

Hermann Usener y el arte de la denominación en Walter Benjamin

Hermann Usener and the art of naming in Walter Benjamin

Ignacio Uribe¹

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Resumen: En *El origen del drama barroco alemán* Walter Benjamin se refiere explícitamente en tres oportunidades a la obra del filólogo de las religiones Hermann Usener (1834-1905) titulada *Los nombres de los dioses*. Sin embargo, la influencia de esta última puede encontrarse ya hacia 1916, cuando el problema del *nombre* aparece en su filosofía. De ahí que pareciera de gran importancia considerar la interpretación del lenguaje que desarrolló en *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre* para comprender cuál fue la particular lectura que el filósofo hizo de las teorías de Usener. El propósito de esta investigación es dar una explicación del concepto de alegoría en la tesis de habilitación de Benjamin desde la propuesta useneriana que identifica el nacimiento de la alegoría con la aparición del cristianismo incorporando, al mismo tiempo, el concepto de decadencia del arte tardorromano que el filósofo tomó de Alois Riegl. Desde allí es posible postular una unión entre el nombre y el lenguaje propio del arte, como dos aspectos de un mismo problema en Walter Benjamin.

Palabras clave: denominación, alegoría, decadencia, Benjamin, Usener, Riegl.

Abstract: In *The Origin of German Tragic Drama* Walter Benjamin refers three times to the work of the philologist of religions Hermann Usener (1834-1905) *The Names of Gods*. Nonetheless, its influence might be traced back to 1916, when the problem of the *name* appears in Benjamin's philosophy. It is, then, of great importance to consider the interpretation of language displayed in *On Language as such and on the Language of Man* in order to understand his reading of Usener's theories. The aim of this article is to offer an explanation of the origin of Benjamin's concept of allegory in his habilitation thesis in the light of Usener's perspective, which identifies the birth of allegory with the appearance of Christianity, considering, at the same time, the concept of decadence of Late Roman art developed by Alois Riegl. Thus, it is possible to postulate a relation between the name and the language of art as two aspects of the same problem in Walter Benjamin.

Key words: naming, allegory, decadence, Benjamin, Usener, Riegl.

¹ Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile. Avenida El Bosque, 1290. Viña del Mar, Chile. E-mail: ignacio.uribe@ucv.cl

Introducción

El proverbio tiene la facultad de mostrar los sinuosos relieves del campo lingüístico. A la concisión del enunciado que pretende sentenciar la comprensión del oyente, se unen las posibilidades interpretativas del interpelado. Nace allí la paradoja, quien sentencia da por recorrido el territorio de la comunicación. El sentenciado tantea un espacio que no necesariamente corresponde al indicado por el interlocutor.

Un hecho narrado por Gershom Scholem (1987) parece darle pleno sentido a estas consideraciones. Hacia la segunda mitad de 1915, Walter Benjamin le presentó a su prometida, Grete Radt. A Scholem le llamó poderosamente la atención no sólo que se refiriese constantemente a ella como “mi mujer”, sino también que llevara un anillo de compromiso. Aquel primer encuentro fue el único que compartieron los dos amigos con Grete. Dados los indicios, la extrañeza de Scholem por la desaparición de “la mujer” de Benjamin resultaba razonable, y su perplejidad sólo se resolvió cincuenta años más tarde cuando en París supo que el noviazgo se había sellado por un malentendido. Estando en los Alpes bávaros en junio de 1915, Benjamin recibió un telegrama de su padre con el proverbio latino *sapienti sat*, “a buen entendedor pocas palabras”. Luego de dos años la relación entre Radt y Benjamin se había vuelto estrecha, por lo que la interpretación que hizo el filósofo al llamado de atención terminó en una comunicación formal a la familia de su compromiso con Grete. La petición del padre para que el hijo partiese inmediatamente a Suiza culminó así en un comprometedor vínculo que poco tiempo después se disolvería (Scholem, 1987, p. 27).

Esta anécdota revela la importancia y las dificultades ligadas al lenguaje en la vida de Benjamin en este periodo. Los matices de su pensamiento al respecto fueron redactados por primera vez hacia finales de 1916, en una carta que intentaba responder a una serie de preguntas de Scholem sobre la relación entre las matemáticas y el lenguaje (Scholem, 1987, p. 48). Las dieciocho páginas de esta primera redacción, fueron luego transformadas en un trabajo sistemático titulado *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre* (Benjamin, 2007a). Allí Benjamin intentó organizar ideas que, si bien aún fragmentarias (Benjamin, 1994, p. 81-82), remiten a los postulados del filólogo Hermann Usener. Aunque no hace referencia explícita al erudito, la lectura de *El origen del drama barroco alemán* (Benjamin, 1990), concebido por esos años, muestra el profundo impacto que para el filósofo tuvo la obra de Usener *Los nombres de los dioses* (2008). La influencia de ésta última se percibe en cada alusión al problema del lenguaje en general y del “nombre” en particular.

Tomando como referencia las citas hechas por Benjamin a la obra de Usener recién mencionada, nuestras consideraciones se centrarán en la importancia que el pensamiento de éste ejerció en la gestación del concepto de alegoría presente en *El origen del drama barroco alemán*, y desde allí en sus observaciones en torno al arte. Al mismo tiempo, dada la relevancia que el *Arte industrial tardorromano* de Alois Riegl (1992) ejerció en Benjamin (Peaker, 2001; Raimondi, 1985; Levin, 1988), será necesario develar la forma en que el filósofo combinó los planteamientos de Usener con las ideas del historiador del arte. Tal posibilidad nace del vínculo que Benjamin estableció entre la decadencia del arte tardorromano – fundamental para comprender el concepto riegliano de “voluntad artística” (*kunstwollen*) – y la importancia atribuida a la irrupción del cristianismo en la formación de la alegoría – deducida de los planteamientos de Usener. En este sentido, el lenguaje formal de una obra de arte y el origen de los dioses a partir del nombre parecen estar íntimamente relacionados en Benjamin.

Visión y denominación

En *Sobre el lenguaje*, el arte es una lejana coordenada que permite comprender la comunicación entre las cosas y el hombre. No obstante la conexión entre visión y denominación se refiere al “mutismo comunicador de las cosas en relación con el lenguaje de palabras propio del ser humano que lo acoge en el nombre” (Benjamin, 2007a, p. 156), Benjamin acepta que el arte pueda configurar esta misma relación desde un lenguaje distinto al de las palabras:

Hay un lenguaje de la escultura, de la pintura o de la poesía. Y así como el lenguaje de la poesía se basa en el lenguaje de nombres del ser humano (al menos en parte), también es pensable que los lenguajes de la escultura o pintura se basen en ciertos tipos de lenguajes de cosas, que en ellos se dé la traducción del lenguaje de las cosas en otro infinitamente superior, pero *tal vez* de la misma esfera. Se trata en este caso de una lengua sin nombres, sin sonido, lenguas a partir de lo material; hay que pensar por tanto en la comunidad material de las cosas en lo que es su comunicación (2007a, p. 160, el destacado es nuestro).

Benjamin ha establecido una distinción entre la poesía y las artes plásticas que parece alejar al nombre del ámbito de la escultura y la pintura. Pero en esta aparente lejanía permanece viva una conexión con su teoría: la manifestación propia de las cosas. En otras palabras, si bien éstas se comunican con el hombre, en dicha comunicación el nombre se da a conocer materialmente. Si “el nombre que el hombre da a la cosa se basa en cómo ella se comunica al hombre”, su representación (*Darstellung*) supondría la conformación de un lenguaje con un carácter especial de comunicación. La representación estaría atravesada por una correspondencia entre lo que en ella es dicho y lo que con aquel decir se comunica; un continuo y recíproco remitirse, dice Alice Barale (2009, p. 124), entre lo acabado y el advenimiento en la representación de un contenido que la supera. Lo mismo ocurriría con la imagen, donde el nivel de complejidad de lo inabarcable se halla en el silencio.

La distinción entre poesía e imagen, por lo tanto, no puede ser comprendida a partir de una drástica escisión de ambas. Para entender su relación y diferenciación es necesario analizar el problema lingüístico que en ellas subyace: el cómo las cosas se comunican al hombre. Para ello Benjamin se sitúa en la dificultad de analizar dos nociones: la concepción y la espontaneidad. A la luz de las reflexiones *Sobre el programa de la filosofía venidera*, es posible, por una parte, comprender el rechazo parcial del filósofo a las corrientes neo-kantianas y, por otro, incursionar en el valor asignado a la religión en su propuesta analítica del lenguaje a partir del libro del Génesis, donde la concepción y la espontaneidad juegan un rol decisivo.

Al finalizar el *Programa*, Benjamin deja en claro que por sobre cualquier conciencia de que el conocimiento filosófico es determinado y apriorístico, en Kant hallaremos la idea que éste encuentra su única expresión en el lenguaje. Tal entidad lingüística será capaz, al mismo tiempo, de convocar “ámbitos cuyo verdadero ordenamiento sistemático Kant no logró establecer. Y la religión es el de mayor envergadura entre éstos [...]” (Benjamin, 2007b, p. 175). Con ello el actuar divino permite establecer una relación secuencial entre la concepción y la espontaneidad en el texto sobre el *Lenguaje*. La primera da paso a la segunda. Para el filósofo, corresponde a la cosa misma en la que lo divino ha actuado ya. Aparece ante los ojos del lector un antecedente de lo que se busca con la “filosofía venidera”: presentar un objeto de conocimiento que “se remite simultáneamente a un concepto de experiencia exclusivamente derivado de la consciencia trascendental, permitiendo no sólo una experiencia lógica sino también una religiosa”. Sólo así se hace posible

"la experiencia y enseñanza de Dios" (Benjamin, 2007b, p. 170). Pero señalar a Dios es una experiencia de "pluralidad unitaria y continua de conocimiento" (Benjamin, 2007b, p. 175); aquella reciprocidad entre lo acabado y lo inabarcable que se da tanto en la palabra como en la imagen. Desde aquí en adelante la palabra de Dios se manifestará entonces solamente como parcialidad: es el lenguaje de las cosas que se presenta al hombre espontáneamente como "palabra divina que resplandece en la magia muda de la naturaleza" (Benjamin, 2007a, p. 155), esto es, en su visibilidad. La función del hombre será la de traducir el lenguaje de las cosas al suyo propio. En dicho acto realiza la tarea encomendada por Dios, es decir, dar nombre a las cosas.

Si la Creación es el antecedente mudo del actuar divino y el fundamento del lenguaje del hombre, podremos reconciliar a la poesía con la pintura y la escultura, dándole un significado al "nombrar material". Mientras la religión encuentra su reposo en el hombre y en el lenguaje que hay en él para conocer lo indecible, "todo arte (incluida la poesía) no reposa sin duda en el núcleo último del espíritu lingüístico, sino en el espíritu lingüístico ya cosificado" (Benjamin, 2007a, p. 151). Finalizado el actuar divino, engendrada su Creación, el nombre poético y la "lengua a partir de lo material" no pueden ya confundirse con la potencia creadora. El artista conforma su obra imitando la conformación de la naturaleza; en consecuencia, si su inicio no es divino, y por lo tanto no procede de la nada sino que deriva de lo creado, a aquel "nombrar material" del arte se le debe llamar origen. A él podemos acceder desde el valor de la representación, pero no de aquella que se identifica, como en el caso de neo-kantianos como Cassirer (1946, p. 3), con representaciones simbólicas que funden en ellas forma y significado, sino de una que apunte a la necesidad de volver al origen constantemente porque su significado no se deja fijar y debe ser interrogado siempre nuevamente (Barale, 2009, p. 29-30; cf. Weber, 1991, p. 467-471).

La distinción entre origen y creación, si bien no aparece en el ensayo *Sobre el lenguaje*, la encontramos delineada con claridad en los comentarios a *Las afinidades electivas* de Goethe:

[...] la obra de arte no es algo "creado". Es algo originado [...] lo decisivo es que el acto de creación apunta a la existencia del mundo. El origen de la obra apunta, en cambio, a su perceptibilidad desde el principio. Esto está en la tendencia originaria de la apariencia. La vida de la creación permanece en la obscuridad, en la sombra del creador hasta que éste se separa de ella [...]. Él constituye la esfera de la percepción en la intención ininterrumpida, recta, desde la creación, que es buena en sí misma, que sólo porque es vista como "buena" constituye el "ver" (Benjamin, 1996a, p. 122-124).²

Esta idea, expresada en otros términos, germina en 1916, año en que Benjamin, como sabemos, concibió *El origen del drama barroco alemán*. En él, la distinción entre creación y origen puede ser apreciada a partir de los conceptos de verdad y conocimiento. El primero (la verdad) no acepta ser interrogado, apunta inmediatamente a la unidad en el ser y desde ahí a su determinación directa, absolutamente liberada de manifestaciones. El conocimiento, en cambio, como se desprende también de su ensayo *Sobre el lenguaje* (Benjamin, 2007a, p. 155), acepta interrogaciones, apunta a

² Como ha destacado Alice Barale, Benjamin, siguiendo la herencia entregada por Aby Warburg, no ve como una continuidad el reenvío del símbolo al origen, como en el caso de Goethe (1950, p. 393, Máxima 1110), sino como una necesidad (Barale, 2009, p. 29).

lo particular de la manifestación espontánea de lo ya creado (Benjamin, 1990, p. 12). Cuando en el *Comentario* a Goethe se distingue entre creación y origen, se subraya que *desde* la primera se constituye el ver. El lenguaje espontáneo de las cosas es el que nos permite conocerlas, nombrarlas u originarlas. No obstante ellas permanezcan en una comunicación hablada (poesía) o silenciosa (plástica), la necesidad de recomenzar o ser constantemente interrogada para dar con su significado revela el acierto de la intuición benjaminiana, esto es, la unión entre visión y denominación que mencionamos al inicio de esta sección. Pero tal vínculo encierra, por una parte, la paradoja de la aparente determinación de la imagen o la palabra y la existencia en ella de un contenido que la sobrepasa. Emerge allí la pugna entre el símbolo y la alegoría junto con la necesidad de comprender que: “la importancia [...] de la alegoría [...] consiste en el desenmascaramiento de la ilusión que se oculta detrás de la concepción del símbolo como presencia de lo universal en lo particular” (Barale, 2009, p. 63). Es esta denuncia la que nos deja frente a un momento no-comunicativo que ha sido visto por Alice Barale como la escisión entre significado e imagen (2009, p. 65). Nuestra propuesta, por el contrario, intenta subrayar dicha incapacidad de comunicación como característica de aquel particular silencio, de aquella lengua sin nombre de lo material que se confunde con las sombras y que constituye el fundamento de la filosofía venidera. Desde este punto de vista, la distinción entre símbolo y alegoría, como veremos, puede presentarse dentro de la misma esfera de tensión que se dio entre los dioses paganos y el Dios cristiano, es decir, en la religión.

Benjamin y Usener

Si bien la separación entre creación y origen no se hace presente en la que puede ser llamada la respuesta a Scholem, sí comparece en ella la noción de conocimiento en los términos que hemos apenas definido. Terminada la creación divina, lo creado es abandonado a sí mismo, confiado al actuar del hombre. Esta desatención implica la pérdida de la actualidad divina en las cosas, y por ende el único camino que vislumbran es el que el hombre les pueda dar. De allí que la visión y la denominación se convierten en una potencia cognitiva: lo creado deviene conocimiento, el ser espiritual de las cosas permite que ellas sean percibidas y nombradas por el lenguaje del hombre (Benjamin, 2007a, p. 153).

En un intento de recapitulación de lo dicho hasta acá, indicaré a continuación los rasgos distintivos de la teoría de Benjamin que pueden ser vinculados a la propuesta de Hermann Usener.

De la misma manera como las cosas tienen un ser lingüístico posible de ser percibido por el hombre, el ser lingüístico del hombre es el lenguaje, de forma tal que a través de él es el hombre quien comunica su propio ser espiritual. Este ser espiritual del hombre se manifiesta en las palabras y, por lo tanto, se expresa al momento de darle nombre a las cosas:

Como el ser espiritual del hombre es el mismo lenguaje, el hombre no se puede comunicar mediante el lenguaje sino sólo en él. El núcleo de esta totalidad intensiva del lenguaje, en tanto que ser espiritual del hombre, es justamente el nombre. Toda la naturaleza, en la medida en que se comunica, se comunica sin duda en el lenguaje, en el hombre en última instancia. Por eso el hombre es el señor de la naturaleza, y por eso puede dar nombre a las cosas. Sólo mediante el ser lingüístico de las cosas, llega el hombre a conocerlas a partir de sí mismo: a saber, en el nombre (Benjamin, 2007a, p. 148-149).

El llamado a una antropología filosófica es aquí evidente. El conocimiento del hombre radica en la capacidad que éste tenga de pensar el lenguaje para

comprenderse a sí mismo. En este sentido, cosificación, nombre y religión son las vías de entrada que utiliza Benjamin para aproximarse a los primeros capítulos del Génesis, con el fin de darle un sonido propio a la relación entre el texto bíblico y la naturaleza del lenguaje (2007a, p. 148-149).

Tal como el interés de Benjamin está guiado por el relato bíblico, Usener deja en claro que en los primeros pasos de los pueblos se construye la religión popular con sus consecuentes formas míticas: “todo aquello que en estas fases de la existencia enciende el ánimo del pueblo, vale decir la totalidad del mundo externo [...] continúa viviendo como un reflejo en el patrimonio mítico del pueblo, razón por la cual entre los hombres cada nuevo y desconocido evento aparece, en primer lugar, como una esencia divina” (Usener, 2008, p. 41-42). Es esa esencia divina la que lleva la impronta de un lenguaje particular que es percibido por los individuos como un acontecimiento que sólo al ser nombrado se transformará en algo conocido. Si bien en Usener no se encuentra presente aquel rasgo, podemos decir, místico que contornea las reflexiones filosóficas de Benjamin, es indudable que la lógica del pensamiento de este último sigue las huellas del filólogo. Tal consonancia se percibe en la lectura del primer capítulo de *Los nombres de los dioses*. La formación de los conceptos es un proceso que culmina provisoriamente en la acuñación de las palabras. La única forma de indagar los conceptos y representaciones de un pueblo es conociendo los datos que aporta el patrimonio lingüístico de éste. Así como hemos podido desprender de Benjamin una unión entre palabra e imagen, Usener reconoce que la formación de conceptos es un proceso espiritual que va a la par con la conformación de las representaciones de las divinidades (2008, p. 45). Lo anterior no significa que el Dios del Génesis pueda ser representado, sino que la naturaleza en su capacidad lingüística es entendida por los hombres como divinidad conocible gracias al nombre. En otros términos, las cosas no son denominadas por un acto de voluntad, y no puede serlo para Usener – y en consecuencia para Benjamin – puesto que el ser lingüístico de las cosas es propiamente aquello que despierta la excitación espiritual, el incentivo e instrumento del acto de nombrar. Explica Usener:

Las impresiones sensibles obtenidas del choque con un algo que no es el yo [...] son las más fructíferamente vitales, las que encuentran por sí mismas un camino para revelarse a la voz (2008, p. 45).

Y más adelante agrega:

Así como el concepto no se agota en su expresión verbal, de igual forma la denominación constituye por sí misma un hecho en la formación de los conceptos, la primera que sea expresable y que predetermine todo lo que vendrá después. En los nombres de los dioses buscaremos la explicación documentaria de la manera en que se formaron representaciones del infinito (Usener, 2008, p. 46-47).

Esta cita recuerda la fuerza de la propuesta de Benjamin. Decir que el nombre puede ser estudiado como una representación del infinito equivale a pensar que la relación del nombre con el conocimiento de Dios es absoluta (Benjamin, 2007a, p. 153). Como Usener, Benjamin piensa que el nombre en el lenguaje del hombre es un conocer silencioso, un acercamiento a lo divino desde el mutismo de Dios en la naturaleza. Por ello no podrá ser nunca un conocimiento completo pues participa de la creación de forma fragmentaria al fundarse en la carencia de actualidad divina. En el caso del nombre humano, el nombre propio, el punto de concordancia entre ambos autores alcanza su grado más alto.

Dice Usener:

El politeísmo recibe su color y carácter del nacimiento y crecimiento de los dioses personales. Sólo en los nombres propios la representación anteriormente en estado de fluidez se solidifica en un núcleo estable que puede devenir portador de una personalidad. El nombre propio hace necesario, como el nombre con el que es llamado el hombre, pensar en una determinada personalidad para la que valga exclusivamente. Con esto se abre la vía a través de la cual el flujo de representaciones antropomórficas puede fluir en una forma casi vacía. Sólo ahora la idea de divinidad adquiere vivacidad, es decir, carne y sangre. Ella puede actuar y sufrir como el hombre. Las representaciones, que por una transparente idea de dios particular eran predicativas, ahora, por el portador del nombre propio se convierten en nominativo. Desde aquí la poesía purifica los colores que vivifican la imagen del dios y el arte figurativo busca darle a la imagen una figura dotada de vida. Así el dios individual se acerca al pueblo incluso sobre un plano personal: advierte su proximidad en el templo y durante las festividades [...] (2008, p. 367).

Benjamin adaptó este pasaje en los siguientes términos:

El más hondo reflejo de la palabra divina y el punto en que el lenguaje de los hombres obtiene la más estrecha participación en la divina infinitud de la mera palabra, ese punto en que el lenguaje humano no puede en cuanto tal no convertirse en palabra finita y en conocimiento, es precisamente el nombre humano. La teoría correspondiente al nombre propio es también la del límite del lenguaje finito frente al infinito. De todos los seres, el ser humano es el único que da nombre a sus semejantes [...]. Con la imposición de dicho nombre, los padres consagran sus hijos a Dios; entendido en sentido metafísico pero no etimológico, al nombre que los padres así imponen no corresponde conocimiento alguno, al igual que los padres dan un nombre a los niños que acaban de nacer. Tomado *strictu sensu*, ninguna persona debería corresponder al nombre (conforme a su significado etimológico), dado que el nombre propio es palabra de Dios en sonidos humanos. Con él se garantiza a cada persona el hecho de que ha sido creada por Dios, y, en este sentido, el nombre es sin duda creador, según lo dice la sabiduría etimológica con la idea (que no se encuentra pocas veces) de que el nombre ya es el destino de una persona. Así, el nombre propio es la comunidad del ser humano con la divina palabra creadora de Dios (2007a, p. 154).

Es posible decir, entonces, que una forma de representación es dar un nombre propio a las personas. Esta manera de nombrar permite la comunión entre el hombre y la palabra creadora de Dios. Asimismo las representaciones nominativas son las que le dan vida al arte figurativo. Parecieran volver a entrar en estado de confusión los conceptos de creación y origen, sin embargo dicho desorden no es sino la aparente vitalidad simbólica de la obra artística. Se diría que cuando Benjamin habla de una "comunidad del ser humano con la divina palabra creadora de Dios" a partir del nombre propio en el que co-existen unión y fugacidad (cf. Barale, 2009, p. 106), se está refiriendo al símbolo, pero tal afirmación implica además una suerte de desenmascaramiento provocado por el sentimiento de comunidad que conforma el hombre con el hablar divino.

El valor de la decadencia artística

El silencio de la creación y Dios forman una comunidad lingüística gracias a la imagen de lo señalado. Por la señal de Dios las cosas se presentan ante el hombre, y éste pueda nominarlas. A raíz de esta idea de comunidad, Benjamin afirma

que el lenguaje está en sí impedido para dar meras señas (2007a, p. 154, 156). La condición para conocer las formas artísticas está en el ejercicio de entenderlas en su conexión con las lenguas naturales, como puede suceder en la relación entre el canto y el lenguaje de los pájaros. La ciencia propia de las señas, de los signos que Dios da a sus creaturas, es la única que permitiría adentrarse en el lenguaje del arte. Desde aquí se da un salto al problema del signo en cuanto referencia o indicación de lo no-comunicable: “el lenguaje no es sólo comunicación de lo comunicable, sino, al mismo tiempo, símbolo de lo no-comunicable. Este aspecto simbólico del lenguaje aparece unido a su relación con el signo” (Benjamin, 2007a, p. 161). Signo y símbolo se relacionan a partir del lenguaje de la naturaleza y el silencio de la creación divina. Si es el mutismo la verdadera creación que une al signo y al símbolo, es necesario preguntarse cuál es su relación con la alegoría dentro del marco que le hemos dado a nuestras reflexiones.

Quisiera volver un instante a Scholem. Para distinguir entre símbolo y alegoría el amigo de Benjamin se centra en la importancia que tiene la lengua hebrea para los cabalistas. Según ellos, ésta es un reflejo de la naturaleza del mundo: “la palabra llega a Dios porque proviene de Dios”. El lenguaje del hombre, que tiene como función primordial el conocimiento ya que su esencia es sólo intelectual, es también un reflejo del lenguaje creador de Dios. “Toda creación”, dice Scholem, “no es, desde el punto de vista de Dios, más que una expresión de su Ser oculto que comienza y termina al darse a sí mismo un nombre, el nombre sagrado de Dios, el acto perpetuo de creación” (Scholem, 1996, p. 27-28). El eco de Benjamin resuena aún con más fuerza al adentramos en la precisa distinción que nos interesa. El relato religioso es un relato vivo, un reflejo y representación de lo divino. Sin embargo, son precisamente estas nociones de reflexión e imagen las que pueden destruirlo. En la medida que mantenga su estatus simbólico evita la corrupción, pero si deviene alegoría, entonces la textura viva degenerará hasta morir. Esto porque, según Scholem,

la alegoría consiste en una red infinita de significados y correlaciones en la que todo puede convertirse en una representación de todo, pero siempre dentro de los límites del lenguaje y de la expresión [...]. Lo que se expresa por y en [la alegoría] es, en primer lugar, algo que tiene su propio contexto significativo, pero que, al volverse alegórico, pierde su propio significado y se convierte en el vehículo de otra cosa. En realidad, la alegoría surge, por así decirlo, de la brecha que se abre en ese momento entre la forma y su significado. Ambos han dejado de estar indisolublemente unidos; el significado ya no se limita a esa forma particular, ni la forma a ese contenido significativo preciso. En suma, lo que aparece en la alegoría es la infinitud de significados que acompañan a toda representación (1996, p. 34).

Contrariamente, el símbolo ordena los ambiguos límites impuestos por la alegoría transparentándolos para hacer visible una realidad que para el hombre no está dotada por sí sola de forma.

Aquello que se convierte en símbolo conserva su contenido y forma originales. No se transforma, por así decirlo, en una concha vacía en la que se vierte un nuevo contenido, sino que por sí mismo, por su propia existencia, vuelve transparente otra realidad que no puede manifestarse de ninguna otra forma [...]. Si bien el símbolo es también un signo o una representación, es no obstante algo más que eso (Scholem, 1996, p. 35).

Desde esta distinción la alegoría parece implicar una connotación negativa y lejana respecto del símbolo, más aún cuando vemos que se ajusta al carácter decadente que Benjamin le asigna en *El origen del drama barroco alemán*. Así también

en *El libro de los pasajes* observamos un constante intento por disimular un vacío de significado:

[...] el alegorista constituye en una cierta manera la antípoda del coleccionista: ha renunciado a esclarecer las cosas por medio de una indagación que sería, en cierto modo, afín y homogénea a ellas; las saca de su contexto y da desde el comienzo a la propia absorta profundidad, la tarea de iluminar su significado [...] (Benjamin, 1986, H 4a, I).

Si bien la distinción entre el símbolo y la alegoría provoca una sensación de separación taxativa entre ambos conceptos, de fondo resuena un eco positivo que marca la diferencia entre, por decirlo de alguna manera, los sustantivos propios y los comunes. Los primeros corresponderían al símbolo en el sentido mencionado al final del apartado anterior; los segundos a los intentos de traducción que el hombre hace del lenguaje de las cosas: la alegoría. Cada uno de ellos son denominaciones que en su relación con el silencio plástico del arte buscan una forma de reconciliación. Subyace aquí la sutil mirada con que Benjamin lee la obra del historiador del arte Alois Riegl, *Arte industrial tardorromano*, la que nos permite comprender el canto positivo del carácter decadente de la alegoría.

Riegl presenta como un indicio de su estudio a los nombres. Para los antiguos, explica, las denominaciones de las personas y los lugares eran designadas con un cuidado particular para que en ellas quedara excluida cualquier posible recuerdo de desgracia y contrariedad, de forma tal que la manera que tenían de componer los nombres estaba determinada por indicaciones que se asociaban con el triunfo, la suerte, lo bueno y lo agradable. Con la llegada del cristianismo los nombres dieron un giro radical; aparecieron Maliciosus, Pecus, Stercurs y Stercorius, entre otros. Cada uno de estos nombres era una forma de ir hacia aquello que por tanto tiempo se había evitado (lo desagradable, los infortunios, la derrota); fue una manera de esquivar lo que caracterizaba a la humanidad clásica haciendo objeto ahora del gusto todo lo contrario. Aquello que había sido omitido “con escrupuloso cuidado [para] oír hablar de victoria y grandeza, ahora [se asocia a] escándalo y atrocidad” (Riegl, 1992, p. 24). La conclusión de Riegl ante estas pruebas – que reconoce como extremos que no pueden constituir una generalización pero que como ejemplos ilustran claramente la nueva sensibilidad no clásica – es que no pueden llevar al lector u observador a pensar que las obras de arte de este periodo estaban hechas con el fin de buscar una representación de lo feo. Muy por el contrario:

El profundo cambio que se dio en la creación de nombres y topónimos es más bien una manifestación paralela al profundo cambio que, al mismo tiempo, se está produciendo en las artes plásticas: evidentemente ambos están dictados por una voluntad superior común, que buscaba de modo parejo en la creación de nombres y en las artes plásticas una armonía en aquellas formas que las primeras generaciones de la antigüedad habían considerado disarmónicas (Riegl, 1992, p. 24).

Las nuevas formas albergaron la necesidad del cambio. La destrucción fue parte de las formas transitorias que dieron los fundamentos para que las condiciones modernas pudiesen configurarse. Son formas, dice Riegl, que pueden gustarnos menos que las antiguas, pero que tienen un significado propio. Tomemos el nombre de Stercurs como ejemplo. En la obra de Usener, la organización agrícola estaba ligada a un sacrificio que propiciaba el cultivo de los campos. Además de Ceres y Tellus, doce dioses eran invocados, tantos como responsabilidades tenía el campesino. Asimismo las funciones esenciales tenían una divinidad específica; entre ellas se encontraba la de la fertilización del campo que era presidida por Sterculinus, también llamado

Sterculius o Stercutus (Usener, 2008, p. 119-120). No hace falta avanzar mucho más para ver la relación entre el nombre antiguo y el cristiano, tal como es evidente la relación entre el estiércol y la fertilización. Mientras observamos la caída de los dioses clásicos, persiste el nombre como forma de comunión entre el lenguaje del hombre y el de la divinidad. Es precisamente esta ironía la que le permite a Benjamin, en otro contexto, subrayar el sentido artístico que tiene la alegoría y, junto con lo anterior, ver en la decadencia una forma propia que se muestra como necesaria para el desarrollo artístico. Aparece así un sentido biológico del arte que marca la obra de Riegl y determina la de Benjamin. Andrea Pinotti lo resume en los siguientes términos: "la vejez tiene un canto positivo, pero permanece vejez" (2008, p. LXIII).

Hacia el final de *El origen del drama barroco alemán*, Benjamin afirma que "la alegoría corresponde a los antiguos dioses, reducidos a la condición de cosa muerta" (1990, p. 223), recogiendo en conjunto a Usener y Riegl. Si con éste último deja atrás la idea de la decadencia en el arte, la condición de cosa muerta que nos recuerda a Usener es el requisito tanto de la obra de arte como de las transformaciones de la religión. Benjamin afirma que fue el cristianismo el que sembró el terreno para la aparición de la alegoría. A ello contribuyó, junto a la caducidad, el sentimiento de culpa:

Al significante alegórico la culpa le impide alcanzar en sí mismo la realización de su sentido. La culpa no sólo acompaña al sujeto de la observación alegórica, quien traiciona al mundo por amor al saber, sino también al objeto de su contemplación. Esta visión fundada en la doctrina de la caída de la criatura, que arrastró consigo a la naturaleza, constituye el fermento de la profunda alegoresis occidental (Benjamin, 1990, p. 221).

Ahora bien, así como el pecado original cambió el aspecto de la naturaleza, la culpa la veló. Mientras el castigo de Dios a su creación fue la causa del nuevo mutismo o la profunda tristeza de la naturaleza, el cristianismo y la irrupción de la alegoría hace del cristiano un alegorista. La imposibilidad de éste para finalizar su labor se caracteriza por no lograr nunca escindir definitivamente el nexo entre imagen y contenido para así luego someterlo a su propio y, por ende, subjetivo arbitrio (Barale, 2009, p. 91). El pretender dar visibilidad a lo que en la imagen se mantenía escondido, aquel "instante mesiánico", como lo llama Barale, no anula su finitud sino que la transforma, generando una nueva necesidad de redención (2009, p. 117). Alegoría y culpa invaden el terreno de la imagen. Pretendiendo revelar las cosas, la alegoría se convierte en una representación que las vela eternamente en la apariencia. El mutismo de la naturaleza por su tristeza (Benjamin 2007a, p. 159-160; 1990, p. 11) da cuenta de la importancia de la no-comunicabilidad de las cosas. De allí desprendemos el aspecto positivo de la obra de arte definido por su silencio. Hay en la alegoría una conciencia de la corruptibilidad de las cosas, la misma que nos lleva a cubrirlas en un intento por salvarlas de los distintos factores que puedan destruirlas. Su más poderoso móvil es precisamente la intuición de esa caducidad y el consiguiente cuidado por salvarlas en la eternidad (Benjamin, 1990, p. 220). Veladas, las cosas sólo pueden limitar con la vida, rozarla; sin su velo, la belleza del arte es imposible (Benjamin, 1996b, p. 94).

La belleza no es apariencia, no es velo de otra cosa. Ella misma no es manifestación sino absolutamente esencia, por supuesto que una esencia que sólo permanece esencialmente igual a sí misma bajo el ocultamiento. Por eso tal vez la apariencia sea engaño en cualquier otra parte: la bella apariencia es el velo ante lo necesariamente más velado. Porque lo bello no es ni el velo ni el objeto velado, sino el objeto en su velo. [...] Jamás se ha comprendido una verdadera obra de arte, excepto cuando se ha

presentado inevitablemente como misterio [...] Así, la apariencia en ella es precisamente esto: no el ocultamiento superfluo de los objetos en sí sino el ocultamiento necesario de los objetos para nosotros (Benjamin, 1996b, p. 95-96).

Podemos afirmar que el silencio de Dios, una vez terminada su creación, puede ser entendido como un necesario ocultamiento que parecía olvidarse en la expresión de las cosas. Con el cristianismo se impuso el enigma (1 Cor. 13, 12), una oscura alegoría que se caracteriza por ser una segunda velación. Ésta impide ver con mayor claridad la forma de la cosa, lo que obliga a volver constantemente al origen. Si no podemos fijar el significado de las representaciones simbólicas, no significa que ellas devengan alegorías, sino que la forma en que interrogamos ese origen es el que determina la función del lenguaje en la sociedad. Como en la “decadencia” tardorromana del arte y los nombres, Benjamin piensa que, al hablar de la obra de arte desde la modernidad, “cada día se hace más irrecusablemente válida la necesidad de apoderarse del objeto desde la distancia más corta de la imagen [...]” (Benjamin, 2008, p. 57). Esta característica es la forma en que el velo del arte sintetiza los volúmenes, exigiendo al tacto dar nuevamente con las formas originales perdidas. Es ésta la razón por la que en las grandes épocas de transformación históricas pasamos, en términos de Riegl, de lo óptico a lo táctil. La paradoja es que no debemos esforzarnos por acercarnos a las obras (cfr. Rampley, 1997, p. 53), son ellas las que nos golpean cada vez que las observamos (Pinotti, 2008, p. XLV). Es ese instante el único que tenemos para dar con su forma. Y es fácil errar en tales condiciones, donde la obra aparece como un proverbio.

La reducción de los dioses a cosas muertas, en cuanto alegoría, revela un valor enigmático que nos impulsa continuamente a intentar comprenderlo. Los aportes de Usener, en el campo de la filología clásica y de Riegl, en el de la historiografía del arte tardorromano, se unen en Benjamin para mostrar cómo la revelación alegórica es también un ocultamiento que caracteriza aquella belleza que nos atrae para la búsqueda de significados. Iniciarla desde la palabra o la imagen, no tiene importancia. Ambas constituyen una conformación denominativa.

Referencias

- BARALE, A. 2009. *La malinconia dell'immagine*. Florencia, Firenze University Press, 147 p.
- BENJAMIN, W. 1986. *Parigi, capitale del XIX secolo*. Turín, Einaudi, 1158 p.
- BENJAMIN, W. 1990. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 244 p.
- BENJAMIN, W. 1994. *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*. Chicago, Chicago University Press, 645 p.
- BENJAMIN, W. 1996a. Comentarios. In: W. BENJAMIN, *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona, Gedisa, p. 103-136.
- BENJAMIN, W. 1996b. Las afinidades electivas de Goethe. In: W. BENJAMIN, *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona, Gedisa, p. 11-102.
- BENJAMIN, W. 2007a. Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre. In: W. BENJAMIN, *Obras*. Madrid, Abada, II, 1, p. 144-162.
- BENJAMIN, W. 2007b. Sobre el programa de la filosofía venidera. In: W. BENJAMIN, *Obras*. Madrid, Abada, II, 1, p. 162-175.
- BENJAMIN, W. 2008. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. In: W. BENJAMIN, *Obras*. Madrid, Abada, I, 2, p. 49-85.
- CASSIRER, E. 1946. *Language and Myth*. Nueva York, Dover, 102 p.
- GOETHE, J.W. 1950. Máximas y reflexiones. In: J.W. GOETHE, *Obras completas*. Madrid, Aguilar, I, 1860 p.
- LEVIN, T. Y. 1988. Walter Benjamin and the Theory of Art: An Introduction to 'Rigorous Study of Art'. *October*, 47:77-83.

- PEAKER, G. 2001. Works that Have Lasted... Walter Benjamin reading Alois Riegl. In: R. WOODFIELD (ed.), *Framing Formalism: Riegl's Work*. Amsterdam, G+B Arts International, p. 291-309.
- PINOTTI, A. 2008. Introducción a la edición italiana de A. Riegl. In: A. RIEGL, *Grammatica storica delle arti figurative*. Macerata, Quodlibet, p. VII-LXV.
- RAIMONDI, E. 1985. Benjamin, Riegl e la filologia. In: E. RAIMONDI, *Le pietre del sogno: Il moderno dopo il sublime*. Boloña, Il Mulino, p. 159-197.
- RAMPLEY, M. 1997. From symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art. *The Art Bulletin*, 79(1):41-55. <http://dx.doi.org/10.2307/3046229>
- RIEGL, A. 1992. *Arte industrial tardorromano*. Madrid, Visor, 334 p.
- SCHOLEM, G. 1987. *Walter Benjamin, historia de una amistad*. Barcelona, Península, 239 p.
- SCHOLEM, G. 1996. *Las grandes tendencias de la mística judía*. México, Fondo de Cultura Económica, 393 p.
- USENER, H. 2008. *I nomi degli dèi: Saggio di teoria della formazione dei concetti religiosi*. Brescia, Morcelliana, 493 p.
- WEBER, S. 1991. Genealogy of Modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin's *Origin of the German Mourning Play*. *MLN*, 106(3):465-500. <http://dx.doi.org/10.2307/2904797>

Submitted on September 13, 2010

Accepted on August 18, 2011