el vacío o bajo su sombra, la posibilidad de una verdadera experiencia. Pues si el revés de los encantamientos de la apariencia no es sino la nada de la esencia, es porque uno no se opone al encantamiento, no se sale de una trampa, se trapacea con él, se lo desfigura desde dentro. En otras palabras, el encantamiento tiene que ser desencantado. La verdad desencanta: no levanta el velo, no devela los secretos, sino que los exhibe y los abrasa. No debe confundirse el develamiento benjaminiano (*Enthüllung*) con el desocultamiento (*Entbergen*) heideggeriano. Desocultar es hacer que el ser-oculto (*Verborgenheit*) entre en lo no-oculto (*Unverborgenheit*); es pues, mantener en el desocultar al ser-oculto. La verdad como desocultamiento es el retiro del ocultamiento. Ahora bien, si la verdad es tal, entonces es total y sin reservas. Es la puesta al desnudo, es decir, en virtud de la ley enunciada más arriba, la explosión violenta y destructora de la cosa. La verdad ultraja, hiere, resquebraja. La verdad se arranca. Pero si se quiere evitar que ella arrastre consigo a la destrucción y a la catástrofe, tanto a la cosa misma como a quien la busca, es preciso decir: la verdad se agarra de lo arrancado, de repente, por sorpresa, a toda velocidad, a destiempo: "Es bruscamente, como de repente, que la verdad quiere ser espantada, expulsada del sueño en el que está sumergida, y ser asustada como por un alboroto". La verdad es la bofetada que golpea y despierta, el golpe que obliga a frotarse los ojos y a desembotar la mirada. Repentina, brutal e incluso asustadora, choca y hace estallar la conciencia en astillas. Puede ser, y ya hemos visto en virtud de cuál necesidad, gigantesca o enana, absolutamente visible o acurrucada en un rincón: siempre es monstruosa, deformada, grotesca, gesticuladora, luciferina. Su poder es indestructible, y el más poderoso o el más violento que pueda concebirse. En este sentido, la verdad es 'divina' y su capacidad de hacer aparecer cualquier cosa bien debe llamarse poder divino de revelación. Pero más que los teólogos, fueron los alquimistas y los astrólogos de la Edad Media quienes comprendieron el sentido de la



revelación: la revelación es menos la del creador que la de su creación, menos la de Dios que la de su lenguaje y sus signos. Y si precisamente alquimistas y magos querían arrancar a las cosas sus secretos, ello es porque lo que importa en una revelación no es tanto el estado de la cosa después de su revelación, sino el acontecimiento mismo de la revelación. La verdad revelada no es la verdad una vez revelada; es la verdad como revelación, en el momento instantáneo y coagulado en el que la verdad se revela; es el gesto de lo arrancado o del vitriolo de la puesta al desnudo o del develamiento. El develamiento no levanta pues ningún velo, ni rompe ningún secreto. Exhibe el secreto, hace que los ojos se desorbiten ante el secreto. Despoja al secreto de todo su encanto hechizante, de toda su bruma y de su aura. Mediante ello, completamente desnudado, enteramente desvestido, totalmente desencantado, el secreto está siempre ahí, pero su poder es sobrio y desnudo. En la lengua de la verdad, "los últimos secretos en que se esfuerza todo pensamiento son conservados sin tensión, y ellos mismos silenciosos." Arrancado, descubierto, exhibido, el secreto subsiste. Pero banalizado, a disposición de todos, no es ya hechizante ni misterioso. La verdad no guarda los secretos, sino que pone a los secretos en libertad.

### LA LENGUA DE LOS ÁNGELES

Los secretos se exponen y son puestos en libertad en el lenguaje. Pues el lenguaje, y Benjamin no es el único en decirlo, no es un medio de comunicación, de expresión y ni siquiera de significación. No es un recipiente, un vestido, ni tampoco un medium. Pero, y Benjamin es el único en decirlo, tampoco es un elemento mágico, inmaterial, evocador, que con sólo proferirlo haría surgir la cosa misma. Pues la esencia del lenguaje, sea éste enunciación o pronunciación, no es vocal. El lenguaje no es cosa viviente, espiritual o mágica. No hace que nada se yerga o viva. A la inversa: mata, quema, calcina, es la letra que consume al espíritu tanto de la cosa enunciada como de quien la enuncia. Se habrá comprendido que lejos de ser, como lo pensaba Heidegger, 'decir' (sagen) o 'dicho' (Sage), es decir, en el fondo *mythos*, el lenguaje es letra, significante, escritura. Es pura materialidad significativa, es un embrollo, pero no de signos porque entonces no se reconocería sino su sentido, o al menos su querer decir, sino de grafías: dibujos, líneas, curvas que forman hieroglíficos o un enigma, y ante los cuales es preciso abrir desmesuradamente los ojos, aunque no para comprender o descifrar, sino para escrutar la grafía misma.

Retomemos y sigamos principalmente la lectura que hace Benjamin del lenguaje barroco tal como éste aparece tanto en el curso del Trauerspiele, como en las teorías de la lengua de esa época (principalmente en la de Boehme). Al caracterizarlo como alegórico, Benjamin no quiere tanto distinguir figuras de estilo -por ejemplo la figura simbólica (que substituye lo concreto, por ejemplo

el 'veneno' por lo abstracto, por ejemplo la 'vanidad') y la figura alegórica (que yuxtapone concreto y abstracto, por ejemplo en la fórmula 'veneno de la vanidad')-, como poner en evidencia esto: sea escultórica, pictórica o literaria, y a la inversa de la metáfora o del símbolo, la alegoría disocia el sentido de la forma, ahonda al máximo el hiato entre la 'letra' y el 'espíritu', hasta el punto que toda alegoría parece una estatua inanimada, un signo mudo, una letra muerta que espera un golpe (golpe de varita, golpe de látigo, golpe de mano, golpe de viento) que le traerá su resurrección póstuma, su sobrevivencia de espectro, su vida de espíritu. Una alegoría no dice nada, y además no quiere decir nada. Es pura mostración, exposición, ostentación. No pide nada. Pero es la espera secreta de un golpe que la haría gritar y lamentarse de su abandono, de la injusticia que se le ha hecho al privarla de lenguaje. La alegoría no es ni un modo de lenguaje, ni un meta-lenguaje reservado para lo que no puede decirse. Es un lenguaje 'vacío', un lenguaje 'muerto', un lenguaje que no puede hablar más, o no todavía, que está agotado o a punto de animarse, y ésta es la esencia del lenguaje: letra muerta que oculta cautivos al espíritu y al sentido, que el barroco, acosado por la privación de gracia y por el abandono de la creatura, ha comprendido perfectamente: "En el barroco, la tensión entre la palabra y el escrito es inconmensurable. Puede decirse que la palabra es el éxtasis de la creatura, es exposición, presunción, impotencia ante Dios; el escrito es su recogimiento, su dignidad, su supremacía, la omnipotencia sobre las cosas del mundo."<sup>8</sup>

Poco importa que la alegoría barroca sea la actitud teológica propia de la creatura privada de gracia del siglo XVII. Lo esencial es esto: en un mundo como el nuestro, pero puede ser que siempre haya sido así, privado de la esperanza de la liberación definitiva, el lenguaje ya no puede estar ajustado a su destino último: revelar lo verdadero, hacer hablar a la cosa misma. Apenas ha rivalizado con Dios y creído coincidir con el origen de las cosas; apenas ha esperado hacer aparecer al mundo en gloria, transfigurándolo en un proferir sonoro, cuando se consume y se agota, no por ser víctima de una impotencia, sino por el contrario, quemado y calcinado por esa gloria incandescente. Así pues, el lenguaje oscila entre dos polos igualmente insostenibles y reversibles el uno al otro: sea el puro proferir sonoro, 'éxtasis delante de Dios', vocativo u onomatopeya ardientes: alabanza, oración, exaltación, lamento que tendrían que haberse articulado, diferenciado, repetido para engendrar una frase provista de un sentido, que siempre tendrían que haberse hecho escritura; sea la significación, 'la omnipotencia sobre las cosas' que, salvo que cayese en la charlatanería de la comunicación a cualquier precio, tendría que haber reservado en ella un secreto resistente a la empresa agotadora de la significación y tendría que haber guardado cripticamente el sentido. Sea la parusia divina y terrorífica del sentido, sea la vocinglería infernal.

Esta capacidad, o más bien esta estructura satánica del lenguaje hay que referirla a la letra. El lenguaje es letra, letra de fuego. Cuando es abandonado a sí mismo, cuando es detenido, en reposo, cuando el incendio de la aparición se ha extinguido y no rojea más que la brasa, entonces es letra muerta, literalidad vacía, embrollo de signos resistentes a toda designación y a toda significación, roca masiva e inerte que resiste, por su pesadez carente de toda gracia, a la animación y elevación espiritual. Pero cuando la palabra justa viene a golpear, cuando el llamado esperado viene justamente, en el momento preciso y en el preciso lugar, entonces obra como un explosivo que pone fuego a la letra, al 'contenido cósmico' de la letra; la verdad y la justicia explotan, los nombres en su verdad desnuda estallan en un relámpago, y entonces se lee, en la letra, el eco del llamado que resuena en la lejanía. En su esencia, el lenguaje es muerto e inanimado. Es un yaciente o una loza sepulcral. Cuando llega a animarse bajo el efecto de un justo proferir, el espíritu del muerto, el espectro del cadáver, aparece en un 'ya visto'; el ruido, tardíamente, revela ser un sonido, el dibujo una letra, y la piedra una tumba. A decir verdad, todo grafismo, así como toda sonoridad, tal como a su manera lo decían ya los cuentos antiguos<sup>9</sup>, retienen, tal vez cautivas, una verdad o una vida espiritual, y por lo demás, es por ello por lo que no hay sino un solo lenguaje: de las cosas, de las bestias y de los hombres. Solo tardíamente sabremos que tal piedra ocultaba una tumba, y así mismo si la oportunidad para que una letra se despierte no ha llegado aún, nadie puede asegurar que jamás aquella se producirá. También el lenguaje es mudo, a la espera de una nueva vida, como de una nueva muerte, que viene siempre demasiado temprano (ausencia de vida antes del surgimiento del sentido) y demasiado tarde (muerte y consumación del sentido). Si el lenguaje enunciase plenamente el sentido liberaría tanto a la verdad como a la humanidad, e inversamente, si la humanidad estuviese liberada, la verdad y el lenguaje estarían también liberados. Pero precisamente los hombres hablan, las palabras explotan, y sus hálitos se coagulan en la letra que es su loza sepulcral: "En el escrito, la significación está como en su casa, y la palabra hecha sonido llega a ser atacada por ella como por una enfermedad fatal."<sup>10</sup>

En su esencia de letra o de escritura (Schrift), el lenguaje es hieroglifo, caligrafía (Nachschrift), entrelazamiento de monogramas, de figuras de escritura, de letras llenas de imágenes que es preciso escrutar como una escritura muda, un espejo sin azogue o una ventana ciega. Los eruditos de la época barroca lo habían comprendido demasiado bien, y la modernidad, por ejemplo la modernidad surrealista o brechtiana, lo ha vuelto a encontrar: en su origen, el lenguaje es lema o emblema, tal como se ve en esas formas del lenguaje que no son ni tardías, ni marginales, que son sentencias, títulos o citas. Todas estas formas verbales no son solamente escritas, no entregan solamente su sentido en su inscripción; su sentido es la escritura misma, tal como en los estoicos lo expresado no existe por fuera de su expresión<sup>11</sup>. Ellas no quieren decir nada, no dicen nada

distinto de lo que está escrito. Su sentido está en la letra, es la letra misma que se pone a murmurar, a estremecerse y a despertar. El sentido no se descifra, se deletrea y se balbuce. Son firmas (Unterschriften) o alegorías que reservan en ellas, en el momento en que lo exhiben por completo, el secreto de su sentido o de su nombre.

Tanto los lemas (Denksprüche) como las sentencias (Lehrsprüche) dan qué pensar. Recogen una verdad en una frase como un coleccionista recoge la verdad de un lugar o de un momento al reunir la serie de sus objetos epónimos. Son *el pensamiento de la escritura*, porque el lenguaje (Sprache) no es dicho (Sage) sino sentencia (Spruch), y el secreto de la sentencia es su escritura misma. La verdad está en la escritura como en lo que la guarda, es decir, como en lo que la expone y la protege a la vez, es decir, la salva. No es que la verdad sea enigmática y misteriosa, que requiera ser envuelta en palabras: no permanece en la penumbra, o refugiada, sino que por el contrario, como hemos visto, brilla como la chispa, a pleno mediodía sin sombra. La verdad (la Idea) es una objetividad tan objetiva, tan tética, tan material como el número matemático y, como él, no puede exponerse sino en el lenguaje. El número matemático o la idea filosófica no son seres mágicos u ocultos, ni convenciones de escritura (clases o géneros). Son nombres, cifras, firmas, “dados a la contemplación como una multitud enumerada -de hecho denominada”<sup>12</sup>. A cada verdad su nombre, su escritura cifrada, su inscripción material, monogramática, que no libera su secreto más que si se la contempla y se la escruta con el riesgo de precipitarse allí satánicamente. Aquí pues, nada de mágico, o más bien, puesto que el sentido nace ciertamente del poder del nombre, pero del nombre escrito con todas sus letras, una magia no mágica, o una videncia ciega, un ver que pretende menos el ver que el desorbitamiento de los ojos ante lo que ve.

La palabra, la letra, tiene ciertamente por objeto el hacer ver la cosa misma, y si el lenguaje no tiene por esencia, repitámoslo, el decir (el significar o el comunicar) sino el nombrar, es decir el hacer aparecer, el volver manifiesto, el revelar, el hacer ver, entonces la representación que nos hacemos de lo que leemos, la imagen que se yergue en nosotros cuando buscamos aprehender el secreto de lo que vemos, no es una imagen: es un cuadro, una inscripción muda, una imagen vacía, es ‘el nombre (...) sin imagen’ de la cosa, que es ‘el asilo de toda imagen’<sup>13</sup>. “Toda imagen no es sino una imagen escrita. La imagen es tan sólo firma, monograma de la esencia y no la esencia velada. No obstante, la escritura no tiene nada de utilitario en sí, no cae de la lectura como escoria. Se funda en lo leído como su ‘figura’. Los impresores, los escritores del barroco han concedido la atención más grande a la figura de la escritura.”<sup>14</sup> Figurada, o más bien cifrada, una escritura no suscita imágenes: es una letra, como lo muestran todas las caligrafías, los caligramas, los filacterias antiguas (Spruchbänder) o las estenografías modernas, es decir no un conjunto de

representaciones, sino un entrecruzamiento de signos y señales. La escritura no dice nada, se contenta con advertir, con lanzar llamados o señales: amenazas, promesas, apóstrofes, imprecaciones, profecías. No es una 'dicción' sino más bien una bendición o una maldición. No dice 'he ahí el sentido', 'he ahí lo que es', sino que bendice o maldice tanto a quien lee, como a la cosa escrita, llama a volver eternamente sobre la 'imagen escrita', a escrutarla y a abrir desmesuradamente los ojos ante ella; apostrofa a quien se le sustrae, recuerda a quien se aparta y promete a quien sabe que una beatitud angélica vendrá de nuevo. La fuente de felicidad es la promesa de revelación y no la revelación misma. En el fondo, lo que todo lenguaje consagrado a la significación y a la comunicación no consigue acallar ni sofocar es la tristeza que se duele de estar infeliz y bienaventuradamente privada de lenguaje, el gemido o la blasfemia de un soplo infeliz y bienaventuradamente cautivo y retenido<sup>15</sup>. Pues si precisamente, la palabra viniese al lenguaje y si la significación no estuviese ya impedida o inhibida, si le fuese dada una voz a la lamentación y a la imprecación, en una palabra, si el lenguaje estuviese liberado, entonces ciertamente que estaríamos en el paraíso del sentido, pero simultáneamente en el infierno del silencio.

El verdadero paraíso no es pues ni el del antes del lenguaje (el jardín de antes de la caída, de antes del árbol del conocimiento, o de antes de la Torre de Babel), ni el del después del lenguaje (el de la revelación a plena luz), pues todos esos paraísos en los que el lenguaje se suprime en la autopresentación de la verdad brillan con un esplendor satánico, que es en el que moran los ángeles, esos seres que no poseen ni el lenguaje humano ni el verbo divino, sino que, a la manera del niño póstumo olvidado en nosotros, cantan y lloran más que hablan. Los ángeles no dicen ni enuncian nada: son una boca que se abre, que está a punto de hablar pero se interrumpe, abierta y muda. La boca abierta en un grito mudo, los ojos cubiertos de lágrimas, no comunican ni significan, advierten, señalan, prometen. Anuncian la llegada inminente de un acontecimiento decisivo, deslumbrante, incandescente, y permanecen con la boca abierta de horror o de felicidad, boca que luego prorrumpe en un lamento o en un canto. Nadie puede saber si ellos se lamentan, o si por el contrario se alegran de estar privados del lenguaje, si cantan la felicidad o la desdicha de estar obligados a cantar. Nadie puede saber 'si se lamentan, si acusan o si exultan'<sup>16</sup>. Pues su canto no es una melodía, es una sucesión de gritos y de gemidos, de suspiros y de lamentos que no tienen sentido ni forman una frase y que, apenas proferidos, se desvanecen y se disuelven. Eso es una lengua de ángel: muda, anunciadora y estupefacta. No soporta pregunta ni respuesta. "La lengua angélica tiene, a pesar de su belleza maravillosa, la desventaja de que no se le puede responder"<sup>17</sup>. Pero esta desventaja, que no es tal sino para los humanos, es de hecho propiamente un milagro.

Los ángeles no son, como una cierta tradición se complace en afirmar, intercesores, mediadores, ni *a fortiori* ayudas para la redención<sup>18</sup>. No son seres mixtos encargados de conducir a los seres terrestres hacia su destino celeste. Son ciertamente ángeles guardianes y ángeles mensajeros. Pero cuando guardan, exponen tanto como protegen; cuando se plantan delante de una puerta, es tanto para favorecer como para prohibir la entrada, y en fin, cuando anuncian, siempre se trata de señalar un milagro o una catástrofe<sup>19</sup>. Los ángeles son proféticos, pero la profecía no es ni una predicción ni un presagio, no ve venir nada en el futuro, revela lo que está en camino, lo que está a punto de llegar y que nadie sería capaz de ver sin una mirada exorbitada: la inminencia de un peligro o de una oportunidad. Muestra, designa con el dedo: acusa o arrebatada de alegría, lanza imprecaciones o se expande en júbilo. En todos los casos, advierte, señala, invita a aguzar el oído y a abrir los ojos. Pero una lengua tal, que no apunta a conferir sentido sino que lo anuncia o lo promete, no es un 'meta-lenguaje' o un no-lenguaje. Es más bien el secreto no violado de las lenguas, el origen santo o angélico de las lenguas que aparece por sí mismo en esas fórmulas escritas que son los lemas, títulos, sentencias o citas, pero que siempre está ahí en toda lengua, como su verdad inminente o su revelación de origen.

### NOMBRES PROPIOS

La verdad de una cosa es su nombre. ¿Es sin embargo necesario distinguir entre nombre común y nombre propio, y hacer un tipo particular del nombre que llevan los humanos? Pues ciertamente que las cosas hablan, pero no dan nombre. Lllaman, se responden, es decir esbozan una comunidad, pero no se nombran ni a sí mismas ni a las otras cosas. Así es como a Benjamin le place interpretar el libro I del Génesis. Dios es el significante del poder mágico del nombre: el nombre es divino en tanto que hace ser a las cosas. Así crea Dios cosas y bestias, nombrándolas y proveyéndolas de un lenguaje. Pero ese lenguaje no habla: "los lenguajes de las cosas son imperfectos y mudos. A las cosas les es negado el puro principio formal del lenguaje, es decir el sonido"<sup>20</sup>. Por eso, dice Benjamin, cosas y bestias, como provistas de un signo, se rinden ante el hombre para recibir su nombre. Su lenguaje es en efecto sin nombre. Sólo el hombre da nombres. La denominación divina "no es sino la expresión de la identidad en Dios entre la palabra creadora y el nombre que conoce, no la solución acabada de la tarea que Dios asigna expresamente al hombre mismo: dar un nombre a las cosas. Al recibir el lenguaje mudo y sin nombre de las cosas y traspasarlo, en los nombres, al sonido, el hombre resuelve esta tarea"<sup>21</sup>. Porque el hombre recibe de Dios (del lenguaje) el don de las palabras -don que él emplea al dar un nombre a las cosas en general y a los hombres en particular-, todas las cosas se responden y no hay más que un lenguaje: 'el lenguaje en

general', del que el lenguaje humano no es más que un caso particular, incluso si es originario. Es por ello que todas las lenguas humanas y no humanas son traducibles las unas a las otras, y por ello el nombre propio no es sino una variante del nombre común. Muy a menudo el nombre propio es un antiguo nombre común, un antiguo nombre de cosas, e inversamente, todo nombre propio es susceptible de volverse común, así no sea más que, por ejemplo, el de la comunidad que se articula alrededor del nombre propio de su fundador. No hay pues sino un solo lenguaje, esté o no consumado, puesto que sea común (nombre que las cosas, cuyo lenguaje es sin nombre, reciben de los hombres) o sea propio (nombre que un hombre recibe de otro hombre), todo nombre es recibido de otro: toda cosa recibe su nombre de un hombre, mas ese poder de nombrar ha sido a su vez recibido por el hombre de un otro, del Otro (de Dios). Dios es el significante del poder de nombrar, y en este sentido del ser del lenguaje, en tanto que el nombre es siempre recibido (o dado) del otro, en tanto que el nombre siempre viene del otro.

Nombre común y nombre propio son pues idénticos en eso. No obstante existe una singularidad del nombre propio, que le hace propio a esta unicidad y que no es ni reemplazable, ni traducible. Ciertamente que el nombre propio puede ser desviado, borrado, y hasta olvidado. Pero está allí, y así mismo es él quien confiere a una cosa su unicidad. ¿Cómo pues puede el nombre propio adquirir su ser propio desde su ser común? ¿Cómo singularizar un nombre común?

El nombre propio humano es dado y recibido de hombre a hombre. Pero ¿qué quiere decir aquí dar? Pues el nombre propio es ciertamente el conjunto formado por el apellido<sup>22</sup>, los nombres de pila e incluso el sobrenombre. Pero el nombre propio no está instalado en el 'nombre de bautizo', en el nombre que los padres escogen para dar a sus hijos. Sin duda que esa escogencia más que significar aquello de lo que un nombre es portador, expresa la arbitrariedad paterna. El nombre de pila, ligero, inmaterial, volátil, es sin duda el lugar de elección de la pasión: pasión de los padres encarnándose en el nombre de pila de su(s) hijo(s), pasión del amante evocando el nombre de pila del amado. El nombre de pila es por cierto aquel mediante el cual llamo al otro: 'Miguel, ven'. Pero no singulariza: 'Miguel, ¿cuál Miguel?' 'Miguel, ¿Miguel qué?'. Sólo singulariza asociado a un apellido: '¿Miguel? ¿Miguel Bernard?'. Pues por su parte, el nombre [apellido] es ciertamente recibido y dado. Pero aquí el don no es el efecto de una escogencia o de una elección; es, como Benjamin lo muestra en *Las Afinidades Electivas* de Goethe, el resultado de una *decisión*: decisión de unir dos nombres<sup>23</sup> y no solamente dos carnes o incluso dos almas, decisión de dar un nombre<sup>24</sup> a un otro. No es que el nombre, el patronímico, sea transmitido, es decir recibido y dado de una manera tal que el linaje portador de ese nombre no se interrumpa. El nombre [apellido] no es la marca en un individuo de su linaje o de su comunidad de pertenencia. Bien por el contrario, singulariza, y ello desde o incluso en su nombre común. Retomemos el ejemplo de las

*Afinidades Electivas*: “Todos los nombres, escribe Benjamin, son nombres de bautismo (Eduardo, Otto, Otilia, Carlota, Luciana y Nanny), hasta que aparece el de Mittler. No hay que ver en ello una niñería, ni tampoco una mera alusión de escritor, sino un giro que designa de una manera incomparablemente segura la esencia de su portador”<sup>25</sup>. Mittler es en efecto, en alemán, el intermediario, el entrometido, el mediador, y de hecho esa es su función en la novela. Por lo demás el mismo Goethe escribe: “Quienes tienen la superstición de los nombres dicen que el suyo les ha impuesto el más singular destino”<sup>26</sup>.

El nombre ‘patronímico’ no singulariza por su unicidad puesto que es común a muchas personas en el tiempo y en el espacio, y es común a las cosas y a los hombres. Singulariza por la fuerza, la violencia, la evidencia indiscutible, hieroglífica de su letra. El nombre propio, y por ello es el origen mismo del lenguaje, es una materialidad significativa, o si se quiere, un significante. Es la inscripción del nombre común en el lenguaje. Es escritura originaria (Urschrift), es firma. No tiene por esencia el comunicar o incluso el designar la existencia de alguien. Más exactamente, para hacer entender la significación de aquél de quien es portador, se debe olvidar que designa a alguien, en todo caso a alguien que está presente. Por ello los nombres más significantes son los de los desaparecidos, de los muertos o de los seres de ficción<sup>27</sup>. Pues el tiempo o el espacio, al destruir al portador y a cualquier posibilidad de comunicarse con él, al obliterar su función de designación, restituyen al nombre su pura potencia sonora y hacen que su Idea, su verdad, emerjan en él. El nombre, en su materialidad de significante, oculta dentro de sí, como escondido en estado de letras, el destino de su portador. Leer en voz alta la letra del nombre es liberar al espíritu encerrado en él y ver aparecer a lo lejos, detrás de sí, el destino consumado de su portador. La singularidad de un objeto no está pues en la unicidad de su nombre o de su designación, sino en el significante de su nombre, que profetiza demasiado tarde el destino de su portador. “De todos los seres el hombre es el único que da, él mismo, un nombre a su semejante, así como es el único a quien Dios no ha dado nombre [...] Con el otorgamiento del nombre, los padres consagran sus hijos a Dios [...] Con el nombre propio se garantiza a cada hombre su creación por Dios, y en este sentido es él mismo creador, como lo expresa la sabiduría mitológica en la intuición (que por cierto no se encuentra escasamente) según la cual su nombre es el destino del hombre”<sup>28</sup>. Los cuentos de hadas, en efecto, ya nos lo habían enseñado: primero es necesario que los sueños se hayan consumado en pesadillas antes de que finalmente puedan vivir su verdadera vida de sueño. Es necesario que lo humano, la pequeñez del hombre, haya sido metamorfoseado en cosa, la más cosa, la más monstruosa o la más abyecta (calabaza, sapo), para que luego, desencantado mediante el llamado por su propio nombre, encuentre por fin su forma humana, para que por fin, hecho más grande o más viejo, viva o más bien resucite a una vida humana conforme a sus sueños (la Cenicienta convertida en reina, el sapo que



vuelve a ser príncipe). Los cuentos de hadas no hacen otra cosa que poner bajo la forma de relato el puro poder del nombre: y éste no es evocador, mágico o poético, sino que oculta un poderío desconocido por su portador; y cuando aquél llegue a ser reconocido y llamado por el otro, explotará en un incendio dejando a su portador por cierto que anonadado, pero para siempre iluminado.

Como se habrá comprendido, el verdadero nombre, el nombre propio, no es sabido por su portador. A decir verdad, no es tanto inconsciente cuanto secreto. Es conocida la costumbre entre los judíos de dar a sus hijos, además de su nombre cristiano, uno o varios nombres secretos. Al Walter Benjamin de *Agelasius Santander*, sus padres añadieron igualmente dos nombres suplementarios, esta vez cristianos, con el fin de que disimulara al público, en caso de que llegara a ser escritor, su judeidad. La función del nombre secreto, judío o cristiano, es siempre la misma: proteger el secreto (en este caso la judeidad) sea exponiéndolo o disimulándolo. Talismán destinado a prevenir una catástrofe, el nombre secreto tiene que permanecer secreto. Develado se convertiría en un nombre entre otros y perdería su potencia protectora. Pero velado, permanecería desconocido para su portador y se devolvería, sin que éste lo supiera, contra sí mismo. Revelado quedaría privado de su poder benéfico de disimulación, pero, mantenido en secreto, retenido en cautividad y emparedado, se vengaría de y en su portador.

Para permanecer secreto el nombre secreto tiene entonces que ser a la vez totalmente develado y totalmente velado. Los judíos pensaron resolver esta contradicción no revelando a sus hijos su nombre secreto antes de su mayoría de edad (sexual y religiosa). Pero hoy, y en cualquiera de los sentidos de estos términos, la distinción minoría-mayoría no puede tener ya vigencia. Además "como [la mayoría] puede acontecer más de una vez en la vida, y además tal vez tampoco los nombres secretos permanezcan siempre iguales y sin cambiar, su transformación bien puede revelarse con una nueva mayoría. Pero no por ello el nombre secreto deja de ser el nombre que contiene dentro de sí todas las fuerzas vitales y mediante el cual éstas son invocadas y protegidas de los no son llamados por su nombre"<sup>29</sup>

¿Qué es pues una 'mayoría'? ¿Qué significa, de manera general, llegar a ser 'autónomo', tener una vida 'para sí', un nombre que sea 'propio'? ¿Se puede reivindicar hoy el poder llevar un nombre para sí, el ser llamado por su nombre propio, cuando la vida está irremediabilmente desmigajada, y cuando deja de perteneceros? La modernidad ha destruido el sentido y la unidad de la existencia. Toda vida se ha convertido en laberinto, *patchwork*, *puzzle*<sup>30</sup>: precariedad de las condiciones de existencia, imprevisibilidad del porvenir que, con respecto al presente, no reserva sino malas noticias, desperdigamiento y fugacidad de las experiencias. Y puesto que hablamos de Benjamin, ¿quién pudo experimentar mejor que él esta fugacidad y esta diseminación de la

experiencia: pobreza recurrente, exilios repetidos, insucesos institucionales, fracasos amorosos y, para terminar, suicidio? En estas condiciones, ¿qué es una vida? Y *a fortiori* ¿qué es ser un yo o tener un nombre para sí?

El yo está sujeto a las metamorfosis. La metamorfosis (*Verwandlung*) no es el cambio de las formas de un sujeto, pues al hacerlo el sujeto permanecería idéntico a sí mismo, permanecería *en* él. La metamorfosis originaria es la de sí en el otro, sea en una cosa inerte o en un ser viviente. Ese poder mimético, común al mundo de las cosas que parecen responderse en eco y al mundo viviente (la orquídea para atraer a la avispa se hace avispa, el niño para cazar a la mariposa imita a la mariposa...) tiene su modelo, según lo hemos visto, en el lenguaje. El lenguaje *imita* a la cosa: es el 'correspondiente' o el doble de la cosa. El nombre viene a posarse sobre la cosa para captarla y hechizarla. Al hacerla pasar a él, la petrifica y la paraliza. El lenguaje es ciertamente, como decía Hegel, 'la inmolación de la cosa'. Pero esta inmolación no es una espiritualización, sino por el contrario una desespiritualización. La verdad de la cosa sólo tiene su oportunidad de aparecer una vez que ha sido inmovilizada y petrificada en la materialidad del lenguaje, como el humo que se eleva de las cenizas aún rojeantes. El lenguaje es un encantamiento que desencanta, un sortilegio mortífero que deshechiza y lebera a la verdad cautiva en las cenizas o en el cadáver.

Toda relación de verdad supone esta metamorfosis. El niño que se hizo mariposa para atrapar la mariposa adquirió un saber y una verdad de sí que ningún otro conocimiento habría podido proporcionarle. Pero quien lleva hasta lo más alto a este saber es, sin duda, la experiencia amorosa, en la que amamos al otro 'en su nombre'<sup>31</sup>, y del que esperamos como retribución la revelación de nuestro nombre secreto.

Como el niño se metamorfosea en el objeto con que juega, el amante se metamorfosea en el ser que ama<sup>32</sup>. Allí está el poder y el sentido del sortilegio (seducción, atracción, fascinación) que el ser amado ejerce sobre el amante. Petrificado y paralizado como una presa fascinada por la mirada de su predador, el amante se vacía de sí mismo y se amolda insensiblemente a la imagen del amado: lo imita y se comporta a su semejanza. Esta 'dialéctica' - desencantamiento-encantamiento, vacío-plenitud - es el efecto del sortilegio amoroso. Se requiere del encantamiento amoroso para que aceptemos despojarnos, con ebriedad, de nuestro yo, y depositar en el otro que los recibe, como en la cámara de Barba Azul, todos nuestros demonios, buenos o malos, angélicos o diabólicos. No se trata de que el otro sea una superficie para la proyección de nuestros deseos inconcientes, sino más bien de que él está ahí para revelarnos y enseñarnos que nuestro nombre 'propio', nuestro nombre 'usual', nuestro *Rufname*, ése por el que se nos llama, es un 'nombre falso', una fantasmagoría demoníaca. Este nos hace creer que no somos más que uno

con nuestra vida, que somos un 'yo', sujeto de nuestra vida, y que la unión de un yo y de una vida se nombra: destino. El amor, y allí está su oportunidad y su felicidad, dispone de una fuerza de revelación explosiva. Disuelve los falsos semblantes, arranca el velo de una vida fallida. Revela a cada quien su 'verdadero nombre', y le permite entrever otra vida distinta a la que ha llevado hasta el momento. El amor "es el presentimiento de la vida bienaventurada"<sup>33</sup>. El amor hace entrever una vida feliz y liberada. La vida nueva que percibimos en el amor es a la vez idéntica a nuestra vida presente (pasada, actual y futura), y al mismo tiempo otra completamente distinta: es la misma pero duplicada y como vista por un destello que le da su verdad y su *aura*. Es la misma vida y no obstante no es ya en absoluto la misma: desplazada, desubicada después del encuentro feliz. Así mismo, nuestro 'nombre secreto' no es otro que nuestro 'nombre propio', pero deletreado y leído de modo diferente, resonando de otra manera<sup>34</sup>. El 'verdadero nombre' es un nombre, un nombre 'común', pero (re)creado, (re)naciento, como si muerto o dormido, esperase vivir, vivir una segunda aunque primera vida. Y el amor que me hace nacer a mí mismo al revelarme mi verdadero nombre es cosa divina, y mi nombre secreto es el único nombre divino<sup>35</sup>.

El nombre secreto que me devuelve el ser amado cuando lo imito y lo *duplico*, es la *duplicación* de mi nombre propio (usual). Es el conjunto de mis demonios y de mis ángeles, (re)animados por el amor, gracias a su fuerza, a la vez paradisiaca y satánica. Mi 'verdadero nombre' es mi sombra y mi obsesión, el conjunto de mis fantasmas que son a la vez más viejos y más nuevos que mi 'falso nombre', más antiguos y más recientes que él, y que sólo el ser amado es capaz de hacer (re)nacer gracias a su fuerza de sortilegio y de captación. El nombre secreto "no es de ninguna manera un enriquecimiento de quien lo lleva. Incluso le sustrae mucho, y principalmente la facultad de aparecer completamente como era. En el cuarto que habité por último, y antes de que apareciera a la luz armado con el viejo nombre, éste [el nombre secreto] fijó en mí su imagen: ángel nuevo. La cábala cuenta que Dios crea a cada instante innumerables ángeles nuevos tan sólo destinados a cantar por un momento su alabanza ante su trono, antes de que se disuelvan en la nada. El mío fue entonces interrumpido: sus rasgos no tenían nada de parecido al hombre"<sup>36</sup>.

El amor *libera*. Libera el 'nombre secreto' que ha sido retenido en cautividad en los nombres y vidas falsamente encantadores, y al hacerlo, lo libera, lo salva 'en una imagen' y bajo rasgos 'en nada parecidos al hombre'. El amor es un ángel, 'un ángel nuevo', un ángel de la promesa y de la anunciación, pero es un ángel antiguo, un ángel inhumano, un ángel satánico. Sólo una vez muerto, el amor libera la verdad de los amantes. El amor verdadero aborta o declina necesariamente, o más exactamente, sólo revela su fuerza de verdad cuando sus sortilegios llegan a su fin. Demasiado tarde el amante oye, o ve en imagen,

su verdadero nombre. Pero ello supone que, en su verdad, el amor sea menos el amor de la carne que el amor del nombre del otro. No más que toda otra experiencia 'de deseo', el amor no tiende a ver sus deseos cumplidos. Salvo para verse realizados y metamorfoseados en pesadillas, los deseos no piden ser cumplidos: están allí para resucitar la fuerza de la promesa y de esperanza loca que repleta al deseo hasta explotar. Por ello no es el ser amado mismo, la presencia carnal del amado, lo que libera la verdad del amante; es su nombre. El nombre sobrevive a la desaparición y a la muerte del amado, incluso anticipa su muerte. Amar al otro en su nombre incluso más que en su carne, es amar al otro 'en imagen', como si ya hubiese desaparecido; es mirar al otro más allá del otro, en la lejanía, en una lejanía a la vez anterior y posterior al presente del amor. Con la condición de recordar que la verdad no es espiritual sino literal, es preciso reconocer que Platón tenía razón: en su verdad, el amor es 'platónico': "El único sentido auténtico, el único importante del amor platónico, sólo se puede determinar verdaderamente en el destino del nombre y no en el de la carne: como el amor que no satisface su deseo en el nombre, sino que ama a la amada en su nombre mismo, la posee en su nombre y en su nombre la mima. Que guarde y proteja inviolados el apellido, el nombre de la amada, he ahí la verdadera expresión de la tensión, de la inclinación a la lejanía, que se llama amor platónico. Por este amor, la existencia de la amada surge de su nombre como rayos de una brasa ardiente, y de él surge la obra del amante. Así, la *Divina Comedia* no es otra cosa que el aura alrededor del nombre Beatriz"<sup>737</sup>

Si yo amo al otro en su nombre y deseo que el otro me ame en el mío, ello significa que la pregunta subjetiva, la pregunta del sujeto no es: '¿quién soy?', '¿qué soy?', o '¿qué es el yo?', sino '¿cuál es mi nombre?', '¿cómo puedo llamarme?'. En efecto, mi nombre me ha sido dado por el otro, en mi nacimiento o incluso antes, me precede, está detrás de mí, como enganchado a mi espalda. Por eso no puedo verlo de frente, a plena cara. No se trata de que yo no conozca su existencia, ni de que sea inconsciente, sino de que es *secreto*: su 'contenido de verdad', las promesas que oculta me son desconocidas. Encerradas, emparedadas, cautivas esperan su liberación. Enganchado a mi espalda, mi nombre me empuja hacia adelante, al porvenir, hacia nuevos encuentros de los que espero la revelación de mi secreto. Si cuando llega la oportunidad del encuentro y el otro me llama: 'acércate, ven', y si (cuando) le respondo sucede que algo de escondido en mí se siente elegido, reconocido, deletreado como nunca lo había sido, entonces mi 'nombre secreto', muerto hasta ahora, o viviendo de una vida falsa, se despierta y se anima.

Al responder a la elección de que me creo objeto, retomándola por mi cuenta, me vuelvo y capto, en un destello y en un cara a cara enceguedor, la mirada del otro: brilla entonces el fulgor de mi nombre, por fin delante de mí, ante mis

ojos, y se entreabre para mí 'una vida bienaventurada'. Ahí está lo fulminante de la loca experiencia amorosa: nos deja para siempre muertos y para siempre vivientes, para siempre anonadados y para siempre salvados.

Pero el cara a cara (con el otro, conmigo, con mi nombre) no puede durar, por definición, más que un destello. No podría verme la espalda, anular mi sombra, volverme hacia atrás de mí mismo al mismo tiempo que continuo mirándome por delante. Apenas mi nombre me ha revelado, apenas me ha hecho presentir otra vida, cuando ya se evapora, pierde su sabor, y mi nombre se vuelve a cerrar y se clausura. De mi nombre queda una imagen que me mira. En lo sucesivo, mi nombre no estará más, como antes de la revelación del amor, 'a mi espalda', pero tampoco 'frente a mí', como en los instantes fulminantes y hechizantes del amor: titila como una estrella, me mira, me hace señas desde la lejanía del tiempo, desde una lejanía que no es ni 'antigua' ni 'nueva', ni pasado ni futuro, que tampoco es un futuro anterior, sino más bien un porvenir póstumo, un fantasma sobreviviente, un alma en pena.

Benjamin cita a menudo esta fórmula de Kraus: "Mientras más de cerca se mire una palabra, más de lejos nos devuelve ella su mirada"<sup>38</sup>. Una palabra, un amor, una experiencia en general no nos impactan ni nos tocan de cerca sino cuando su secreto está ya a lo lejos. La revelación del nombre verdadero y preciso no dura, como en el canto de los ángeles de la cábala, sino un destello. Golpeado en el corazón por el golpe de gong del encuentro, el nombre adormilado u oculto se despierta y se anima. El golpe de gong es una cerilla o una mecha que enciende el explosivo que yace en reposo en el ser, y lo transforma en brasa ardiente. El nombre, 'la imagen escrita' que es el nombre, es la última llama que lanza la brasa antes de extinguirse, es el último fulgor que libera el rayo incandescente provocado por el encuentro, antes de extinguirse consumado, aniquilado. Todo encuentro es explosivo, y de ese incendio sobrevive una imagen, el nombre pesado de la promesa de un regreso confiado al porvenir. El nombre es el resto de un encuentro, y en ese sentido nos recuerda que siempre llegamos demasiado tarde, que fuimos negligentes y que no supimos agarrar a tiempo la oportunidad: tal como el niño que, al llegar retrasado a la escuela, falta al llamado a lista, nosotros 'profanamos nuestro día de gracia'<sup>39</sup>, que era el único que nos había sido concedido. Pero la presencia a lo lejos de una imagen es siempre la promesa de un nuevo encuentro, que será a la vez el mismo que el precedente, y diferente: completamente nuevo y único. Con respecto a este anuncio, siempre llegamos demasiado temprano, nos precipitamos con impaciencia y estropeamos nuestras oportunidades. Por ello el nombre secreto, 'imagen sin imagen' exige impaciencia y paciencia simultáneamente: el ángel guerrero de la paciencia "arrastra [al ser amado] a esa huida hacia un futuro, desde el que él ha avanzado.

Del futuro no espera nada nuevo, salvo la sola mirada del hombre, hacia quien permanece dirigido. Así, cuando apenas te había visto por primera vez, regresé contigo de donde venía”<sup>40</sup>

Incumbe al historiador resaltar en su relato histórico estas imágenes, fantasmas de un porvenir aún desconocido. El historiador, el *Geschichtsschreiber*, escribe la historia para dar su nombre a las experiencias históricas abortadas. Para él no se trata de reescribir la historia, de transfigurar las derrotas en victorias, de hacer héroes de las víctimas, ni de presentar las luchas antiguas como modelos para las generaciones futuras. Escribe para salvar los nombres (fechas, lugares, nombres de hombres) que fueron la escena o los autores de intervenciones malogradas, y por ello condenadas al desconocimiento y al olvido. Escribe para hacer justicia a las experiencias nacidas muertas y para salvar los nombres de quienes “en nombre de las generaciones de vencidos condujeron a su término la obra de liberación”. Así de Espartaco o de Blanqui, “cuya voz de bronce estremeció al siglo XIX, y de quien ‘el siglo XX casi que ha logrado borrar su nombre’”<sup>41</sup>. Por lo demás, y propiamente hablando, el relato no *salva* los nombres, sino que *da los nombres que salvan*. Pues las acciones, siempre realizadas bajo la urgencia del presente, del ‘justo a tiempo’, no tienen nombre: no tienen tiempo para ser nombradas. Pero una vez que se han consumado, están como a la espera de nombre: no de su significación histórica (de su ‘contenido cósmico’), sino de su verdad secreta e inmemorial (de su ‘contenido de verdad’). La justicia se hace *en el presente*, pero *se dirige* al pasado. El pasado exige que le sea *hecha* justicia, que le sea *dada* su verdad, que le sea *dado* su nombre para que vuelva y venga. Tal es la tarea del relato histórico. Todo relato es el despliegue de un nombre secreto epónimo que esperaba, en el fondo de un lugar, una fecha o un nombre propio, su liberación, es decir, su escritura secreta con todas sus letras. El relato no quita su sello a los nombres secretos. No habla, no dice nada. Lo expone todo, con los menores detalles y en los cuadros más pequeños y variados, y al proceder de esta manera, exhibiendo la totalidad de la historia, preserva, inviolados, los nombres. El relato cuenta, en forma alegórica o anecdótica, una acción y todo su contexto. Y, en el pensamiento o en la memoria del lector, pasan como en un soplo o en un viento, las imágenes sin imágenes, los nombres no pronunciados de la historia.

Traducción de Lisímaco Parra  
Universidad Nacional de Colombia

## NOTAS

<sup>1</sup> Este texto ha sido tomado de la obra *L'histoire à contretemps*, Ed. du Cerf, París, 1994.

<sup>2</sup> Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie* (1913), #84, Traducción francesa de P. Ricoeur, París, Gallimard, Col. “Tel”, 1985, p.283.

<sup>3</sup> *Origen del drama barroco alemán* (citado en adelante como ODBA), *Gesammelte Schriften* (citado en adelante como GS), Frankfurt a.M., 1994, Suhrkamp, I, p.214.

<sup>4</sup> Ibid., p.209; ver igualmente p. 211.

<sup>5</sup> ODBA, GS I, p.216, o también: “La obra es la máscara mortuoria de la concepción», es una cita extraída de «Prohibido fijar carteles», en *Sentido único* (citado en adelante como SU), GS IV, p.107. Aquí Benjamin da otro giro a la interpretación aún romántica de la ‘Aparición de Saïs’ tal como la propone Bloch en *El Espíritu de la Utopía* (1923), trad. París, Gallimard, 1977, p. 271-275.

<sup>6</sup> ODBA, GS I, p.210

<sup>7</sup> “Dos poemas de Friedrich Hölderlin”, GS II, p.105

<sup>8</sup> ODBA, GS I, p.377

<sup>9</sup> Son estos mismos cuentos los que alimentaron a Proust y le hicieron escribir que toda cosa es un ‘vaso cerrado’ o un ‘signo’ escrito en ‘caracteres hieroglíficos’ y, de una manera general, los que le permitieron comprender el secreto y la verdad del tiempo. Ver *El tiempo recobrado*, último tomo de *A la búsqueda del tiempo perdido*.

<sup>10</sup> ODBA, GS I, p.383.

<sup>11</sup> Para un admirable comentario de este aspecto del estoicismo, véase G. Deleuze, *Lógica del sentido*, París, Ed de Minuit, 1969, p.30-35.

<sup>12</sup> ODBA, GS I, p.223. Allí, una vez más, Benjamin retoma y disloca la tradición medieval, en este caso la tradición nominalista.

<sup>13</sup> “Demasiado cerca” en “*Breves sombras*”, GS IV, p.370.

<sup>14</sup> ODBA, GS I, p.388.

<sup>15</sup> Sobre el lenguaje como advertencia y promesa, ver nuestro “Walter Benajmin, la literatura \*a tiempo\*” en *Les Temps modernes*, # 529-530, p.32-34.

<sup>16</sup> “Karl Krauss”, GS II, p.367.

<sup>17</sup> Carta del 25 de Julio de 1921. *Correspondencia I*, p.287-288, Suhrkamp, 1978.

<sup>18</sup> Esta tradición de los ángeles redentores es cristiana. La tradición judía, y la mística en general, hace de los ángeles mensajeros que conducen las almas de los muertos. Benjamin se propone romper esta doble tradición: “Hago subir al cielo a mi Baudelaire cristiano llevado por ángeles puramente judíos. Pero ha sido previsto que en el tercer tercio de la ascensión, ellos lo dejarán caer como por accidente” (Carta del 6 de agosto de 1939), *Correspondencia II*, p.825. La tercera parte (el tercer ‘tercio’) se llama “la Modernidad”.

<sup>19</sup> Ver “Un ángel de Navidad” ó “Crímenes y accidentes” en *Infancia en Berlin* (citado en adelante como EB).

<sup>20</sup> “Sobre el lenguaje” GS II, p.147. Las bestias emiten sonidos y ese es un lenguaje, pero es un lenguaje sin nombre.

<sup>21</sup> Ibid., p.151.

<sup>22</sup> Nota del Traductor. En la lengua francesa, el sustantivo “nom” tiene varias acepciones. En este preciso contexto se lo utiliza no como “nombre” en sentido genérico, sino específicamente como “apellido”.

<sup>23</sup> N del T. Es decir, nombre y apellido.

<sup>24</sup> N del T. Al dar un apellido, se da un nombre.