

La vida como alegoría.
Consideraciones anti-subjetivas de la escritura
autobiográfica.

Por Silvia Susana Anderlini
Agosto 2017

ÍNDICE

I - Entre el ángel y la calavera: <i>Retratos</i> de la vida y de la historia.....	03
II - Alegoría y deconstrucción. Tras las huellas de una complicidad.....	21
III - Memorias como <i>ruinas</i> . Acerca de la discontinuidad de la representación de la vida en la escritura.....	34
1. El des/montaje de la memoria. Sobre el Archivo Biográfico Familiar de Abuelas.	
2. La imposibilidad de una memoria “continua”.	
3. Un intelectual con “mala suerte”... (Excurso biográfico).	
4. La autobiografía como interrupción: <i>Diario de la Galera</i> .	
IV - Microrrelatos ciudadanos entre las ruinas del siglo.....	59
Referencias bibliográficas.....	70

I

Entre el ángel y la calavera: *Retratos de la vida y de la historia.*

*“Ángel es aquello que, libre de su destino,
plantea el problema de la representación”.*

Massimo Cacciari

“La mirada del ángel es la del alegorista”.

Reyes Mate

La necesidad de aproximar vida y obra en la actualidad ha conducido a una “extensión del espacio biográfico contemporáneo” (Arfuch, 2007) como una búsqueda incesante de una cierta unidad del sujeto, aunque siempre utópica, hipotética. Lo cierto es que desde la hermenéutica de la sospecha, y a través de la mirada deconstruccionista de Paul de Man, ya no es posible concebir el discurso autobiográfico como constitutivo de una totalidad: el yo. El filósofo enmarcado en el pensamiento cartesiano sabía que las cosas son inciertas, que no son como parecen, pero no dudaba de la conciencia, pues sentido y conciencia del sentido coincidían. Pero después de Nietzsche, Marx y Freud se comienza a dudar también sobre la conciencia. Mediante la *hermenéutica de la sospecha* Paul Ricoeur somete a la subjetividad a una crítica análoga a la que la hermenéutica tradicional emprendía contra la pretensión de objetividad del positivismo. A partir de entonces, el yo se convierte en un texto a descifrar¹.

El concepto aristotélico de *mímesis* no apunta a una imitación reproductora de la realidad, sino, por el contrario, a una interpretación con potencia para rehacer

¹ Acerca de la hermenéutica de la sospecha, veáse Ferraris (2002), cap. 3.0: “¿La hermenéutica de la sospecha es una hermenéutica?”.

críticamente el mundo de la acción y exponerlo a nuevos horizontes. El impacto extralingüístico que logra lo imaginario lo consolida, en consecuencia, como un elemento subversivo contra la realidad dada. El relato se pone así del lado de la utopía, como señala Nájera (2006). De ahí su carácter emancipador.

Estas cuestiones inciden en lo que podría llamarse “pensamiento autobiográfico”, que da un giro radical con el aporte de Paul de Man, para quien lo autobiográfico se convierte en una figura general de lectura válida para todo texto. Así, de Man distribuye algunas posiciones de la teoría tradicional de la autobiografía en el campo de una teoría general de la lectura: la posibilidad del autoconocimiento subjetivo que subyace a las posiciones tradicionales acerca de la autobiografía se sujeta a los mecanismos que operan en la lectura y a todos los problemas que esta operación implica. La autobiografía no tiene que ver entonces con la posibilidad de acceso privilegiado de un sujeto a sus vivencias interiores, ni con una gramática de motivos autobiográficos sucesivos y enumerables. Su estudio sólo puede constituirse de manera verdaderamente crítica al no renunciar a las contradicciones de las que justamente surge su interés.

La prosopopeya es una figura del pensamiento que consiste en poner en escena a los ausentes, los muertos, los seres sobrenaturales o los inanimados. Nora Catelli observa, a partir de Paul de Man en “La autobiografía como desfiguración”, que la narración autobiográfica procura dotar de un yo a lo que carece de yo, dotar de una máscara a lo informe, a lo sin rostro. Un yo se presenta a otro yo, ambos intercambiables y reemplazables por su heterogeneidad, porque no han coexistido ni en el tiempo ni en el espacio. Se otorga un rostro cuya identidad se ignora. Por eso propone a la

prosopopeya (y por ende a la autobiografía) como figura de todo lenguaje en su relación con el pensamiento. El lenguaje es el tejido que permite acceder al pensamiento justamente porque lo vela. La prosopopeya es la alegoría de la autobiografía, y ésta a su vez lo es del lenguaje.

El lenguaje mismo es pérdida porque, al ser figura (metáfora, prosopopeya) no es ya la cosa (nosotros), sino su representación. Al habitar ese lenguaje, participamos de una cierta “mudez” que nos priva de ser precisamente nosotros. Si esto es así, en el acto autobiográfico morimos y desaparecemos doblemente, por la estructura especular de la prosopopeya, que hace hablar a lo muerto y enmudecer a lo vivo. El sujeto de la autobiografía pierde así su rostro, queda des-figurado y “muere” de manera que su representación en el relato de su yo opera como una especie de “epitafio”. La prosopopeya que da voz y rostro por medio del lenguaje nos arranca la imagen de un mundo que pueda comunicarse en ese lenguaje. La prosopopeya es propuesta como emblema del carácter retórico de todos los lenguajes, y la autobiografía como la escenificación de un fracaso, ya que es imposible dar vida a los muertos. La estrategia del discurso del yo queda presa en la dialéctica (o el desacuerdo) entre lo informe y la máscara. Al reparar de Man en lo temporal incluido en el tropo, nota que la alegoría (como figura de figuras) podría constituir el sustrato retórico oculto de la autobiografía, pues “la alegoría encarna de especial manera un fracaso, el fallo ejemplar en el intento de fundar una estrategia para la construcción del yo” (Catelli, 2007: 243). La prosopopeya es la figura que da voz y rostro por medio del lenguaje, pero que

“desposee y desfigura en la misma medida en que restaura”². Se trata de una mirada tropológica sobre el discurso autobiográfico, con alcances filosóficos y gnoseológicos³.

Concebir el discurso autobiográfico como una alegoría del yo (una fabulación de sí mismo a través del lenguaje, una autofiguración) implica una transformación de su concepción temporal, una ruptura de su continuidad. Al no poder incorporar la propia muerte en el discurso, la autobiografía tradicional desarrolla una historia lineal. En cambio la imagen, que conlleva su propia muerte (su propia *ruina*) se aviene mejor a una concepción alegórica de la autobiografía, basada en la interrupción del decurso temporal del yo. Al apelar a las imágenes, el discurso incorpora a la naturaleza y a la muerte, que interrumpe el relato de la propia vida como sucesión irreversible de acontecimientos. A través de la configuración de una imagen alegórica de la subjetividad en juego, el discurso autobiográfico se transforma en un *autorretrato*. La escritura deviene imagen, alegoría⁴.

Concebir la historia y la narración en términos de imágenes conlleva así un potencial emancipatorio tendiente a resignificar, a partir del presente, ausencias y derrotas pasadas. Esto sucede, por ejemplo, en lo que respecta al pasado reciente argentino, con las fotografías de los desaparecidos, que poseen una fuerte impronta narrativa,

² “En la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora, prosopopeya) es realmente no la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa y, como tal, es silencioso, mudo como las imágenes lo son. El lenguaje, como tropo, produce siempre privación, es siempre despojador” (De Man, 1991: 118).

³ Todo el edificio de las figuras se basa en que existen dos lenguajes, uno propio y otro figurado, como lo recuerda Barthes: “Desde la Antigüedad, las expresiones metarretóricas que atestiguan esta creencia son innumerables: en la *elocutio* (campo de las figuras) las palabras son <transportadas>, <desviadas>, <alejadas> de su hábitat normal, familiar. Aristóteles ve en ello un gusto por el extrañamiento...” (Barthes, 1990: 155-156). En esto consiste la clave de la alegoría.

⁴ Benjamin propone a la *imagen dialéctica* como instrumento clave para construir un relato diferente, potencialmente capaz de romper con la noción de un tiempo continuo, cronológico y lineal, y en ello reside también su carácter disruptivo y crítico.

pues remiten a subjetividades y relatos, en algunos casos ya recuperados, y en otros, aún por recuperar. Y en lo que respecta a un pasado menos reciente, en otras latitudes, ocurre también con la imagen del *Angelus Novus* de Paul Klee, en la que Walter Benjamin se inspirara para redactar su IX Tesis sobre el concepto de historia (el famoso ángel de la historia), que también aparece en las dos versiones de sus breves textos pseudoautobiográficos titulados "*Agesilaus Santander*"⁵, que narran herméticamente la génesis del oficio de escritor del autor a partir de un nombre nuevo y secreto puesto por sus padres, para que nadie supiese que era judío. En la IX tesis la imagen posee la clara función de cuestionar la linealidad del historicismo, proponiendo una fuerza inesperada de interrupción. Pero en estos breves textos herméticos la imagen del Ángel Nuevo deviene un *retrato* alegórico del propio Benjamin, y sólo metonímicamente, en un retrato de la historia. Un retrato con una particularidad: un "retrato que narra" aquello que nunca fue escrito por el discurso dominante de la historiografía, y/o aquello que nunca fue escrito por el discurso dominante del yo. El ángel emerge como portador de un autorretrato simbólico del autor, contenido en su nuevo nombre. Mediante esta figura se plantea el problema de la representación como interrupción de la historia de sus mayores, para dar lugar a un nuevo destino, que sin embargo se asemeja a todo

⁵ "Texto pseudoautobiográfico" lo llama Jorge Monteleone (2013), que fue apuntado en un cuaderno de notas durante la estancia de Benjamin en Ibiza, en agosto de 1933. Scholem interpretó estos textos como un "enmascaramiento" del autor, considerando que su situación en ese tiempo era la de un refugiado que en todo sentido llevaba una vida al borde de la desesperación: "El repaso de su vida lo mantuvo profundamente ocupado durante esos meses. De él surgió la nueva reflexión sobre el ángel que tuvo lugar en Ibiza, cuando la pintura (de Klee) ya solo se encontraba presente en su imaginación. Esta reflexión tenía que ver con el repaso de su vida como escritor, como judío y como amante no correspondido." (Scholem, 2003: 53) El mismo dio a conocer estos textos en su conferencia "Benjamin y su Ángel" (1972) quedando luego recopilados en los *Escritos autobiográficos* de W. Benjamin (1985). En este trabajo se utilizan las dos versiones de "*Agesilaus Santander*" incluidas en la obra de Scholem (2003).

aquello de lo que debió separarse. En el nombrar del ángel habita una diferencia de sentido y “un símbolo secreto de su propio proyecto como escritor crítico: un ángel capaz de decodificar los fragmentos caóticos de la historia reciente” (Bartra, 2005: 126). Las fisuras en el paradigma de la temporalidad historicista, y también las del paradigma autobiográfico, se vinculan con la capacidad humana para interrumpir procesos, iniciar nuevas líneas de actuación e inaugurar temporalidades propias. Los fragmentos, ruinas y escombros de una sucesión histórica (y/o biográfica/autobiográfica) se caracterizan por la discontinuidad, y por lo tanto permiten romper con la linealidad del relato histórico dominante, correlativa con la linealidad de la escritura en la que se afirma la historiografía de los vencedores. Eduardo Cadava sostiene que lo que llamamos tiempo es justamente “la imposibilidad de que la imagen coincida consigo misma”. Esto requiere que “cada imagen sea una imagen de su propia interrupción”. Por lo tanto “no hay Historia sin interrupción de la Historia” (Cadava, 2007: 34). Como esta imagen interrumpida es todavía una imagen, entonces imagen significa *la muerte de la imagen*: “La historia que se estampa en la <calavera>, la historia cuyo significado emerge de la discontinuidad que le impone la muerte en la que esta se derrumba, compone el núcleo de la visión alegórica” (Galende, 2009: 122). A mayor presencia de la muerte, mayor significación. Esta es un efecto de lo que ya se ha retirado, un efecto de lo que ya ha asistido al instante de su “destrucción”. Es la muerte la que hace que la historia se lea siempre en “retirada”.

En los retratos (y/o autorretratos) se expresa un sentido de interrupción de la “copia”, puesto que la pintura nunca es idéntica al “modelo”, exhibiendo en cada versión una faceta nueva o diferente, jamás vista o tenida en cuenta antes, que de algún modo

genera o “produce” al sujeto mismo: “El develamiento de un yo no puede tener lugar más que poniendo esta exposición en obra y en acto: pintar o figurar ya no es entonces reproducir, y tampoco revelar, sino producir lo expuesto-sujeto. Producirlo: conducirlo hacia adelante, sacarlo afuera” (Jean Luc Nancy, 2006: 16).

Para Benjamin la historia se manifiesta en un rostro algo tenebroso, una calavera, como fisonomía alegórica vinculada a la muerte y a la caducidad. Pero la calavera no sólo es el “retrato” de la historia, sino también de “la historicidad biográfica de un individuo”, tal como lo expresa en *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán*:

En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma en un rostro; o mejor, en una calavera. Y, si es cierto que ésta carece de toda libertad simbólica de expresión, de toda armonía clásica de la forma, de todo lo humano, en esta figura suya, la más sujeta a la naturaleza, se expresa significativamente como enigma no sólo de la naturaleza de la existencia humana como tal, sino la historicidad biográfica de un individuo (Benjamin, 2007: 383).

La imagen del *Angelus Novus* –referido tanto a la acuarela de Klee que Benjamin había comprado, como al título de una revista que al final nunca llegó a publicar- alude a una leyenda talmúdica que cuenta cómo a cada instante se crean nuevos ángeles que, después de cantar su himno ante Dios, se disuelven en la nada. Mediante esta figura Benjamin podía interpretar las ruinas de la vida moderna y a la vez las propias; podía identificar en la misma imagen la historia colectiva y la historia individual, e intentar redimir una y otra a partir de los comentarios que le suscitaba.

El ángel y la calavera constituyen la expresión de la tensión alegórica que plantea el problema de la representación de un yo que no es unívoco, y que por lo tanto no puede narrarse linealmente, al igual que la historia. Se trata de una historia discontinua, que

implica la ruptura de la temporalidad lineal. Podemos pensar estos textos de Benjamin (en sus dos versiones) como una micro-autobiografía hermética que manifiesta aspectos de su yo oculto, aquel que una autobiografía tradicional jamás podría llegar a narrar, representar o aludir. Tanto en la imagen del ángel de la IX tesis, como retrato de la historia, y en la de sus textos herméticos, como autorretrato e imagen dialéctica autobiográfica, el origen aparece construido por su historia. En ambos, la representación apela a la discontinuidad propia de la alegoría, como testimonio del exilio y fragmentación de la lengua como totalidad, y de la muerte como devastación final del signo lingüístico.

La ruptura de la temporalidad continua o lineal es explícita en algunos pasajes de estos textos. Por ejemplo, en la Primera Versión, al referirse a los nombres secretos puestos por sus padres, dice el autor: *“Pero como es posible que esta (la madurez) sea alcanzada más de una vez en la vida, quizá cada nombre secreto tampoco permanece inmutable y el mismo, de modo que bien puede operarse su transformación en una nueva madurez”* (en Scholem, 2003: 43). Aquí se expresa la ruptura de la temporalidad lineal, constitutiva de la novela de formación del héroe, que sigue la línea temporal infancia-juventud-madurez, y que Benjamin desestabiliza al sugerir que la madurez pueda ser alcanzada mas de una vez en la vida.

Las precauciones de los padres de Benjamin no fueron suficientes para modificar su destino, pero el nombre secreto sí pudo hacerlo, mediante la intervención del Ángel Nuevo:

Con firmeza (el Ángel) fija sobre él su mirada... ¿Por qué? Para arrastrarlo consigo hacia el futuro por ese mismo camino a través del cual vino y que lo conoce tan bien que lo recorre sin darse vuelta y sin apartar los ojos de aquel al que ha elegido. El quiere la felicidad: el conflicto en el que reside el éxtasis de lo

único, nuevo, aún no vivido con aquél júbilo de lo que es todavía una vez más, de lo reconquistado, de lo vivido. Por eso, si lleva consigo a un nuevo ser humano, no tiene en modo alguno nada nuevo que esperar más que el regreso a casa. Así es como yo, en cuanto te vi por primera vez, viajé contigo de vuelta hacia el lugar de donde venía. (En Scholem, 2003: 46)

Se observa en este fragmento cómo el origen aparece construido por su historia. Lo nuevo irrumpe en conflicto con lo ya vivido, y se proyecta hacia el futuro, a través del camino ya recorrido. El ángel es la figura alegórica que funciona como “irrupción”, que trastorna el propio destino, factible de vincular con el episodio evangélico de la Anunciación, en el que el ángel Gabriel irrumpe en la vida de María, la madre de Jesús, para trastornar y transformar su destino, que ya no podrá ser un destino personal, pues en el contexto hermenéutico de los Evangelios cristianos Gabriel anuncia nada menos que la llegada del Mesías, que ha de redimir el destino de todos los judíos y el de la humanidad. A partir de entonces comienza desde cero el tiempo lineal en Occidente, y se da por finalizado todo el tiempo anterior.

El texto de Benjamin, en ambas versiones, empieza así: *“Cuando nací, sobrevino a mis padres el pensamiento de que podría tal vez llegar a ser escritor”*. Es el principio de la propia vida, que sin embargo se focaliza en la profecía de los padres (proyectadas hacia el futuro del hijo), y en la necesidad de darle nombres ocultos para esconder su origen judío. Origen y futuro por lo tanto se unifican. Nombres que fueron encerrados y guardados, pero que el Ángel Nuevo vino a develar:

Fijó su imagen frente a mí: Ángel Nuevo. La cábala cuenta que Dios creó a cada instante un infinito número de ángeles nuevos, cuyo único propósito, antes de disolverse en la nada, es cantar por un instante Su gloria delante del Trono. El mío había sido interrumpido de pronto: sus rasgos no tenían apariencia humana. (En Scholem, 2003: 44)

Luego expresa la espera forzada mediante la alegoría de haber nacido “*bajo el signo de Saturno*”. La espera es siempre alegórica, porque es espera de un significado que nunca adviene plenamente, y a la vez es irónica, porque obliga al “*rodeo más fatalmente largo*”, cuando en realidad lo que se busca está realmente cercano:

Sacando provecho de la circunstancia de que yo hubiera venido al mundo bajo el signo de Saturno –el planeta de la rotación lenta, el astro de la vacilación y la morosidad-, envié la forma femenina de la masculina proyectada en la imagen a través del rodeo más fatalmente largo, aun cuando ambas formas eran tan cercanas... (En Scholem, 2003: 44)

En Benjamin la escritura es alegórica desde el *Origen del Trauerspiel alemán*, ya que su práctica “sistematiza sus atomizados fragmentos materiales en interminables constelaciones de significados, carentes de motivo” (Eagleton, 1998: 25). La alegoría barroca transforma cosas y obras en escritura en movimiento. La escritura parece así estar destinada a permanecer extraña a las fuentes espontáneas del significado. Eagleton veía en la resbaladiza juntura entre el significante y el significado, en la ruptura de su coherencia imaginaria, a la muerte, como devastación final del signo lingüístico, y de la escritura, “especie de cosificación secundaria a manos del jeroglífico que *todo lo fija*”:

Aunque este dominio de signos densamente cosificados sea predominantemente espacial, es no obstante lentamente propulsado hacia adelante por una ineludible temporalidad; porque como ha señalado Fredric Jameson acerca del *Trauerspiel*, la alegoría es <un modelo privilegiado de nuestra propia vida dentro del tiempo, un torpe desciframiento, durante momentos, del sentido, el doloroso intento de devolver una continuidad a instantes desconexos y heterogéneos> (Eagleton, 1998: 31).

Esta apreciación de Jameson bien podría funcionar como definición alegórica de la autobiografía. Si a esto se le suma cómo el propio Benjamin concebía y experimentaba

lo autobiográfico, el reino de las cosas predomina, y el sujeto se eclipsa. En ese sentido, la exposición personal de Benjamin se diferencia de la representación personal de los relatos autobiográficos tradicionales. Su preocupación en fijar esa diferencia es clara en algunos fragmentos de *Infancia en Berlín hacia 1900*. Al privilegiar la narrativa topográfica y los lugares de paso o de pasaje, Benjamin crea un “estar fuera de sí mismo” o un “sí mismo objetivado”. Se establece una tenue frontera entre sujeto y objeto. El sujeto es más bien revelado por el mundo de las cosas, al modo “barroco”:

La obra barroca prepara las condiciones de su crítica a través de una extensión que no es propiamente temporal –en el sentido de que no apela ni a la duración ni mucho menos a lo eterno- sino precisamente a un crecimiento espacial, un llenado del espacio que es propio del devenir alegórico de la escritura (Galende, 2009: 124).

También el camino topográfico revela a un sujeto oculto o escondido. El presupuesto de Benjamin al exponer antes que nada un sujeto histórico y no la historia de un individuo, muestra que su estrategia es la de tener como meta Berlín y el siglo XIX, y no tanto la de constituir una identidad (el “niño” Walter Benjamin). Sería casi como la construcción de un “anti-sujeto” en el sentido individual, en función de un sujeto histórico más bien impersonal. Así es como lo autobiográfico se conecta con la historia, y lo individual con lo social.

Pero la escritura de Benjamin es barroca en más de un sentido. Para editar su obra, a menudo hubo que reconstruirla, procurando fijar su fragmentarismo y dispersión. Y en los textos “Agesilaus Santander” no tenemos un solo texto, sino dos versiones, la segunda quizá definitiva, pero hay quienes sugieren incluso alguna versión perdida. Estos textos ilustran –en clave hermética- el autoexilio de Benjamin, al mismo tiempo

que su intento de redención. El Ángel Nuevo es la figura paradójica que asume la memoria, que recuerda lo que nunca ha visto, y que busca redimir un pasado de separaciones forzosas, de esperas y desencuentros, sobre todo en la Segunda Versión. Muchos observaron el autoexilio de Benjamin en las figuras y objetos, como F. Yvars y V. Jarque, los presentadores (y traductores) de la edición en español de la *Historia de una amistad* de G. Scholem: “Benjamin se exilia particularmente en los objetos, en las cosas, y por cierto que no sólo en las cosas divinas, sino también en las más insignificantes, en las más efímeras y deterioradas” (Scholem, 2008: 18). En un sentido similar Susan Sontag desarrolla su ensayo biográfico acerca de Benjamin, llamado precisamente *Bajo el signo de Saturno*, observando que “los temas iterativos de Benjamin son, característicamente, medios de espacializar el mundo: por ejemplo, su noción de las ideas y las experiencias como ruinas. Comprender algo es comprender su topografía, saber cómo trazar su mapa. Y saber cómo perderse” (Sontag, 2015). Benjamin sin duda sabía acerca del autoexilio y de la imposibilidad de aferrarse a objetos, personas, itinerarios o ideas.

Si los seres entran en su destino porque están representados, como decía Lévinas, entonces es posible que Walter Benjamin entrara al suyo *fagocitando* –al modo barroco– la imagen del Angelus Novus de Paul Klee. Para Benjamin la tragedia alemana del barroco era la posibilidad de experimentar con el cambio de significado y la idea del no origen de los símbolos culturales, lo cual es aplicado también a la historicidad auto/biográfica del individuo. Entre el ángel y el rostro de una calavera, cual palimpsesto de la historia, acecha en la escritura de Benjamin la memoria de todo lo que aún no ha sido.

En Latinoamérica también se han producido ciertas escrituras que tienden a una espacialización barroca del tiempo, como acontece, por ejemplo, en la novela autobiográfica *Los Pasos Perdidos* de Alejo Carpentier, de 1953. Allí, la imagen del “ángel maraquero” en una iglesia incendiada nos reenvía, en clave alegórica, hacia el ángel de la historia benjaminiano. La espacialización barroca en esta novela es la forma de representación que asume el narrador para conectar una historia individual (autobiográfica) con una historia colectiva primigenia, intentando disolver la primera en la segunda, aunque sin lograrlo, puesto que el protagonista narrador comprende al final que debe sobrellevar su historia personal, irreversiblemente.

Michael Löwy⁶ destaca los artículos de Benjamin de 1929 acerca del surrealismo, en los que prevalece una visión pesimista de la historia, que se manifiesta de manera particularmente aguda en lo que respecta al futuro europeo, permitiéndole percibir las catástrofes que le aguardaban a Europa. El surrealismo es concebido como una manifestación moderna del romanticismo revolucionario. A partir de 1936 Benjamin va a reintegrar cada vez más el momento romántico a su crítica marxista de las formas

⁶ La lectura de las *Tesis* constituye un hito en el desarrollo del pensamiento de Michael Löwy (sociólogo y filósofo franco-brasileño): “... quebrantó mis certezas, trastocó mis hipótesis, derrumbó (algunos de) mis dogmas; en síntesis, me obligó a reflexionar *de otra manera* sobre serie de cuestiones fundamentales: el progreso, la religión, la historia, la utopía, la política. Nada salió indemne de ese encuentro crucial” (Löwy, 2002: 45). El autor parte de una concepción general de la obra de Benjamin como fragmentaria, inconclusa, a veces hermética, a menudo anacrónica, pero siempre actual. Señala que su concepción de la historia no es posmoderna, sino que “constituye una forma heterodoxa del relato de la emancipación: inspirada en fuentes mesiánicas y marxistas, utiliza la nostalgia del pasado como método revolucionario de crítica del presente” (p. 14). Su pensamiento no es ni moderno ni posmoderno, sino “una *crítica moderna de la modernidad* (capitalista e industrial), inspirada en referencias culturales e históricas precapitalistas” (p. 14).

capitalistas de alienación. En sus escritos sobre Baudelaire de 1936-38 retoma la idea típicamente romántica de la oposición radical entre la vida y el autómatas. El proletariado se transforma en autómatas: los gestos repetitivos, vacíos de sentido y mecánicos de los trabajadores puestos frente a la máquina, son similares a los gestos de autómatas de los transeúntes en la multitud descritos por Poe y Hoffmann. Las víctimas de la civilización urbana e industrial no conocen ya la experiencia auténtica –fundada en la memoria de una tradición cultural e histórica- sino la vivencia inmediata que provoca un comportamiento reactivo de autómatas que han liquidado por completo su memoria. En su ensayo sobre Baudelaire, Benjamin interpreta la "vida anterior" evocada por el poeta como una referencia a una era primitiva y edénica en la que todavía existía la experiencia auténtica y las ceremonias del culto, y las festividades permitían la fusión del pasado individual con el pasado colectivo:

Las 'correspondencias' son los datos de la rememoración. No los datos de la historia sino los de la prehistoria. La grandeza y la importancia de los días de fiesta radican en permitir recuperar una 'vida anterior...' Rolf Tiedemann observa de manera muy pertinente que, para Benjamín, "la idea de las correspondencias es la utopía gracias a la cual un paraíso perdido aparece proyectado en el porvenir (Löwy, 2002: 31).

Es sabido que para Carpentier el surrealismo es una de las fuentes de las que se nutrió durante su estancia en Francia desde 1927 hasta 1939, que le permitieron forjar su escritura de lo real maravilloso latinoamericano. *Los Pasos Perdidos*, descrita por el propio autor como la "historia de la momentánea resurrección de un muerto para su propio espíritu", narra un viaje portentoso a través de un río latinoamericano que conduce al protagonista narrador innominado hacia las por él llamadas "tierras del Génesis", en donde sin embargo no podrá permanecer, sino que ha de volver a la urbe

asumiendo la conciencia de la historia del hombre occidental del siglo XX. En la novela hay una referencia central al mito de Sísifo, al cual el narrador recurre para alegorizar el automatismo de su propia vida y de los habitantes de la megalópolis donde vive, dominados por el mercado de consumo y no por una creatividad genuina, que solo redescubre en plena selva, cuando de repente experimenta la necesidad de crear y escribir música:

Pero la convivencia con el portento, la fundación de ciudades, la libertad hallada entre los Inventores de oficios del suelo de Henoch fueron realidades cuya grandeza no estaba hecha, tal vez, para mi exigua persona de contrapuntista, siempre lista para aprovechar un descanso para buscar su victoria sobre la muerte en una ordenación de neumas (Carpentier, 1984: 258).

En el capítulo XII de la novela, el protagonista narrador se encuentra en el puerto de Santiago de los Aguinaldos, y allí describe al ángel maraquero en un contexto de ruinas latinoamericanas:

Pero en la humedad de este mundo, las ruinas eran más ruinas, las enredaderas dislocaban las piedras de distinta manera, los insectos tenían otras mañas y los diablos eran más diablos cuando bajo sus cuerpos gemían danzantes negros. Un ángel y una maraca no eran cosas nuevas en sí. Pero un ángel maraquero, esculpido en el tímpano de una iglesia, incendiada, era algo que no había visto en otras partes (Carpentier, 1984: 115).

El ángel maraquero en el tímpano de una iglesia incendiada es una imagen dialéctica⁷ que entrecruza alegóricamente dos mundos culturales diversos en medio de las ruinas, y es de algún modo el emblema o alegoría autobiográfica central del protagonista narrador, quizá tanto como el mito de Sísifo, que en esta novela es mucho más

⁷ La imagen dialéctica puede ser definida como “la presentación del objeto histórico dentro de un campo de fuerzas cargado de pasado y presente que produce electricidad política en un ‘flash luminoso’ de verdad” (Buck-Morss, 1995: 245)

redundante. En cambio el ángel maraquero es mencionado y descrito una única vez, casi como los ángeles de la leyenda talmúdica que Benjamin menciona en sus breves textos herméticos, que cuenta cómo a cada instante se crean nuevos ángeles que, después de cantar su himno ante Dios, se disuelven en la nada.

La espacialización que asume la escritura barroca de Carpentier podría funcionar como crítica emancipatoria, aunque no logre el cometido de liberación de la subjetividad individual en la figura y trayectoria narrativa del protagonista narrador. Este no puede evadirse de la historicidad lineal, por ello escribe un diario fechado, y precisa pentagramas para componer música en plena selva. La linealidad de la escritura y de la historia lo siguen acechando. Sin embargo realiza una escritura del espacio latinoamericano sobrecargada de imágenes de la historia cultural europea y americana, una escritura del espacio/tiempo.

Benjamin ya se había referido al mito de Sísifo en una de las citas del *Libro de los Pasajes*, como advierte Löwy:

Para Benjamin, en el *Passagenwerk*, la quintaesencia del infierno es la eterna repetición de lo mismo, cuyo paradigma más terrible no está en la teología cristiana sino en la mitología griega: Sísifo y Tántalo, condenados al eterno retomo del mismo castigo. En ese contexto, Benjamin cita un pasaje de Engels, en el que compara la interminable tortura del obrero, forzado a repetir sin descanso el mismo movimiento mecánico, con el castigo infernal de Sísifo. Pero no se trata únicamente del obrero: toda la sociedad moderna, dominada por la mercancía, está sometida a la repetición, al "siempre lo mismo" (*Immergleichen*) disfrazado de novedad y moda: en el reino mercantil, "la humanidad hace el papel de condenada". El Ángel de la Historia querría detenerse, curar las heridas de las víctimas aplastadas bajo la acumulación de ruinas, pero la tempestad lo arrastra de manera inexorable hacia la repetición del pasado: nuevas catástrofes, nuevas hecatombes, cada vez más vastas y destructivas (Löwy, 2002: 104).

A diferencia de Hegel, para quien las ruinas son “testigos de la caducidad de los imperios”, casi como un objeto de contemplación estética; para Benjamin las ruinas constituyen una alusión a las grandes masacres de la historia. Sin embargo cabe destacar la ambigüedad, propia del pensamiento benjaminiano, en lo que respecta al sentido que aquí asumen las “ruinas”: por un lado, como catástrofe de la historia, que toma la forma de una repetición cíclica productora de conflictos y desastres en la IX Tesis, e indirectamente en la novela de Carpentier a través de la referencia alegórica al mito de Sísifo; y por otro, como aquello que salva o restituye, que es el sentido del ángel maraquero de la novela, imagen dialéctica que alegoriza la simbiosis de culturas –en medio de las ruinas latinoamericanas- que describe maravillado el protagonista narrador.

La mirada del ángel benjaminiano no tiene nada de triunfal, por el contrario, es una “imagen desesperada”:

Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas desplegadas. Ese es el aspecto que debe mostrar necesariamente el ángel de la historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado... Querría demorarse, despertar a los muertos y reparar lo destruido. Pero desde el Paraíso sopla una tempestad que se ha aferrado a sus alas, tan fuerte que ya no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja irresistiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que frente a él las ruinas se acumulan hasta el cielo. Esa tempestad es lo que llamamos progreso (Löwy, 2002: 101).

Rilke había anunciado en las Elegías de Duino que todo ángel es terrible. Es la alegoría del rostro del presente de la repetición, de la catástrofe siempre recomenzada que implica el tiempo cuando deja de producir algo nuevo, y retorna siempre a lo mismo. En tal sentido, como observara Mosès, “el Ángel representa el aspecto lúgubre de toda representación: ‘una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre

ruina” (Mosès, 1997: 146). En este punto el ángel de la historia se asemeja al protagonista narrador de *Los Pasos Perdidos*, que tampoco puede volver atrás para reparar su historia, sino que debe cargar con su “piedra de Sísifo”:

Porque es un artista, su situación es particularmente penosa; el arte, dice, no pertenece al Génesis, sino a la Revelación. Como intelectual dotado -o condenado- a la conciencia, es el producto final del peso de toda la historia de la humanidad que carga a hombros. Debe estar en contacto con su siglo; no puede desconectarse (Harss, 1978: 71).

La interrupción mesiánica que implica su viaje inesperado al corazón de Latinoamérica, a través del espacio-tiempo de un río que lo conduce a desandar las épocas históricas hasta llegar al Génesis, no lo libera de la catástrofe de su tiempo presente, del mundo capitalista mercantilizado, que ya no conoce el sentido de ser comunidad. Esa es la tragedia del protagonista narrador, y la del intelectual del siglo XX, y que describe también, de alguna manera, el autoexilio del narrador autobiográfico. Como ellos, el ángel de la IX tesis tampoco puede detenerse para reparar las ruinas de la historia, pues una tempestad (el progreso) lo empuja irresistiblemente hacia el futuro, al que sin embargo da la espalda. Pero quizá la conciencia de tal imposibilidad, y también la de la imposibilidad autobiográfica, constituya de por sí un acto emancipatorio. En tal sentido, el discurso autobiográfico ya no puede no ser sino (auto) crítico.

II

Alegoría y deconstrucción.

Tras las huellas de una complicidad.

La alegoría, reinterpretada por Walter Benjamin, al presentar una brecha irreductible entre significante y sentido, prefigura la interpretación deconstruccionista de la lectura como diferencia, interrupción, errancia y desvío.

Desde la Antigüedad surgieron dos maneras de abordar el problema de la distancia temporal con respecto a los textos cuyo sentido ya no era comprensible para el presente. Ambos métodos intentaron resolver el problema del “envejecimiento” de los textos, pero con procedimientos contrarios. El método alegórico, en contraposición al llamado método histórico-gramatical, responde a la exigencia de adaptar a la mentalidad de una época más consciente y actual los textos de la tradición. El vínculo con el pasado es superado por el surgimiento de una nueva intención, que no es ya la del autor y su contexto original, sino la intención del lector y el nuevo universo de sentido en el cual la obra transmitida es recontextualizada⁸.

La exégesis alegórica o alegoresis por lo general ha desempeñado un papel fundamental en todas las religiones que disponen de escrituras sacralizadas, con el objetivo de dar a las fórmulas fijas un contenido nuevo y contemporáneo y así mantener

⁸ Peter Szondi los discrimina del siguiente modo: “La interpretación gramatical pretende encontrar y conservar el sentido literal de antaño, reemplazando su expresión verbal, esto es, el signo que se ha convertido en extraño a lo largo del proceso histórico, por otro signo nuevo o acompañándolo y explicándolo por uno nuevo en una glosa. Al contrario, la interpretación alegórica se enciende precisamente en el signo percibido como extraño, dándole una nueva significación que no procede del mundo imaginario del texto, sino del de su intérprete. Por eso no tiene que cuestionar el *sensus litteralis*, ya que se basa en un sentido múltiple de la escritura” (Szondi, 1997: 68).

la autoridad de los textos canónicos. Su función actualizadora, que neutraliza la distancia histórica entre lector y autor, es más notable aún que en la interpretación gramatical, tanto en la hermenéutica teológica del judaísmo y del cristianismo, como en la exégesis de Homero en la Antigüedad. Y si bien Wilhelm Dilthey consideraba más racional y “científico” el método histórico-gramatical, Maurizio Ferraris destaca que “justamente al alegorizar opera una secularización mucho más intensa, desde el momento en que la autoridad del mito es subordinada a la actualidad del presente y a la *intentio lectoris*” (Ferraris, 2002: 18).

Benjamin por su parte contrapone la figura del símbolo, como expresión de una totalidad, a la figura de la alegoría, reinterpretándola como quiebra de la pretendida intemporalidad de lo simbólico. Su indagación de los dramaturgos barrocos alemanes del siglo XVII tenía la intención de mostrar de qué manera la alegoría era el modo a través del cual el lenguaje de la Modernidad podía expresar su tiempo como una época de desolación y de fragmentación, aunque en cada fragmento existiera una promesa de totalidad. Frente a la reconstrucción del sentido del mundo por medio de la creación del espíritu en la obra de arte romántica, la alegoría consagra y acentúa la percepción histórica y fragmentaria de los significados textuales. Esta inversión, que parte de la temporalidad histórica, hace que en la alegoría la imagen sea sólo “*una firma, sólo un monograma de la esencia, no la esencia misma tras su máscara*”⁹.

Habermas destaca que los cabalistas habían elaborado durante siglos la técnica de la interpretación alegórica antes de que Benjamin redescubriera la alegoría como clave

⁹ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Citado y traducido por Thiebaut (1991: 65).

del conocimiento. Mientras que Cassirer veía en la forma simbólica, al igual que Goethe, “cómo lo inexpresable es traído al lenguaje, y la esencia, al fenómeno”:

Benjamin nos advierte que todo lo que la historia tiene desde el principio de prematuro, de sufriente y de malogrado se resiste a quedar expresado en el símbolo y se cierra a la armonía de la forma clásica. Presentar la historia universal como historia del sufrimiento es algo que sólo puede lograrlo la exposición alegórica. Pues las alegorías son en el terreno del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas (Habermas, 1985: 48, 49).

Habermas también destaca la reinterpretación benjaminiana de la alegoría en relación con la crítica:

La alegoría, que da expresión a la experiencia de lo sufriente, de lo oprimido, de lo irreconciliado y de lo malogrado, a la experiencia de lo negativo, se opone a un arte simbólico que simula y anticipa positivamente la felicidad, la reconciliación y la plenitud. Mientras que este último necesita de una crítica ideológica para ser descifrado y superado, aquél es en sí mismo crítica, o al menos remite a la crítica (Habermas, 1985: 303, 304).

El drama barroco se mueve en torno a la alegoría en la medida en que ve en las ruinas el fundamento último de toda existencia. En relación a esto Ricardo Forster (2009) observa que la visión de los dramaturgos del barroco ante las ruinas de la propia Edad Media se vuelve una imagen alegórica de la retirada de Dios, aspecto desarrollado por la cábala luriánica en el siglo XVI¹⁰, y que contribuye a reinterpretar el mesianismo como forma alegórica de la redención histórica, que sólo puede ser presentada o expuesta como fragmentos o ruinas del lenguaje, tal como lo entendiera Benjamin.

¹⁰ La Cábala tuvo su auge en la Edad Media y resurge con una fuerza especial, renovada e inusitada en el siglo XVI, con la llamada “segunda Cábala”, llamada también “Cábala luriánica”. Isaac Luria (1534 - 1572) fue el fundador de la escuela cabalística de Safed, que sostenía que la creación era el producto de un acto de retiro y autocontracción de Dios (*tzimtzum*).

Es en la alegoría en su configuración barroca, y no en el símbolo en su configuración en la crítica romántica, donde se encuentra la penetración más clara en la constitución del lenguaje literario. La propuesta benjaminiana de recuperar la alegoría frente al símbolo como clave de interpretación del drama barroco tiene un alcance mayor aún en Paul de Man, quien ha querido recoger este análisis y hacerlo figura global del discurso literario de la modernidad:

La alegoría nombra el proceso retórico por el cual el texto literario se mueve desde una dirección fenoménica, orientada al mundo, hacia otra gramatical, orientada al lenguaje¹¹. (...) Mientras el símbolo postula la posibilidad de una identidad o una identificación, la alegoría designa primariamente una distancia con relación a su propio origen y, al renunciar a la nostalgia y al deseo de coincidencia, establece su lenguaje en el vacío de esta diferencia temporal. Así, impide que el yo se identifique ilusoriamente con el no-yo, aquel que ahora se reconoce total, aunque dolorosamente, como no-yo¹².

De Man parte de la distinción entre símbolo y alegoría, y de la semejanza o analogía que en ciertos aspectos encuentra entre esta última y la ironía. Mientras que en el símbolo la relación entre significado y significante sería sinecdóquica, es decir, de parte y todo, en la alegoría sería una relación más bien irónica. Siguiendo la reflexión de Gadamer en *Verdad y Método*, de Man constata que el atractivo del símbolo radica en que, frente a la alegoría, remite a la infinitud de una totalidad. Así pues, en lo que respecta al símbolo, al menos en la definición gadameriana que de Man sigue, se infiere que en él se produciría una identificación entre el significante y el significado, o que la imagen coincidiría con su sustancia.

¹¹ Paul de Man, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1986, p. 68. Citado y traducido por Thiebaut (1991: 63).

¹² Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Retic of Contemporary Criticism*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1986, p. 207. Citado y traducido por Thiebaut (1991: 64).

En el símbolo concebido de esta manera se produce una especie de coincidencia espacial entre representante y representado, con una diferencia sólo de extensión entre ambos (la ya señalada de parte y todo). Esta perspectiva, cercana a una homología entre ambos polos de la representación, explica la supremacía del símbolo en la estética del siglo XIX, en la que prevalece una concepción del arte donde la representación de la experiencia estética y la propia experiencia tenderían a coincidir, a identificarse.

Si el espacio es la categoría central del símbolo, la alegoría tiene como categoría constitutiva el tiempo. El signo alegórico refiere a otro signo que le precede, y con el que no logra coincidir jamás. Frente a la coincidencia del símbolo, la alegoría está constituida por una distancia: si el primero se caracteriza por una presencia, el segundo por la remisión a un pasado inalcanzable. Si el símbolo postula la posibilidad de una identidad, la alegoría designa siempre una distancia en relación con su origen. Éstas son algunas de las notas que caracterizan a la alegoría en la descripción de Maniá, tal y como aparecen en su contraposición con el símbolo. También la ironía está constituida por una distancia. Ambas, alegoría e ironía se caracterizan por encarnarse en signos que siempre apuntan a algo diferente del sentido literal, algo jamás alcanzable. La disrupción o discontinuidad entre significante y significado es por lo tanto el rasgo central de ambos conceptos bajo esta descripción semántica de Paul de Man.

Benjamin había insistido en que la alegoría destruye la ilusión de organicidad con la que el símbolo pretendía establecer el vínculo entre el espíritu y la naturaleza. El emblema que aparece en la alegoría es un fragmento de historia que recoge y construye un fragmento de naturaleza; pero carece de otro privilegio que el que el discurso le

suministra y por lo tanto la vinculación orgánica con la naturaleza como fundamento de sentido se vuelve imposible. Benjamin habla así del “*mandamiento que ordena la destrucción de lo orgánico de forma tal que el verdadero significado que había sido escrito y fijado pudiera ser recogido en pedazos*”¹³. Los procesos de significación alegórica acaecen así como fragmentos en el lenguaje. El lenguaje mismo es una “cesura” en la que se constituyen, se enlazan y se enfrentan las dimensiones de sentido y de referencia.

En el teatro barroco alemán, el luto es un sentimiento que reanima el mundo vacío al colocarle una máscara, y en ello radica su esencia: “La máscara que le ponen al mundo los poetas y dramaturgos –en luto por el desamparo cósmico- está formada por un conjunto enigmático, de naturaleza cuasicabalística, de símbolos, alegorías, emblemas y jeroglíficos” (Bartra, 2005: 138). Benjamin encuentra en el luto la última categoría revolucionaria, la de la redención, como ha sugerido Adorno. La mirada melancólica despoja de vida a los objetos al transformarlos en alegorías. Al morir, el objeto deja de irradiar su propio sentido o significado. Ahora es el alegorista quien le da significado, quien escribe un signo que transforma el objeto en algo distinto¹⁴.

La alegoría, al igual que la colección y que la cita, tiene algo de revolucionario. Cuando se procura el significado de un texto, cuando se anticipa su posible sentido, entonces

¹³ Walter Benjamin. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Citado y traducido por Thiebaut (1991: 65).

¹⁴ Al respecto señala Bartra (2005): “Aunque Benjamin era consciente de las grandes limitaciones de la mirada melancólica de los dramaturgos barrocos, no dejó de comprender que la melancolía, como expectativa mesiánica, da voz a la promesa teológica de redención del mundo y se transforma en un modelo de esperanza, como señala Pensky inspirado en un ensayo de Adorno sobre Kierkegaard. Habría una melancolía heroica que pudiera ser descrita con la bella imagen de Adorno: las lágrimas amargas en los ojos de un lector que trata arduamente de resolver un acertijo le proporcionan la óptica necesaria para descifrar en el texto del mundo las señales de la redención” (p. 140).

hay tranquilidad, porque el texto es “útil”. Pero si se suspende la relación inmediata con el sentido, si se da lugar a la diferencia y a la errancia, entonces el texto ya no tiene que ser “útil”. O quizá lo que deviene de su lectura es una *utilidad* diversa o diferente, de otra naturaleza. Una utilidad “otra”.

Algo similar sucede en el uso de la cita por parte de un escritor. Desde la perspectiva benjaminiana, a pesar de ser él quien escribe, eso que escribe no procede de él, tiene su origen en otro lugar y en otro tiempo; y, más aún, él mismo, en el acto de copiar, se debe a esa alteridad. Algo ha de faltarle al pasado para que el presente pueda citarlo, y la cita sólo es posible si el presente es el tiempo de advenimiento de un pasado que reclama su consumación, es decir, su “redención”. Eso que el pasado ha descartado como inútil, como inservible, es lo que el presente puede y debe rescatar; y la descontextualización, la cita, es el método de ese rescate¹⁵.

Citar un texto significa *interrumpir* el contexto al que pertenece. La cita, al igual que la alegoría, no *representa*, sino más bien *presenta* o expone, de ahí su *diferencia*, su *desvío*, con respecto al contexto original de su producción. El acto de citar constituye una tarea de demolición, más que de conservación, como observa Agamben (2006). El concepto de *interrupción* resulta clave para la crítica del tiempo histórico de Benjamin¹⁶, dominado por las ilusiones de un progreso indefinido, reunidas en torno a una narrativa

¹⁵ “Arrancada de su contexto, la cita, la palabra misma, ya no dice nada de su supuesta utilidad originaria, no dice nada de la intención a la que en un principio debía responder, escapa a toda intención para entregarse a la celebración de su verdad, a la manifestación de su belleza, para entregarse a esa celebración que es pura expresión, pura comunicación”, dice Collingwood-Selby (1997: 67).

¹⁶ Sobre la noción de *interrupción* en Benjamin, veáse Forster, Ricardo (2009) “El estado de excepción: Walter Benjamin y Carl Schmitt como pensadores del riesgo”, pp. 61-71; y también Galende, Federico (2009) “Destrucción, *continuum*, interrupción”, pp. 49-64.

lineal y homogénea cuyo único destinatario es el discurso de los vencedores, como se desprende de sus *Tesis sobre el concepto de historia*.

Si el símbolo presenta cierta motivación (o analogía) entre significante y significado, la alegoría en cambio implica una *brecha* entre ambos. La significación alegórica varía en función de la diversidad de los contextos históricos, y por lo tanto no es posible unificar su sentido. Es decir, no es posible que se produzca plenamente una *fusión de horizontes* al modo de Gadamer, ya que el vínculo con el pasado se quiebra, y es superado por el horizonte y la intencionalidad del presente. Entre la literalidad original del texto y el nuevo significado se abre una diferencia irreductible, que impide clausurar el sentido de la alegoría. Para que pueda surgir la nueva interpretación, es necesario que se interrumpa o se suspenda la significación original del horizonte de producción del texto: “Pero la cita no es, como ya habrá podido intuirse, sólo celebración de un original rescatado de su mudez, sino también una especie de destrucción. Como reproducción del original, la cita pone en cuestión toda originalidad” (Collingwood-Selby, 1997: 68).

La copia hace que el original sea desplazado a través de la repetición, haciendo impensable un origen entendido como comienzo del texto. La copia del original es una especie de desdoblamiento. Pero en la repetición el original queda por siempre desplazado, y entonces sólo puede entenderse como desplazamiento. En realidad no es la copia la que da lugar a la diferencia, sino la diferencia la que hace posible la copia. Lo que la cita reproduce -o más bien rescata- es lo que en el propio original ha sido olvidado, es decir, su diferencia. En otras palabras, lo que la copia, en su relación

inolvidable con el original, pone en cuestión, es la continuidad y homogeneidad del tiempo, su linealidad.

En el marco hasta aquí desarrollado es ya posible sugerir que la alegoría, en su reconsideración benjaminiana y demaniana, prefigura la interpretación deconstruccionista de la lectura como diferencia, distancia y desvío. Con la radicalización efectuada por Derrida, sobre todo en sus primeras obras, la relación del lector con el texto no es el desafío de superar el malentendido de la distancia temporal, sino más bien una experiencia de interrupción y de separación. Toda interpretación, en el horizonte de una hermenéutica del sentido, está ya acordada de inicio, basada en el presupuesto de que el texto tiene un sentido, garantizado por la continuidad de la transmisión histórica. Pero si la escritura es “la huella muda de una tradición caduca” (Ferraris, 2002: 214), la lectura como interpretación es un proceso sin fin, una deriva perpetua, una experiencia de errancia en la que no importa tanto el *sentido verdadero* del texto, sino su transmisibilidad, es decir, su reproductibilidad significativa, que deja en suspenso al sentido.

No es posible saber qué cosa significa un texto transmitido por una tradición opaca, dice Derrida (1981). Si no hay sentido verdadero de un texto, es porque no poseeremos jamás el contexto que lo define. La deconstrucción se acerca así al método alegórico, aunque éste resuelve esa brecha otorgando un sentido nuevo al significante original cuyo significado se ha vuelto opaco, lo que implica una variedad de interpretaciones en función de los diversos contextos históricos. La gramatología en cambio interpreta la tradición como un *texto sin voz*, cuya felicidad de interpretación no depende de su conformidad con un sentido acordado (por lo demás, conjetural), sino por su felicidad en

cuanto a sus efectos. Si bien para Gadamer el valor de un texto está dado por la *historia de los efectos*, la diferencia es que los hace depender de la historia, de la mediación entre historia y verdad.

En la deconstrucción, la literalidad material del texto es su condición de posibilidad, que se ofrece como espacio de lectura y reproductibilidad. No hay clausura en torno a un sentido privilegiado, sino que se insiste en el retorno de *lo mismo como otro*, en tanto indicio inquietante de la inagotabilidad del sentido en el gesto de la escritura que lo hace presente.

Se produce así el corrimiento de la noción de lectura de las hermenéuticas instaurativas o tradicionales. Leer consiste en experimentar la inaccesibilidad del sentido. No hay sentido escondido detrás de los signos, porque la experiencia del texto supera el concepto tradicional de lectura. Lo que se lee es una cierta *ilegibilidad*. Se pone énfasis en la errancia, mientras que en la fusión de horizontes gadameriana no habría alternativa para esta errancia del significado. Leer errando es asumir un riesgo. El lector en su errancia tiene la posibilidad de establecer cómo el texto se autodeconstruye, y de este modo reconocer los límites de toda travesía hacia el sentido.

La lectura deconstructiva se desliza en la superficie rugosa de los textos. Uno de sus gestos constitutivos son las diversas modalidades de los *injertos* que se van tramando en su textura. Donde el logocentrismo ha leído una superficie lisa, homogénea y sin grietas, la estrategia deconstructiva revela una inserción, la marca de un desvío, la mixtura de un hibridaje. En varios de sus numerosos ensayos, Derrida toma un texto desconocido o desplazado y lo inserta en una textualidad mayor, reconocida como principal por la tradición, o parte de una nota al pie de página y la trasplanta al centro de

un discurso. Esta estrategia hace coincidir las operaciones de deconstrucción discursivas con los movimientos de lectura/escritura que invierten la oposición central/marginal. Derrida a veces toma un elemento marginal en un texto (por ejemplo, una nota a pie de página o un texto menor, normalmente despreciado) y lo eleva a punto central de la obra. Aplica con ello lo que ha llamado la *lógica de la suplementariedad*: lo que se ha dejado a un margen por los intérpretes anteriores puede ser importante precisamente por esas razones que lo marginaron. Al invertir la jerarquía, se muestra que lo que anteriormente se ha creído marginal es, de hecho, central; pero, por otro lado, se cuida que este elemento marginal, al que se ha atribuido una importancia central, no se convierta en un nuevo centro, sino en un lugar de subversión de las distinciones establecidas.

En la concepción de la “cita” de Benjamin ya encontramos *huellas* de esta *lógica de la suplementariedad*. En el pensamiento del autor judío alemán, la cita, la palabra arrancada de su contexto, ya no dice nada de su supuesta utilidad originaria, no dice nada de la intención a la que en un principio debía responder, pues escapa a toda intención para entregarse a la celebración de su verdad, a su pura expresión:

En su descontextualización la cita se ve liberada de la opresión avasalladora de una voluntad que en el clamor del uso silencia a la lengua y condena a la palabra a ser mero instrumento, herramienta de una arrogancia; se libera de su valoración utilitaria para ser rescatada como valor, en la gratuidad de su pura exposición. (Collingwood-Selby, 1997: 67)

Sin embargo, en la deconstrucción este *valor* no está asegurado. La posibilidad constitutiva del texto, sobre todo el literario, de ofrecer una magnitud de sentido

inalcanzable, hace que la errancia del lector tenga como destino final la incompletud, cuestionando así el prejuicio de compleción de la hermenéutica de Gadamer¹⁷.

Peter Sloterdijk señala -siguiendo a Régis Debray y a Derrida- que “si la última palabra de la filosofía empujada a sus márgenes había sido «el escrito», la palabra siguiente del pensamiento sólo podía ser «el medio» (médiun)” (Sloterdijk, 2008: 59). A ello se debe el hecho de no reconocer hoy los desfases y desfiguraciones como un mero efecto de las operaciones de lo escrito, tal como lo proclamó la deconstrucción, sino, más aún, como el resultado del lazo entre el texto y el transporte. La actividad de diferenciación debe considerarse entonces como un “fenómeno de transporte”¹⁸.

A propósito del transporte y de la transmisión, ya desde la Antigüedad, “en la *elocutio* (campo de las figuras), las palabras son «transportadas, desviadas, alejadas», de su hábitat normal, familiar” (Barthes, 1990: 156), y en ello consiste el fundamento de la alegoría, como ya se ha señalado. Así como en el símbolo lo inexpresable es traído al lenguaje, la alegoría, más que *comunicar* o expresar un sentido inefable, simplemente lo *transmite*. Se comporta como un *vehículo de transmisión* de un sentido que en realidad no puede fijarse ni clausurarse. No *representa* ya el sentido previo del texto,

¹⁷ Este presupuesto, o *anticipo de compleción*, según Gadamer, preside toda comprensión e implica que sólo es comprensible lo que constituye realmente una unidad de sentido acabada. Véase Gadamer (1992) “Sobre el círculo de la comprensión (1959)”, pp. 63-70.

¹⁸ Aquí Sloterdijk, en el capítulo “Régis Debray y Derrida”, se interroga acerca de si lo que tenía que ponerse en escena en el relato bíblico del Éxodo era la aventura del transporte de la antigua humanidad, en este caso, como vector de una significación sagrada: “Al mito de la partida se asocia el mito de la movilización total, en la cual un pueblo entero se transforma en un bien mueble, propiedad de otro y autoportante. En ese momento, la totalidad de las cosas deben ser reevaluadas desde el punto de vista de su transportabilidad, bajo el riesgo de tener que dejar atrás todo aquello que es demasiado pesado para portadores humanos. De tal manera, la primera reevaluación de todos los valores se relaciona con la dimensión de las cargas” (Sloterdijk, 2008: 63).

sino que lo *expone* en una nueva o diferente *presentación*, tras su previa descontextualización, como en la cita benjaminiana.

En la deconstrucción sin embargo la errancia del sentido es mucho más profunda, y por eso allí sólo cabe el riesgo de la experiencia interminable e inconclusa de la lectura y de la escritura, experiencia en la que no importa tanto el contenido de verdad de un texto, sino su transmisibilidad, su iterabilidad, es decir, su escritura y su re-escritura infinitas.

III

Memorias como *ruinas*.

Acerca de la discontinuidad de la representación de la vida en la escritura.

1. El des/montaje de la memoria: sobre el Archivo Biográfico Familiar de Abuelas.

El yo que se articula en el discurso autobiográfico (memorias, diarios) emerge de un “montaje” entre el yo narrador y el yo narrado¹⁹, tocado sin embargo por la contingencia y la sospecha. Se trata de un yo fragmentario, desfigurado, fisurado, construido (o *deconstruido*) por un lenguaje despojador, “que desposee y desfigura en la misma medida en que restaura”, como lo expresara Paul de Man²⁰. De un discurso autobiográfico así concebido emergen los “harapos” del yo. Además, en el acto autobiográfico el pasado del yo se actualiza y, en tal sentido, no ha terminado de pasar aún. El discurso (auto) biográfico implica una retórica, una poética, y hasta una política del yo, que tiene mucho que ver con el presente de quien escribe y de quien lee.

La idea de “montaje” atraviesa también la concepción de Bruner y Weisser (1995) acerca de que el “proceso de *hacer una autobiografía* es el acto sutil de poner una muestra de recuerdos episódicos en una densa matriz de recuerdos semánticos organizados y culturalmente esquematizados” (p. 185), conectando tal ensamble de

¹⁹ El “pacto autobiográfico” (Lejeune, 1991) que se establece entre autor y lector, hace que aquél garantice a éste la coincidencia entre autor, narrador y personaje en el discurso de la obra, lo cual implica un triple “montaje” entre sujetos.

²⁰ Como quedó señalado en el capítulo I, Paul de Man vio la figura de la autobiografía en los epitafios, a partir de su reflexión sobre el *Ensayo sobre los epitafios* de Wordsworth: “La figura dominante en el discurso epitáfico o autobiográfico es la prosopopeya, la ficción de la voz-más-allá-de-la-tumba: una piedra sin palabras grabadas dejaría al sol suspendido en la nada” (De Man, 1991: 116).

memorias (episódica y semántica) con la descripción de la historia de Hayden White y su distinción entre *anales*, *historias* y *crónicas*.

Por su parte Didi-Huberman (2011) llama “memoria” al tiempo que no es exactamente el pasado, sino aquel que lo decanta de su exactitud:

La memoria es *psíquica* en su proceso, *anacrónica* en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de <decantación> del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica” (p. 60).

Esta noción de memoria conlleva una organización impura, un montaje no “histórico” del tiempo. La historia –al igual que la autobiografía concebida como una ficción posible del yo- construye intrigas, y es también una retórica, una poética, y hasta una política del tiempo explorado.

Sin embargo a los “harapos” de la historia, y a los “harapos” del yo -(auto) biográfico- hay que darles un nuevo “uso”, afín a los contextos sociales y políticos emergentes, y en eso consiste la tendencia “constructiva” del montaje²¹, que se puede manifestar de diferentes maneras.

La recuperación de la democracia en la Argentina a partir de 1983 implicó un principio de “interrupción” histórica (teniendo en cuenta la larga “tradición” de gobiernos de facto de las décadas anteriores), a partir de la cual fueron emergiendo en forma de “montaje” las identidades recuperadas de los Nietos, las que ya no responden únicamente a las

²¹ Luis Ignacio García (2012) interpreta que el movimiento de descomposición de sentido en la experiencia moderna es conceptualizado por Benjamin con la categoría de “alegoría”, mientras que el trabajo de construcción a partir de los despojos se canaliza por el procedimiento del “montaje”. Sin embargo, ambos movimientos se coimplican sutilmente en las dos categorías.

narrativas impuestas por los apropiadores, sino a sus historias ilegítimamente ocultadas (derrotadas); pero restituidas en tantos casos, y aún por restituir, en tantos otros.

El Archivo Biográfico Familiar de las Abuelas de Plaza de Mayo constituye un aspecto fundamental de este montaje narrativo:

Con la tarea del Archivo aparece la idea de una composición polifónica conformada por muchos actores sociales que aportan sus voces y sus propios archivos de imágenes. (...) De este modo, dicha reconstrucción retrata al familiar desaparecido, y en la medida en que se configura con relatos de otros que están enmarcados en determinados contextos de enunciación, lo que se obtiene es una heterobiografía. Esta biografía implica una construcción narrativa que recoge las voces de familiares, amigos y personas significativas que hayan conocido al padre y/o madre detenido-desaparecido. Estos relatos conforman una trama donde la historia familiar del “nieto”, previa a su apropiación, es narrada para una posible donación de los relatos donde el “nieto” pueda ubicarse en el discurso de esos “otros” en función de construir el sentido de una porción histórica cercenada por las prácticas de la dictadura (Medina, 2012: 173).

El Archivo Biográfico Familiar está destinado al joven restituido, o al familiar del que aún no se ha logrado restituir: “También el archivo está destinado a una <espectralidad> que circunscribe a la <desaparición> como figura del que todavía no está porque no se lo encontró o aún no está restituido” (Medina, 2012: 176). Es decir que estos Archivos están plasmados también desde la ausencia. Lo presente se monta en lo ausente²². El objeto de estos archivos no pertenece a un pasado caduco y desaparecido. Se trata de

²² Para Derrida el nombre propio patentiza una alteridad que está indicando una presencia fantasmática: “En ese sentido, la cuestión del nombre propio, la del epitafio y la de la firma, nos remiten siempre al tema de la alteridad en el modo de la cripta. El nombre propio sería una suerte de cripta en mi mismidad, que está manteniendo como vivo a un muerto, o a una cadena de muertos, entre ellos, a mí mismo, en tanto porvenir. Toda la temática del nombre propio (que pareciera hacer referencia a una subjetividad centrada en sí misma) muestra que la subjetividad se constituye a partir de la alteridad. Y no se constituye desde una suerte de relación donde el otro es alguien que está frente a mí, y con quien puedo entrar en contacto a partir de metáforas de identificaciones o de metáforas de espejos, sino que el otro está presente con su alteridad en mi propia mismidad, en este modo de la cripta” (Cragolini, 2002).

algo pasado, pero que sin embargo no ha terminado de pasar. Por lo tanto requiere también del “desmontaje” de lo que sí ha ocurrido, y que se ha difundido como historia, o como biografía, y/o como archivos irreversibles.

La misma noción de archivo, en la mirada derrideana, lleva implícita esta idea de “montaje”:

No comencemos por el comienzo, ni siquiera por el archivo. Sino por la palabra «archivo» -y por el archivo de una palabra tan familiar. *Arkhé*, recordemos, nombra a la vez el *comienzo* y el *mandato*. Este nombre coordina aparentemente dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, *allí donde* las cosas *comienzan* -principio físico, histórico u ontológico-, mas también el principio según la ley, *allí donde* los hombres y los dioses *mandan*, *allí donde* se ejerce la autoridad, el orden social, *en ese lugar* desde el cual el *orden* es dado –principio nomológico. *Allí donde*, hemos dicho, y *en ese lugar*. ¿Cómo pensar *allí*? ¿Y cómo pensar ese *tener lugar* o ese *ocupar sitio* del *arkhé*? Habría *allí*, por tanto, dos órdenes de orden: *secuencial* y *de Mandato* (Derrida, 1997: 9).

El archivo es un montaje entre el origen y el mandato, y algo más que una mera escritura del recuerdo vinculada con la experiencia de una memoria lineal o episódica, sino que está a la espera de su montaje con la memoria semántica, vinculada al presente. Paradójicamente, el archivo “no es fácil de archivar”:

El concepto de archivo abriga en sí, por supuesto, esta memoria del nombre *arkhé*. Más también se mantiene *al abrigo* de esta memoria que él abriga: o, lo que es igual, que él olvida. No hay nada de accidental o de sorprendente en ello. En efecto, contrariamente a la impresión que con frecuencia se tiene, un concepto así no es fácil de archivar. Nos cuesta, y por razones esenciales, establecerlo e interpretarlo en el documento que nos entrega, aquí en la palabra que lo nombra, a saber, el «archivo» (Derrida, 1997: 10).

Es decir, que en la noción de archivo hay un punto de fuga. No es algo fijado de una vez y para siempre. Es una “cita” con el presente. Eso que el pasado ha descartado como inútil, como inservible, es lo que el presente puede y debe rescatar; y la

descontextualización, la cita (el montaje narrativo del Archivo Biográfico) es el “método” de este rescate.

Derrida sostenía que la democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación. Por el contrario, las infracciones de la democracia se miden por los llamados *Archivos prohibidos*. En tal sentido el retorno de la democracia en la Argentina constituyó un punto de inflexión para que se comenzaran a constituir los Archivos Biográficos. El encuentro de los Nietos restituidos con estos Archivos implica la actualización de esos datos, su reconocimiento, su compleción corporal: el reencuentro del *corpus* con el *cuerpo*, como otra forma de montaje, casi inseparables en Derrida (la vida y la obra: el *corpus* y el cuerpo). La vida está coimplicada en la obra, y viceversa; aunque no son idénticas. Porque, al igual que en la autobiografía, el recuento de una vida no coincide sin más con la elaboración de la obra²³.

²³ “La *otobiographie* es la autobiografía que escucha dentro de sí la inscripción autográfica, y que concibe el desarrollo de la firma como radicalmente implicado en <el problema paradójico del borde>: borde entre corpus filosófico y cuerpo biográfico, borde entre sí y sí. Esta es la ley del borde autográfico: la vida y la obra no aparecen ya más como meras posiciones en contraste mutuo y mutua determinación. La vida no puede determinarse por referencia a la obra, igual que la obra no es la alteridad de la vida. La obra está radicalmente marcada por la autografía, incluso en los casos en que la obra se autopostula como un intento de vencimiento y derrota, de reducción de la autográfico en la escritura” (Moreiras, 1991: 133). En el contexto del pensamiento de Derrida la autobiografía se define como *heterobiografía*, en función de la “estructura epistolar” de toda escritura. Desde el momento en que un texto es firmado, una *autobiografía*, deja de pertenecer a su autor y se convierte en un “envío”, es decir, en una carta, una *heterobiografía*. En la interpretación derrideana la doctrina del Eterno Retorno es principalmente una consecuencia del reconocimiento de la necesaria *inversión autobiográfica* en toda forma de escritura. La autobiografía no puede ser otra cosa que *heterobiografía*, dado que está escrita por el otro. El *otro* es el destinatario, ya que la firma sólo retornará a la identidad en el momento de su recepción. Pero a la vez ese otro es una *anticipación de lo mismo*. Para explicar esto Derrida utiliza una pintoresca expresión: “Dicho de otra manera, es la oreja del otro la que firma (...) Es la oreja del otro la que me dice y la que constituye el *autos* de mi autobiografía” (Moreiras, 1991: 132).

2. La imposibilidad de una memoria “continua”.

Hans G. Gadamer entendía la tradición como un proceso de transmisión caracterizado por su continuidad y la primacía normativa respecto a los intérpretes. Esta continuidad es condición de posibilidad de la preservación del sentido de lo transmitido más allá de la distancia temporal con el pasado. En consecuencia, “sólo hay conocimiento histórico cuando el pasado es entendido en su continuidad con el presente” (Gadamer, 1991: 399). Si bien admite las discontinuidades epocales, éstas sin embargo son superadas por la continuidad del sentido que se produce en la comprensión de los intérpretes en diálogo con la tradición: “La pregunta original, como respuesta a la cual se entiende un texto, asume en tal caso una identidad de sentido que habrá mediado desde el principio la distancia entre el origen y el presente” (Gadamer, 1991: 671).

El legado de la tradición no presenta demasiados conflictos desde este punto de vista: “La tradición escrita aparece como representante de la totalidad de la humanidad pasada sin que sea capaz de pensar exclusiones en la producción y transmisión de tal legado escrito” (Romero, 2005: 89). Lo extraño o ajeno a la tradición transmitida, lo diferente, sin embargo “parece quedar eclipsado por lo transmitido, que habla por la humanidad completa pasada” (Romero, 2005: 89).

En *Verdad y Método II* Gadamer plantea a la traducción como representativa de la comprensión, ya que en ella “lo extraño se hace propio, es decir, no permanece como extraño ni se incorpora al propio lenguaje mediante la mera acogida de su carácter extraño” (Gadamer, 2002: 373), sino que se produce la fusión de horizontes que

caracteriza a la comprensión. Como observa Romero, Gadamer pretende “un modelo de comprensión incapaz de conservar el carácter diferente, otro, de lo comprendido, y que sólo puede asimilárselo haciéndolo igual a sí” (Romero, 2005: 89). Esta tradición parece estar así marcada por una continuidad esencial “que se funda en el olvido activo de lo considerado como heterogéneo” (Romero, 2005: 90).

En este contexto la memoria es entendida dentro del horizonte de significatividad de la filosofía hermenéutica del *lógos*, y de ahí su carácter ontológico:

Tampoco se concibe adecuadamente la esencia de la memoria cuando se la considera meramente como una disposición o capacidad general. Retener, olvidar y recordar pertenecen a la constitución histórica del hombre y forma parte de su historia y de su formación (...) Sería ya tiempo de liberar el fenómeno de la memoria de su nivelación dentro de la psicología de las capacidades, reconociéndolo como un rasgo esencial del ser histórico y limitado del hombre (Gadamer, 1991: 44).

Memoria y lenguaje se implican mutuamente en el reconocimiento esencial del hombre y de sus necesarias proyecciones. La memoria, que no sólo sirve para actualizar la experiencia pasada mediante la representación, se manifiesta como ese contexto temporal que posibilita el pronunciamiento de la palabra; y por ello funciona como determinante ontológico de la historicidad del ser humano. La memoria es la clave que permite al lenguaje ofrecernos un mundo desde los diferentes horizontes históricos. Este mundo acontece debido a la esencial pertenencia y coparticipación del hombre en la productividad del *lógos*. Una productividad o *enérgeia* que encuentra su fundamento en la propia dinamicidad de la memoria y viceversa; es decir, que el constitutivo ontológico-temporal de la memoria es condición de posibilidad de la actividad del *lógos*, del mismo modo que esta *enérgeia* del *lógos* permite activar el mecanismo adormecido

de la rememoración expandiéndose en el horizonte del tiempo hacia un nuevo mundo de posibilidades semánticas. La memoria por lo tanto no puede ser entendida solamente como una facultad, sino como un sustrato esencial que se desdobra sobre el pasado²⁴.

Ahora bien, ante la primacía de la continuidad en el concepto de tradición del modelo gadameriano, Schwarz Wentzer (1998) ha señalado que el modelo hermenéutico implícito en Walter Benjamin, tanto en las *Tesis* como en el *Libro de los Pasajes*, puede significar una importante aportación de cara a establecer las bases teóricas de una “hermenéutica de la discontinuidad”, capaz de atender de manera más adecuada a la problemática facticidad de la tradición, y así comprender también a lo que habría quedado “fuera” de la misma²⁵.

Benjamin propone construir la “*verdadera imagen del pasado*” como una imagen que se distancia tanto del determinismo de la ideología del progreso como de la pretensión historicista de describir la historia universal, y que, por el contrario, hace posible una relación diferente con el pasado y el presente. El concepto de memoria ha sido relegado por la historia de la filosofía, que la entendía como una facultad subsidiaria y marginada desde la modernidad por su carácter inicialmente conservador, al establecer la norma del pasado para el presente. Benjamin cuestiona de raíz estos planteamientos y no sólo rehabilita la memoria como concepto filosófico, sino también como concepto político y crítico. Su objetivo es plantear una filosofía de la historia alternativa a las

²⁴ Incluso el olvido legítimo resulta tener para el *lógos* una cualificación tan sustentante como la de la propia memoria, y esto es así porque ambos no se excluyen en ningún caso, sino que se implican mutuamente. Véase Ortega, Joaquín Esteban “La revitalización hermenéutico-lingüística de la memoria en H. G. Gadamer y Emilio Lledó”. Recuperado en: Hans-Georg Gadamer en español: <http://www.uma.es/gadamer/styled-10/styled-20/code-4/index.html>

²⁵ Véase Romero, 2005: 95.

surgidas en la Ilustración, dado que su racionalidad supuesta no ha llevado precisamente a un mundo racional. La memoria benjaminiana como instrumento político hace presente la injusticia más olvidada o justificada, poniendo en evidencia toda justicia que olvida a la víctima. El objetivo es fracturar, no discursivamente, sino desde el testimonio y la memoria así concebida, la tendencia a reducir la realidad a la razón al modo hegeliano. De ahí que la memoria en Benjamin también queda iluminada por su afán, atestiguado incluso desde su biografía, de adentrarse en las “razones del otro”, de lo que parecería que queda al margen o afuera. Partiendo de estas razones, Benjamin otorga lucidez a la mirada del “traperero”, de aquel que repara en lo desechado. Su propia vida constituyó una lúcida alegoría de esta mirada.

3. Un intelectual con “mala suerte”... (Excurso biográfico).

El caso de Walter Benjamin (1892-1940) es emblemático en lo que respecta al trabajo intelectual y su reconocimiento social. Presentado por Wikipedia como “filósofo, crítico literario, crítico social, locutor de radio y ensayista alemán”, su vida estuvo signada por el autoexilio²⁶. Hannah Arendt - en *Hombres en tiempos de Oscuridad* - habla de la fama *post mortem* de Benjamin. En vida, él fue más conocido en su ambiente como crítico literario, sin embargo “nadie estaba más aislado que Benjamin ni más completamente solo”, dice Arendt. Y es que “la fama póstuma parece ser, por tanto, la suerte de los inclasificables, es decir, aquellos cuyos trabajos no encajan dentro del orden existente ni introducen un nuevo género que lleve a una futura clasificación” (Arendt, 2001: 163). Sin embargo ella también refiere otro hecho menos objetivo que el

²⁶ Sobre el autoexilio en Benjamin, véase Anderlini, Silvia (2012).

de ser inclasificable y que está implícito en la vida de aquellos que han logrado la victoria en la muerte y no en la vida: es el elemento de la mala suerte, factor muy prominente en la vida de Benjamin, y que no puede ignorarse. Señala que él, al igual que Proust, era incapaz de cambiar las condiciones de su vida, aun cuando estaban a punto de aplastarlo y que, cada vez que trataba de ajustarse y de ser cooperativo para ganar un terreno firme bajo sus pies, las cosas salían mal. Cuando se publica su ensayo *Las afinidades electivas de Goethe* (1924-25) que había llamado la atención de Hofmannsthal, estaba inspirado por las polémicas y allí había una crítica contra el libro de F. Gundolf sobre Goethe, quien pertenecía al Círculo de Stefan George, escritor por entonces muy reconocido en Alemania. En este marco, dice Arendt:

Pero lo único que no debería haber hecho era montar un ataque contra el miembro académico más prominente y capaz del círculo en forma tan vehemente... Y fue la mala suerte de Benjamin el haber anunciado esto al mundo antes de ser admitido en la Universidad (Arendt, 2001: 169).

El origen del 'Trauerspiel' alemán fue terminado en 1925 y debía servir como tesis que habilitaría su ingreso a la universidad. Nada de ello sucedió, ya que no fue aceptado. Esto significó una falta de reconocimiento de su producción y la imposibilidad de ingresar a la vida académica universitaria, lo cual habría devenido, en términos biográficos, en una fuerte experiencia de pérdida, inestabilidad económica, y un estado depresivo que se profundizaría hacia fines de la década del 20.

Susan Sontag (2015), que también ha escrito sobre la vida de Benjamin, refiere que él era lo que los franceses llaman "un triste". En su juventud parecía marcado por "una profunda tristeza", escribió G. Scholem. Se consideraba a sí mismo un melancólico, desdeñando las modernas etiquetas psicológicas e invocando un atributo astrológico, a

modo de metáfora: *“Yo vine al mundo bajo el signo de Saturno: el astro de revolución más lenta, el planeta de las desviaciones y demoras...”*. Sus proyectos mayores, el citado libro publicado en 1928 sobre el teatro barroco alemán, y su nunca terminada *París, capital del siglo XIX*, no pueden ser comprendidos por completo a menos que captemos cuánto dependen de una teoría de la melancolía, según Sontag. Benjamin proyectaba su temperamento en todos sus grandes temas, y eso determinaba lo que elegía para escribir. Por eso se focalizó en las obras barrocas del siglo XVII (que dramatizan distintas facetas de la “acedía saturnina”) y en los escritores sobre cuya obra escribió él más brillantemente: Baudelaire, Proust, Kafka, Karl Kraus. Hasta en Goethe encontró el elemento saturnino. En su gran ensayo sobre *Las afinidades electivas de Goethe*, pese a la polémica en contra de interpretar la obra de un escritor por su vida, sí hizo un uso selectivo de la vida en los pensamientos sobre los textos que elegía para comentar. Esta información revelaba al melancólico, al solitario. (Así, por ejemplo, describe la *“soledad de Proust, que hace que el mundo se encoja dentro de su vórtice”* y explica cómo Kafka, al igual que Klee, era *“esencialmente solitario”*). No es posible valerse de la vida para interpretar la obra. Pero quizá sí se pueda emplear la obra para interpretar la vida.

La influencia de Saturno vuelve a la gente *“apática, indecisa, lenta”*, escribe en el *Origen del ‘Trauerspiel’ alemán*. La lentitud es una característica del temperamento melancólico. El desatino es otra, por observar demasiadas posibilidades, por no notar la propia falta de sentido práctico. Y la terquedad, por el anhelo de ser superior. Benjamin recuerda su terquedad en los paseos de su infancia con su madre, que convertía pautas insignificantes de conducta en pruebas de su aptitud para la vida práctica,

reforzando así su inadecuación. La marca del temperamento saturnino es también la relación autoconsciente e implacable con el yo, que nunca puede darse por sentado. El yo es un texto, por lo tanto hay que descifrarlo. Pero el yo es también un proyecto, algo que construir. Y el proceso de construir un ego y sus obras siempre es demasiado lento. Siempre está uno “atrasado” consigo mismo.

Si este temperamento melancólico tiende a ser infiel a la gente, tiene en cambio buenas razones para ser fiel a las cosas. La fidelidad reside en la acumulación de cosas, que aparecen, en su mayor parte, en forma de fragmentos o ruinas: *“Es la práctica común en la literatura barroca apilar fragmentos incesantemente”*, escribe Benjamin. Tanto el barroco como el surrealismo, sensibilidades con las que Benjamín sintió una fuerte afinidad, ven la realidad como cosas. Benjamin describe al barroco como un mundo de cosas (emblemas, ruinas) e ideas espacializadas: *“Las alegorías son, en el reino del pensamiento, lo que las ruinas son en el reino de las cosas”*.

El genio del surrealismo residió en generalizar con franqueza y ardor el culto barroco a las ruinas, en percibir que las energías nihilistas de la época moderna hacen de todo un fragmento y, por lo tanto, algo coleccionable. Un mundo cuyo pasado se ha vuelto caduco (por definición), y cuyo presente produce antigüedades instantáneas, invita a los custodios, a los descifradores, a los coleccionistas. Siendo él mismo una especie de coleccionista, Benjamin permaneció fiel a las cosas, en tanto que cosas. Según Scholem, formar su biblioteca, que incluía muchas primeras ediciones y libros raros, fue *“su pasión personal más duradera”*.

Le gustaba encontrar cosas donde nadie las estaba buscando. Sacó del oscuro y olvidado drama barroco alemán elementos de la sensibilidad moderna (es decir, la

suya propia): el gusto por la alegoría, efectos de choque surrealistas, el discurso discontinuo, el sentido de la catástrofe histórica.

La tendencia intelectual de Benjamin consiste en ir contra la interpretación habitual. Precisamente porque vio que *“todo el conocimiento humano toma la forma de interpretación”*, comprendió la importancia de ir en contra la interpretación cuando ésta se vuelve obvia. Su estrategia más común era quitarle simbolismo a algunos textos, como a los relatos de Kafka o *Las afinidades electivas* de Goethe, y trasladarlo a otras, donde nadie sospechaba su existencia (como las obras barrocas alemanas, que Benjamin leía como alegorías del pesimismo histórico). *“Cada libro es una táctica”*, escribió. En una carta a un amigo suyo afirmó que sus escritos tenían 49 niveles de significado, quizá a modo de broma cabalística. Para los modernos, así como para los cabalistas, nada es directo: *“La ambigüedad desplaza a la autenticidad en todas las cosas”*, escribió en *Calle de dirección única*. Lo más ajeno a Benjamin es todo aquello que se parezca a la ingenuidad: *“El ojo no velado, inocente, se ha vuelto mentira”*.

El ensayo sobre Karl Kraus es la defensa más apasionada y perversa hecha por Benjamin de la vida del espíritu: *“El pérfido reproche de ser demasiado inteligente le obsesionó durante toda su vida”*, escribió Adorno. Benjamin se defendió levantando valientemente el estandarte de la “inhumanidad” del intelecto: *“La vida de las letras es existencia bajo la égida del mero espíritu así como la prostitución es existencia bajo la égida de la mera sexualidad”*, escribió.

La tarea ética del escritor moderno no es ser un creador, sino un “destructor” de comodidades: de la introspección superficial, de la idea consoladora de lo universalmente humano, de la creatividad del diletante y de las frases vacías. El escritor

como destructor, retratado en la figura de Karl Kraus, fue bosquejado también en *El carácter destructor*, de 1931.

De manera apasionada e irónica Benjamin se colocó en las encrucijadas. Era importante para él mantener abiertas sus muchas “posiciones”: la teológica, la surrealista/estética, la marxista, la constructivista. Una posición corrige a otra, y él las necesitaba todas. Desde luego, las decisiones tendían a estropear el equilibrio de estas posiciones, mientras que la duda lo mantenía todo en su lugar. La razón que dio de su retraso en salir de Francia, cuando vio por última vez a Adorno a comienzos de 1938, fue que *“aún quedan aquí posiciones que defender”*. Benjamin pensaba que el intelectual libre era, de todos modos, una especie moribunda que estaba caducando, tanto por la sociedad capitalista como por el comunismo revolucionario; en realidad sentía que estaba viviendo en una época en la que todo lo valioso era lo último de su especie. También comprendió que hasta donde el pasado había sido transmitido como tradición, posee autoridad; y hasta donde la autoridad se presenta desde un punto de vista histórico, se convierte en tradición. Y sabía además que la ruptura en la tradición y la pérdida de autoridad que se dieron en su vida eran irreparables, y por lo tanto llegó a la conclusión de que tenía que descubrir nuevas formas de tratar con el pasado. Para ello se valió, entre otras nociones, de la cita y la alegoría, reformulándolas. Y sobre todo, de la imagen dialéctica.

En el caso particular de Benjamin, su vida y su obra mantienen poderosas “afinidades electivas” que no pueden ser pasadas por alto. De ahí la importancia de este “excursus biográfico”, teniendo en cuenta que intelectuales de la talla de Hanna Arendt y Susan Sontag se ocuparon de escribir acerca de su vida.

1. 4. La autobiografía como interrupción: *Diario de la Galera*.

Reyes Mate en *Medianoche en la historia* declara que Benjamin introdujo la hermenéutica con respecto a los hechos históricos, ya que la academia obligaba a optar entre interpretar el pasado de un texto y el pasado de la realidad. Se sobreentendía que el pasado de un texto podía seguir cambiando, adquiriendo nuevos significados, mientras que la realidad pasada era inamovible. La propuesta benjaminiana considera la memoria en tanto reformulación del recuerdo como *texto*, cuyo contexto de interpretación es la *vida en riesgo* o la *conciencia de peligro*, tal como se desprende de las *Tesis sobre el concepto de historia*.

Lo que se pretende es explicar la realidad como si fuera un *texto*, es decir teniendo en cuenta la participación activa del sujeto en el trabajo de interpretación, puesto que la realidad (y el sujeto que la interpreta) se transforman en el tiempo. Descubrir la realidad del pasado implica la participación activa y política del hombre actual. Por lo tanto, al interpretar el pasado, se cuestiona al mismo tiempo la autoridad del presente:

Ni el presente dado es todo el presente, ni el pasado almacén agota las riquezas del pasado. Hay un presente-posible y un pasado-oculto. La tarea del historiador es hacer realidad el presente posible gracias a la presencia del pasado oculto. El acto de sacar a luz el sentido oculto del pasado es un acto redentor: salva el sentido y salva el presente. (Reyes Mate, 2009: 110)

Al encuentro, conexión o interacción entre pasado y presente, Benjamin lo denomina “imagen dialéctica”. En ella se produce “el encuentro entre un sujeto necesitante y un pasado solicitante”:

Tras la imagen dialéctica hay una teoría del conocimiento que consta de un sujeto –que se sabe no sujeto y que por eso busca su subjetividad no en referencia a grandes ideales sino a grandes pérdidas, como el traperero- y de un objeto que no está ahí inerte, aunque parezca historia natural, sino que, como las ruinas y las calaveras, es la expresión de un proyecto frustrado que clama justicia. (Reyes Mate, 2009: 112)

En la tesis VI Benjamin plantea que conocer el pasado es recordar en un momento de peligro, y a ese modo de conocer el pasado se lo llama memoria. La memoria siempre es peligrosa, porque se niega a tomar lo que hay por toda la realidad, y tiene en cuenta además lo ausente, lo cual cambia la valoración de toda la realidad. El pasado ausente o considerado insignificante es parte fundamental de la realidad: es el pasado de los vencidos.

De ahí que en Benjamin la alegoría (y no el símbolo) funcione como instrumento interpretativo de la memoria. Esto implica que cualquier acontecimiento, cualquier circunstancia, cualquier recuerdo, pueden aparecer como un signo, pero cuyo significado se encuentra en otro lugar, en la alteridad. Y si además se le otorga al recuerdo un valor ficcional, su significado alegórico se densifica aún más.

Benjamin insta a recordar lo olvidado, porque ahí sin duda está lo nuevo, lo nunca dicho, lo nunca escrito, y la posibilidad de una crítica a lo efectivamente recordado (y narrado), a lo que habitualmente se expresa en el discurso de los vencedores. La memoria de lo que ha fracasado -de lo que *nunca ha sido*- también ha de ser relatada.

Benjamin ya había llevado a la práctica esta noción de memoria en su proyecto sobre el *Libro de los Pasajes*. Al revalorizar los residuos y desechos del capitalismo del siglo XIX, la rememoración a la que incita su *hermenéutica de lo concreto* (promovida por el proyecto mencionado), posibilita el sentirse interpelado por la esperanza y el sufrimiento

de las clases oprimidas pasadas, lo cual, según Benjamin, debe constituir el motor de la acción política revolucionaria que las redima. Así es como la memoria del pasado tiene relevancia política para la praxis presente. El *Libro de los Pasajes* lleva a cabo “el intento de retener la imagen de la Historia en las más insignificantes fijaciones de la existencia, en sus desperdicios, por así decirlo” (Benjamin y Scholem, 1987: 184).

El proyecto era que tal Libro estuviera compuesto en su mayor parte de citas y fragmentos discursivos, procedentes de las más dispares fuentes del siglo XIX y XX, contruidos con el método del “montaje literario”:

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No robaré nada valioso ni me apropiaré de ninguna formulación ingeniosa. Pero los harapos, los desperdicios: no quiero inventarlos sino dejarlos venir de la única manera posible en que hallan justicia: usándolos (Benjamin, 2005: 574).

El procedimiento del montaje constituye “un principio de interrupción (...): lo montado interrumpe el contexto en el cual se monta” (Benjamin, 1975: 131). La interrupción es “la base de la cita (...) Citar un texto implica interrumpir su contexto” (Benjamin, 1975: 37). La interrupción constituye un modo de presentación alegórica²⁷, más que de representación simbólica, sobre todo a partir de sus observaciones sobre el teatro brechtiano:

El teatro épico no reproduce situaciones, más bien las descubre. El descubrimiento se realiza por medio de la interrupción del curso de los acontecimientos. Sólo que la interrupción no tiene aquí carácter estimulante, sino

²⁷ “Así como en el símbolo lo inexpresable es traído al lenguaje, de manera similar la tradición intenta transmitir o vehiculizar una verdad coherente. La tradición busca así comunicar y representar esa verdad. Sin embargo, la alegoría, al igual que la cita, más que comunicar, transmite. Se comporta como un vehículo de transmisión. No representa un sentido previo, sino que lo expone en una nueva o diferente presentación, tras su previa descontextualización. Y de esa manera lo transmite” (Anderlini, 2013: 177).

que posee una función organizativa. Detiene la acción en su curso y fuerza así al espectador a tomar una postura ante el suceso (Benjamin, 1975: 131).

La técnica del montaje aplicada al *Libro de los Pasajes* pretende posibilitar una experiencia crítica del mundo de los objetos del siglo XIX, que disuelva la ilusión generada por la visión de la historia como continuidad definida por el progreso.

También la “presentación” alegórica requiere alguna forma de transmisión, como ocurre con cualquier tradición. Sin embargo hay una forma de transmisión que resulta en catástrofe, que es cuando predomina la continuidad homogénea de la corriente de acontecimientos y la transmisión consecuente de esa continuidad en forma de tradición de los grupos dominantes. Al respecto, dice Benjamin:

¿De qué son salvados los fenómenos? No sólo y no tanto del descrédito y del menosprecio al que han ido a parar como de la catástrofe en tanto que una determinada manera de su tradición, que muy frecuentemente expone su ‘valoración como herencia’. Son salvados mediante la exhibición de un salto en ellos. - Hay una transmisión que es la catástrofe (Benjamin, 2005: 591).

La tradición de los oprimidos, desvinculada del acceso a los medios de transmisión, está caracterizada por su discontinuidad, y para Benjamin es la representación de lo discontinuo el fundamento de la auténtica tradición. Esto sucede porque la tradición de la clase oprimida sólo puede transmitir acontecimientos de poco valor paradigmático, es decir, derrotas. Esta tradición no es, como la de la clase dominante, un legado, un patrimonio; sino que está constituida por fragmentos, restos de un naufragio, escombros de una sucesión histórica: “La tradición de los oprimidos consiste en la serie discontinua de los pocos momentos en los que la cadena de la dominación ha sido provisionalmente rota” (Löwy, 2002: 124).

En la más extrema discontinuidad de los horizontes históricos, las esperanzas del colectivo oprimido del pasado sólo pueden ser objeto de rememoración y redención, no a través de la comprensión o fusión de horizontes, como pretendía Gadamer, sino mediante la praxis política emancipadora que hace saltar el *continuum* catastrófico de la historia.

Esto implica repensar la noción de memoria como interrupción: ¿Es posible una memoria discontinua? Para Benjamin no sólo la historia, sino la “historicidad biográfica de un individuo”, es expresable en la imagen alegórica de una calavera, como lo señala en *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán*²⁸. Paradójicamente, algunos diarios y autobiografías constituyen un discurso alegórico sobre la muerte –imposible de narrar- del protagonista narrador, a partir del relato sobre su vida. Como recuerda Derrida en su discurso fúnebre sobre Blanchot, quizá la muerte es lo irrepresentable, no solamente porque morir no tiene presente, sino porque no tiene lugar, ni siquiera en el tiempo, en la temporalidad del tiempo. Pero el discurso autobiográfico –alegórica y paradójicamente- la anticipa y predice²⁹.

Ahora bien, estos replanteamientos críticos transforman la noción de *mímesis* y se manifiestan en los modos de ficcionalización de la memoria de la narrativa

²⁸ Al respecto remitimos a la cita de la pág. 9 de este libro, que aquí reiteramos en función del actual capítulo: “En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma en un rostro; o mejor, en una calavera. Y, si es cierto que ésta carece de toda libertad simbólica de expresión, de toda armonía clásica de la forma, de todo lo humano, en esta figura suya, la más sujeta a la naturaleza, se expresa significativamente como enigma no sólo de la naturaleza de la existencia humana como tal, sino la historicidad biográfica de un individuo” (Benjamin, 2007: 383).

²⁹ Desde una hermenéutica de la sospecha, “vivir a través de la representación consiste en proyectarse en una imagen falaz detrás de la que nos ocultamos. La identificación se convierte, entonces, en un medio de engañarse o de huir de uno mismo, como constatan dentro de los propios reinos de la ficción los ejemplos de Don Quijote o de Madame Bovary” (Ricoeur, 1999: 228).

autobiográfica (pos)moderna, entendiendo por tal, en el marco de este ensayo, a la producida por autores como Franz Kafka en sus *Diarios (1910-1923)*, e Imre Kertész³⁰ en el *Diario de la Galera*, de 1992. Al ubicarse uno en la primera mitad del siglo XX y el otro al final, en su escritura se observa la refiguración de la memoria y de la subjetividad como alegoría crítica de la representación del sí mismo. ¿Qué clase de representación autobiográfica es posible a partir de la noción de memoria implícita en una hermenéutica de la discontinuidad?

Hay aspectos del *Diario de la galera*³¹ que lo acercan al arte narrativo tradicional, puesto que la subdivisión descrita en tres partes alusivas a un viaje por mar, nos recuerda al viaje de Ulises, el clásico héroe griego de *La Odisea*. Además el narrador se refiere a sí mismo en tercera persona en la subtitulación de las partes. Sin embargo, no hay una configuración narrativa propiamente dicha. Más bien prospera precisamente la reivindicación, cercana a la posmodernidad, de la eficacia del discurso narrativo para dar cuenta de un yo siempre tocado por la contingencia, y que se plantea la identidad como un absurdo: “*No tengo <problemas de identidad>. Ser húngaro no es menos*

³⁰ Nacido en 1929 en Budapest, Imre Kertész fue deportado en 1944 a Auschwitz y Buchenwald. A su regreso a Hungría trabajó como periodista, traductor y autor de comedias y guiones cinematográficos. Recibió el Premio de Literatura de Brandeburgo (1995) y el Premio del Libro de Leipzig (1997). Entre sus obras se destacan *Sin Destino*, *Yo, otro*, *Crónica del cambio*, *El fracaso*, *Diario de la galera*, *Un instante de silencio en el paredón* y *Liquidación*. Recibió el Premio Nobel de Literatura 2002. Fallece en 2016, a los 86 años.

³¹ A partir de sus subtítulos, figurativamente, el *Diario de la galera* abarca 30 años de la vida de su autor (1961-1991) y está dividido en tres partes. Es una navegación (*I. Zarpa. Rumbo a alta mar*) que naufraga (*II. A la deriva. Entre acantilados y bancos de arena*) y que se deja ir por las fuerzas oceánicas, disolutivas, de la vida (*III. Suelta. El Timón*). Sólo “los remos”, es decir, la escritura, parecen “salvar” la situación. Pero ya es tarde y todo es inútil (*Recoge. Los remos*). El último tramo es como un símil de la plenitud que los hombres llamamos felicidad (*Es feliz*). Pero es una felicidad que en realidad consiste en la conciencia de la muerte, donde todo termina y donde todo a la vez alcanza un sentido.

absurdo que ser <judío>; y ser <judío> no es más absurdo que existir” (Kertész, 2004: 222).

La memoria que se articula en el *Diario de la galera* es la memoria de las ruinas y del fragmento. El narrador escribe desde la conciencia de peligro, ya que ha experimentado los totalitarismos fascistas y estalinistas del siglo XX, y aún sigue en peligro, por el solo hecho de “ser judío”, sin poder elegirlo, con lo cual también experimenta la violencia de la herencia³². Y, más aún, como el ángel de la IX tesis benjaminiana, ha contemplado las ruinas de la historia del siglo XX:

Vi el derrumbamiento del campo de concentración de Buchenwald en 1945, la aparición del horror rojo en 1948, su derrumbamiento en 1956, su restitución en 1957, etcétera. ¡Siempre el mismo espectáculo! (...) Campos de concentración, asesinatos, psicopatía generalizada, humillación, represión, todo ello como práctica cotidiana mientras los seres humanos vivían, nacían y perdían dos generaciones, las echaban al basural de la historia, como desperdicios. Sobre todo: el hecho de que el bolchevismo acabara no significa que el fracaso del llamado socialismo no sea el fiasco general más grande del siglo (Kertész, 2004: 248).

No sólo ha experimentado Auschwitz, sino también la imposibilidad de comprensión e inclusión de Auschwitz en la historia. Es decir que ha padecido lo no dicho, lo no contado por la historia, sólo porque ésta no ha sido capaz de darle a Auschwitz una interpretación apropiada:

El artículo de Agnes Heller, según el cual <Auschwitz no cabe en la historia>. Un absurdo lógico-sintáctico. Al fin y al cabo la historia no es un organismo natural, sino una construcción, concretamente, una construcción mental del ser humano.

³² El autor ha vivido cuarenta años de régimen comunista en su país natal, lo cual también es interpretado como “contexto de peligro”: *“Hoy apenas entiendo ya cómo me mantuve en pie; que me creara un espacio para mi vida espiritual como si no ocurriera nada a mi alrededor, insensible a la pobreza material y espiritual, ciego a los peligros” (Kertész, 2004: 249).*

Si Auschwitz no cabe en la historia, la culpa no es, pues, de Auschwitz sino de la historia (Kertész, 2004: 251).

Según M. Blanchot, el escritor que lleva un diario lo hace como un “medio de salvación”³³. Así sucede, tal vez, con Kafka. Se trata de fijar la “conciencia de sí”, pero literariamente. Sergio Cueto observa la contradicción que se produce en Kafka en el hecho de escribir un diario, ya que esa escritura es una búsqueda de la verdad (acerca de la conciencia de sí) pero a través de la mentira, una especie de ejercicio de observación. Pero ese ejercicio no tiene por objetivo el conocimiento y el dominio de sí mismo, sino que es la *exposición* de sí a lo que es, “el sí mismo en cuanto sólo exposición”, dice Cueto. Es decir, no hay ningún fundamento del sí mismo que se pueda hallar mediante la escritura del diario. Es sólo escritura, exposición. Por lo tanto el diario es sin razón, no tiene razón de ser, porque esta clase de observación se

³³ “Tal vez como ningún otro, Maurice Blanchot se ha interrogado acerca de las razones que tiene un escritor para llevar un diario. El diario íntimo, es decir, el relato más o menos minucioso, pero en cualquier caso ordenado por la pauta cronológica del calendario, de los sucesos, contratiempos, afectos, estados anímicos, pensamientos, relaciones, etc., etc., etc., de cada día, es para el escritor un medio de salvación, al menos en tres sentidos. En primer lugar es un medio de salvación de la nulidad de la vida cotidiana, cuya vanidad se convierte, al ser escrita, en algo realizado; en segundo lugar, constituye un medio de salvación de la imposibilidad de escribir, de la escritura misma en cuanto resulta inseparable y hasta indiscernible de esa imposibilidad, precisamente en la medida en que, en el diario y por él, la escritura se convierte en la facilidad de la escritura, en la posibilidad ligera de escribirlo todo; finalmente, en tercer lugar, es un medio de salvarse a sí mismo, de regresar al mundo, al tiempo, los hechos y las cosas de cada día liberándose de la irrealidad, la ausencia de tiempo, la fascinación imaginaria y la impersonalidad anónima de la exigencia literaria, que exige que el escritor se pierda a sí mismo en el desierto de la escritura. Pero el diario, añade Blanchot, esconde también una trampa, constituye una aporía para el escritor. En efecto, se escribe un diario para salvar los días, pero recurriendo a la escritura, que los altera, los dispersa y los deshace; se escribe para salvarse de la esterilidad, pero entregando la escritura a la vanidad ociosa de unas notas nulas, es decir, a la esterilidad misma de escribir; se escribe, en fin, para recordarse a sí mismo, pero perdiéndose en la soledad de la escritura, que es el elemento mismo del olvido. Por eso puede decir Blanchot que los escritores que llevan un diario son los más literarios de todos, porque el diario se escribe por angustia ante la exigencia extrema de la literatura y en consecuencia testimonia de la experiencia de lo extremo, de la literatura como extremidad de la experiencia” (Cueto, 2005: 1, 2).

confunde con el olvido de sí, “y este olvido con una memoria que ya no necesita recordarse a sí misma, que es en cierto modo como el insomnio del olvido” (Cueto, 2005: 10). Por lo tanto, el *Diario* (de Kafka) no será un modo de exhibirse, sino de ocultarse, de reducirse y desaparecer. Es el desgaste y la ruina de la escritura.

Tanto Kafka como Kertész experimentan el fracaso, la posibilidad y la imposibilidad de escribir. Cuando el último hojear sus diarios observa que, si bien revelan una forma de vida digna de atención en medio del derrumbamiento centroeuropeo, precisamente las circunstancias centroeuropeas los inutilizan totalmente como documento de una forma de vida merecedora de atención. Así llega a la conclusión de que resultan “inútiles”.

No ocurría lo mismo en el siglo XIX, en el que Goethe podía hablar de su nacimiento con la seguridad de que éste tenía un sentido cósmico indudable³⁴. Respecto a este sentido trascendente del nacimiento, Kertész había comentado en una escritura suya anterior:

Pues sí, así se ha de nacer: como hombre del instante, del instante en que quién sabe cuántos otros nacieron sobre la esfera terrestre... El orden cósmico preparó aquel momento favorable para un solo nacimiento. El genio, el gran creador, pisa la tierra como héroe mítico... El poeta, ha de tener un origen, ha de saber de dónde viene (Kertész, 2004: 97).

El contexto de *Poesía y Verdad*, la obra autobiográfica de Goethe, es “interrumpido” para realizar una comparación con su propio nacimiento, en la encrucijada del siglo XX:

Así pues, cuando vine al mundo, el Sol se hallaba bajo el signo de la crisis económica mundial más grave hasta entonces; todos los puntos elevados del planeta, desde el Empire State Building hasta el pájaro del escudo que coronaba

³⁴ “El 28 de agosto de 1749, al sonar la duodécima campanada, vine al mundo en Frankfurt del Main. La constelación era afortunada, el Sol se encontraba en el signo de Virgo y culminaba para este día; Júpiter y Venus lo miraban amistosamente y Mercurio sin aversión, Saturno y Marte se comportaban con indiferencia: sólo la Luna...” (Kertész, 2004: 97).

el antiguo puente de Francisco José en Budapest, servían a la gente para arrojar al agua, al pavimento, al abismo, cada cual a donde buenamente podía. Un tal Adolfo Hitler, dirigente de un partido político, se volvió hacia mí con expresión sumamente hostil en las páginas de su obra titulada Mein Kampf, la primera ley antijudía de Hungría, llamada del numerus clausus, se encontraba en el cenit de su constelación, antes de que las siguientes ocuparan su sitio. Todas las señales terrenas (pues desconozco las celestiales) testimoniaban la inutilidad, es más, la irracionalidad de mi nacimiento (Kertész, 2004: 97, 98).

¿Se podría admitir entonces una cierta irracionalidad en la escritura del *Diario*, al no poder ésta (a diferencia de la escritura de Goethe) ayudarle a justificar o a dar un sentido a su propio nacimiento, a sus orígenes, y por lo tanto, a su propia vida? Se contrapone así alegóricamente la interpretación de la cita del nacimiento de Goethe como individuo único, con un singular destino, casi independiente de las circunstancias históricas (aunque no de las “cósmicas”), en consonancia con la teoría romántica del genio alemán; con la narración de su propio nacimiento absurdo, que simboliza el de toda una generación dependiente de un contexto histórico diferente, en el cual ni siquiera le es posible elegir, por ejemplo, entre ser o no ser judío³⁵.

La memoria se articula discursivamente en estos diarios de manera fragmentaria, irracional, alegórica y discontinua. El sí mismo, más que recordar, sólo puede citar y reinterpretar, diseminándose en un sinfín de comentarios interrumpidos, como en Kafka. La memoria como *cita* implica el advenimiento de un pasado que ha sido olvidado, apunta a un origen que está desde siempre diferido, y se realiza en el discurso como

³⁵ “Una última palabra sobre mi llamada <identidad>: soy uno que es perseguido como judío, pero no soy judío” (Kertész, 2004: 272).

fragmentos o ruinas del lenguaje, en un intento por representar lo ausente, lo irrecuperable.

En la llamada posmodernidad, la interrupción y diseminación del sí mismo -como un yo *en ruinas*- se vuelve una forma de deconstrucción de la memoria, a cuyo sentido ya no es posible acceder a través de una hermenéutica de la tradición al modo gadameriano; sino, en todo caso, mediante una hermenéutica de la discontinuidad. En esta coyuntura la memoria como representación se vuelve casi imposible; y la escritura del diario, un simulacro, un acto de locura, en el que lo mismo y lo otro ya no se discriminan.

IV

Microrrelatos ciudadanos entre las ruinas del siglo.

“La historia se deshace en imágenes, no en historias.”

(Benjamin, *Libro de los Pasajes*)

*“... cuando nos ponemos a escribir, a escribir sobre la vida,
el fracaso está de entrada garantizado.”*

(Kertész, *Kaddish por el hijo no nacido*)

A modo de epílogo, se observará la funcionalidad alegórica de ciertos textos autobiográficos del siglo XX, en cuanto modalidad alternativa para re/presentar la vida en un contexto histórico de derrumbamiento, ruinas y cambios sustanciales vinculados a la “modernidad posmoderna”, como la denominara Huysen (2010). Ubicamos a Walter Benjamin como precursor de esa diversa manera de referenciar el yo, un modo alegórico, aunque no fue el único ni el último alegorista del siglo. Su obra *Cuadros de un pensamiento (Denkbilder)* es el título de la traducción argentina de un texto que en España también se ha traducido como *Imágenes que piensan*, y que recientemente se ha reeditado o reimpresso la edición argentina bajo el título *Epifanías en viajes*, que es la que aquí se emplea³⁶. El libro forma parte del libro IV de sus Obras. En la traducción española se menciona que *Imágenes que piensan* es el título que los editores alemanes dieron a la “reunión de varios textos que tienen un carácter similar” a los del libro *Dirección única*. En él se reúnen relatos de viajes, crónicas, microficciones, prosas

³⁶ Benjamin, Walter (2015) *Denkbilder. Epifanías en viajes*. El cuenco de plata: Buenos Aires.

poéticas, y ensayos breves, entre varios de los géneros textuales practicados por Benjamin, o, mejor dicho, en el cruce de esos géneros.

Precisamente *Dirección única* (o *Calle de dirección única*) está concebido como un “montaje” literario de textos heterogéneos y fragmentarios, donde los encabezados simulan los anuncios o carteles colocados en las paredes o las puertas de una calle. Se trata de una escritura rápida que imita la velocidad del lenguaje publicitario, del cine y la fotografía. Esto llevará a Benjamin a plantear una concepción crítica acerca de la tarea del escritor: “Para los grandes hombres, las obras concluidas tienen menos peso que aquellos fragmentos en los cuales trabaja a lo largo de toda su vida” (Benjamin, 1998: 18). El primer aforismo de *Dirección única*, “Gasolinera”, es toda una declaración de principios al respecto, una crítica de la propia noción de *libro* y una apertura a formas menores:

Para ser significativa, la eficacia literaria sólo puede surgir del riguroso intercambio entre acción y escritura; ha de plasmar, a través de octavillas, folletos, artículos de revista y carteles publicitarios, las modestas formas que se corresponden mejor con su influencia en el seno de las comunidades activas que el pretencioso gesto universal del libro (Benjamin, 1998: 15)³⁷.

Andreas Huyssen describe las “miniaturas modernistas” como formas o “antiformas” que exceden los modos descriptivos tradicionales del fragmento, el aforismo o la parábola, y que se vinculan a la transformación de las metrópolis del siglo XIX, condensando las extensiones de tiempo y espacio en una imagen sincrónica determinada. Estas *instantáneas literarias de los espacios urbanos*, aunque escritas en

³⁷ Son significativos los títulos de los fragmentos que constituyen *Calle de dirección única*: «Gasolinera», «N° 113», «Piso de lujo, amueblado, de diez habitaciones», «Terreno en construcción», «Obras públicas», «Peluquero para señoras quisquillosas», «Prohibido fijar carteles», etc., como un anticipo de la modalidad discursiva del proyecto de los Pasajes.

primera persona, no aluden a un yo íntimo, sino que atañen a una subjetividad más amplia, casi impersonal en algunos casos, y poseen potencialidad crítica. Habitualmente consideradas como un subgénero dentro de la *literatura menor* del canon occidental, presentaron al lector de periódicos de su momento en las grandes metrópolis objetos radicalmente nuevos dentro de la genealogía de la ciudad. Lo fragmentario y lo discontinuo, emblemas intempestivos de la nueva dinámica temporal dictada por el ritmo tecnológico-político del capitalismo, serán el nuevo lugar de la crítica³⁸.

Tras los *Denkbilder* se encuentra una noción de escritura como realización o ejecución del pensamiento, no como su representación, en el sentido de algo distinto a él. No hay hiato, distinción o brecha entre el pensamiento y la escritura. El lenguaje no cumple funciones de intermediario o instrumento, sino que manifiesta su propia realidad y materialidad como una forma de pensamiento *en* la escritura. El lenguaje no sólo representa o refiere algo exterior a él, sino que produce su propia dinámica como un modo de conocer la realidad dentro de o desde su mismo ámbito de expresión. Aquí se pone en juego el estatuto de la imagen como modo de presentación y representación del pensamiento.

³⁸ De manera tradicional, es decir, como parte de la historia de la literatura, Huyssen suscribe las miniaturas urbanas al poema en prosa baudelaireano: devenido en un “tipo concreto de prosa breve muy concentrada”, las miniaturas de los filósofos citados se conforman como “*Denkbild* (cuadro imaginario) (Benjamin), *Raumbild* (imagen espacial) (Kracauer), *Wortbild* (imagen creada por la palabra) (Hoffmansthal), *Körperbild* (imagen del cuerpo) (Jünger), *Bewusstseinsbild* (imagen de conciencia) (Benn), y simplemente *Bilder* y *Betrachtungen* (imágenes y consideraciones) (...) de Musil” (Huyssen, 2010: 121). Todas estas imágenes-en-lenguaje-escrito deben leerse como texto (*Schriften*) siguiendo la alegórica tradición del jeroglífico, actualizado en la modernidad (ideogramas literarios).

Según Gerhard Richter se trata de un posicionamiento ético-crítico influenciado constantemente por la oscilación entre una íntima proximidad y el distanciamiento de aquellos materiales propios de la experiencia urbana cotidiana. Los sentidos dispersos y fragmentados de la modernidad se perciben menos como una pérdida irreparable que como una infinita construcción, a fin de mantenerlos abiertos y en perpetuo devenir, en un intento de redimir su potencial de transformación:

Esta meticulosa búsqueda por lo extraño e insignificante es eminentemente un gesto político, no porque ponga en acción un programa preconcebido de aquello que merece ser coleccionado y estudiado y aquello que no, sino porque se niega a aceptar la condición de insignificancia como algo natural, exponiéndola en cambio como una construcción cultural y política que se basa en problemáticos y silenciosos prejuicios (Richter, 2013: 243).

En *Denkbilder* la descripción de la ciudad de Nápoles apela al crecimiento espacial, en un discurso con connotaciones barrocas: *“Porque quien no comprende las formas, aquí verá poco. La ciudad semeja una roca.”* Se trata de un pueblo que vive con absoluta tranquilidad *“su profusa barbarie, nacida del corazón mismo de la gran ciudad, como en el seno de la Iglesia”*, fundada en el hecho de que *“fantásticas crónicas de viaje colorearon la ciudad”*. Sin embargo, Pompeya, centenaria y mágica, que el extraño *“anhela, admira y paga”* es un *“fetiche”* que la mayoría de los que creen en él no lo han visto nunca. Benjamin denuncia así el efecto de mercantilización sobre los objetos auráticos, y de esa manera su *“imagen”* napolitana *“piensa”* también de manera crítica. Un lugar común en las descripciones de las ciudades es el intercambio entre la vida privada y la pública: *“Su existencia privada es el correlato barroco de una intensa vida pública”*. *“Balcón, entrada, ventana, portón, escalera, altillo son escena y palco a la vez”*, enumeración alegórica de la *“porosidad”* que le atribuye a la ciudad. *“Los días de*

fiesta impregnan irresistiblemente todos los días laborables... ¡Hay una huella de domingo escondida en cada día de semana y mucho día de semana en este domingo!" (Benjamin, 2015: 28). Las habitaciones se repiten en la calle, de modo ruidoso, del mismo modo la calle se adentra en las alcobas.

Moscú es diferente, a su través puede ver Berlín como una "*ciudad sin hombres*". Ahí describe la diseminación y proliferación de la mercadería. Aparecen indicios autobiográficos, pero en un discurso impersonal: "*En cuanto se llega, se retrocede a la infancia. Sobre la gruesa superficie helada de estas calles hay que aprender a caminar de nuevo*" (p.37). Cada plaza se ha convertido en un lago, pero cada paso se da sobre un suelo con nombre. La ciudad se enmascara, se disfraza para el forastero. Se vuelve enigma, alegoría: "*Pero finalmente, triunfan los planos y los mapas: a la noche, en la cama, la fantasía hace malabares con calles, edificios y parques verdaderos*" (p.38). En invierno es una ciudad silenciosa. Entonces "*el ojo está infinitamente más ocupado que el oído*". Pero la mercadería es mucho más que objetos diseminados, esparcidos por las calles, sino que se vuelve hogar, tiene una función arquitectónica en esta ciudad. El estilo pequeñoburgués hace gala de su horror al vacío, no existiendo en cambio una similar valoración por el tiempo.

Las alegorías de París son los espejos y los libros: "*París es un gran salón de biblioteca atravesado por el río*" (p.81). "*Los espejos traen el exterior animado, la calle, hacia el interior del café*", "*(el Sena) es el gran espejo siempre despierto de París*" (p.84). París y Moscú alegorizan la trayectoria intelectual del propio Benjamin, configurada entre su inclinación por lo irracional (el surrealismo) y por lo racional (las vanguardias constructivistas rusas).

“Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar” es una <auto/biblio/grafía> en la que Benjamin comenta algunos aspectos personales en función de la historia de la adquisición de sus libros, a la vez que expone su pensamiento sobre el “arte de coleccionar”: “*no es que los objetos despierten a la vida en él (el coleccionista); por el contrario, es él mismo quien los habita*” (p.124). La tarea de desembalar, sacar los libros de la “noche oscura”, produce el surgimiento de numerosos recuerdos, por lo cual también es imposible abandonar la tarea una vez comenzada. Hannah Arendt advertía que Benjamin podía comprender la pasión del coleccionista con una actitud semejante a la del revolucionario: “Coleccionar es la redención de las cosas, que es complementar la redención del hombre” (Arendt, 2001: 204), porque en ese sentido se las está liberando de la “labor monótona de la utilidad”. Y eso ocurre también con los libros, que no tienen que ser siempre leídos por un bibliófilo, sino –simplemente– *coleccionados*. Hay un cierto placer restitutivo en la *inutilidad* de los objetos así reunidos, los cuales, tras el desplazamiento de su instrumentalidad, alegorizan sutilmente el autoexilio del sujeto. Algo similar a “Desenterrar y recordar”, en la que expone una suerte de teoría <auto/topo/biográfica>:

Quien sólo haga el inventario de sus hallazgos sin poder señalar en qué lugar del suelo actual conserva sus recuerdos, se perderá lo mejor. Por eso los auténticos recuerdos no deberán exponerse en forma de relato sino señalando con exactitud el lugar en el que el investigador logró atraparlos. Épico y rapsódico en sentido estricto, el recuerdo verdadero deberá proporcionar, por lo tanto, una imagen de quien recuerda (...) Quien intenta acercarse a su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava (Benjamin, 2015: 128).

Esto nos conduce nuevamente al otro *trapero* excavador de ruinas, ya citado en el capítulo anterior, el escritor y traductor húngaro Imre Kertész, para quien “la pala es su

bolígrafo”, y para quien la escritura es concebida como “fosa”, como “tumba” y como “fracaso”. Una modalidad discursiva similar al fragmento y al aforismo se observa en el *Diario de la galera* (1992) y en *Yo, Otro. Crónica del cambio* (1997), textos en los que se articulan las memorias de las ruinas de Europa tras la Segunda Guerra, como vimos respecto al primero, en el anterior capítulo.

En esta oportunidad interesa destacar su concepción de la escritura literaria como autoexilio de la existencia, y como interrupción del curso natural de su vida. Así como Benjamin alegorizaba la muerte en el “rostro de una calavera” en el *Origen del ‘Trauerspiel’ alemán*; Kertész ve en su propio bolígrafo una herramienta mortal, una “pala para cavar su tumba”, como lo expresa en la novela autobiográfica *Kaddish por el hijo no nacido* (1990)³⁹. En este contexto metaliterario, la escritura y la vida resultan inevitablemente escindidas, de manera similar a la brecha alegórica entre forma y sentido, que al fin y al cabo remite a la brecha entre la vida y la muerte. La escritura alegórica emerge aquí destruyendo toda referencia, toda correspondencia, todo nexo causal entre significante y significado, privando a la mimesis de su poder. En *Kaddish por el hijo no nacido* dice el autor-narrador:

... el fracaso, y sólo el fracaso, queda como única vivencia realizable, digo yo, y por eso me esfuerzo por fracasar... (la escritura) repite la vida de la vida, copia la vida como si ella, la escritura, fuese vida, y no lo es, no lo es de una manera fundamental, incomparable, de una manera, incluso, que no tiene parangón, de tal modo que, cuando nos ponemos a escribir, a escribir sobre la vida, el fracaso está de entrada garantizado (Kertész, 2002a: 58).

³⁹ El epígrafe de la novela, que también cumple una función alegórica, es un fragmento de Paul Celan, de *Fuga de la muerte*: “...tocad más sombríamente los violines/ luego subiréis como humo en el aire/luego tendréis una fosa en las nubes/allí no hay estrechez” (Kertész, 2002a: 5).

La escritura de estos “autobiógrafos alegoristas” podría considerarse “barroca” (barroca es para Benjamin la obra que se entrega a la mirada de la caducidad y el fragmento) en tanto alude a las ruinas de los siglos XIX y XX, respectivamente, desencantando las fantasmagorías progresistas de la historia instauradas desde el siglo XIX. La obra “barroca” incluye en su propia disposición el <instante crítico> que la lee:

El <instante crítico> es eso que se encuentra con la belleza de la obra no en algo que es <propiedad> de esta obra, se encuentra con la belleza en la <desapropiación> de la obra, en su oscilación, en su retiro, en su hacerse ruina. En otras palabras: la belleza no es una propiedad de la obra; es lo que relampaguea en ésta en el instante de su difuminación. Sólo como ruina puede la obra perdurar para la crítica (Galende, 2009: 127).

Son precisamente las condiciones de fugacidad del aparato representativo autobiográfico las que posibilitan una mirada crítica y emancipatoria de los grandes relatos y utopías de su tiempo. Dice Kertész en *Yo, otro*:

Últimamente me rehúyen los grandes sueños, los que enseñan el camino (...) Trato de leer libros sabios, y me irritan cada vez más. La sabiduría hace aparecer la vida como una costumbre, por así decirlo, a pesar de que no hay manera de acostumbrarse a ella. En esto reside, además su encanto, el único que tiene. (Kertész, 2002b: 85, 89)

En su viaje a Berlín pasea hasta la sinagoga de la Oranienburger Strasse, y allí busca en vano la pequeña pastelería donde una mañana hacía trece años, en 1980, cuando el barrio aún pertenecía a la RDA, se le antojó un trozo de pastel verde. Desde la ventana de la pastelería su mirada se proyectó sobre unas ruinas color ladrillo que había enfrente:

En efecto, era la sinagoga. Entre las ruinas que emergían aquí y allá, por las grietas de los antiguos muros, algunas matas verdes. Ningún vestigio de nada. En el interior, una inscripción casi ilegible en una placa, que se limitaba a aclarar la

situación legal de la propiedad. Un montón de escombros mudos, caídos en el anonimato, ultrajados por el olvido. Ahora le han puesto encima una centelleante cúpula dorada, como una corona de espinos. Pero su entorno, las casas en estado ruinoso, la calle devastada, siguen recordando la guerra; el olor a moho que emanan los portales, las imágenes de la decadencia, la podredumbre. Como si las profundidades de un sótano se abrieran de golpe, ahora aflora toda la muerte y toda la devastación que han dejado atrás las últimas décadas. Dentro de pocos años todo esto desaparecerá (...) emparedarán los recuerdos, tapiarán las heridas... (Kertész, 2002b: 68).

En *Diario de la galera* expresa su descontento visceral en la ciudad de Berlín: “*Vuelta a Berlín, ciudad monstruosa y sofocante... Incesante adorno de banderas, incesante fiesta, la ciudad no para de crujir y tabletear. Incesante aburrimiento, incesante humillación y sometimiento*” (Kertész, 2004: 92). Y sin embargo en *Yo, otro* destaca: “*Me gusta mi cama berlinesa, ancha, dura y cómoda. Este año he pasado un total de tres meses allá (en casa, en Budapest). Vivo como un exiliado. Sólo en este sentido vivo como es debido: estoy exiliado*” (Kertész, 2002b: 65).

Kertész es un sobreviviente de los campos desde los quince años, y como tal cree no haber puesto fin a su vida, como sí lo hicieran otros, como Primo Levi, Jean Améry o Paul Celan, de manera paradójica, por haber vivido en regímenes que limitaban su libertad (entre ellos, cuarenta años de régimen comunista en Hungría). Benjamin en cambio evita su probable sobrevivencia acabando prematuramente con su vida en Portbou, conjurando así la posibilidad de ser enviado a un campo.

A las puertas del siglo XXI, Idelber Avelar declara que la “postmodernidad” (en el sentido jamesoniano de colonización completa del planeta por el capital trasnacional) produjo la trivialización del lenguaje y la estandarización de la vida, vaciando el poder del relato y acentuando el divorcio entre narrativa y experiencia. Esto había sido tempranamente percibido por Benjamin después de la primera guerra, en sus ensayos

“Experiencia y pobreza” (1933) y “El narrador” (1936); y profundizado luego por Kertész después de la segunda guerra, al vivenciar la devaluación de la escritura tras los horrores del siglo.

En el marco descripto, quizá la tarea que hoy le cabe a los escritores alegoristas latinoamericanos -como lo hiciera cierta narrativa postdictatorial en su momento, más aún que la literatura del realismo mágico o de lo real maravilloso (propia del *boom*)- sea la de hacerse cargo, si no de la imposibilidad de escribir, al menos del devenir *ruina* de la propia escritura, como contracrítica a la avanzada neoliberal en el continente. El Ángel benjaminiano de la IX tesis de la historia mira hoy espantado este eterno retorno de lo mismo, es decir, el retorno del neoliberalismo como historia “natural”, como máquina instalada que vive, sobrevive y revive; catástrofe que quizá sólo pueda ser expresada -y denunciada- alegóricamente, pues en ello reside una posibilidad de crítica y emancipación de tan omnipotente fantasmagoría económico-cultural. Sin embargo, ¿se afirmará cada vez más el neoliberalismo globalizado como “historia natural” del planeta, preanunciado por nociones tramposas como las del “fin de la historia y de las ideologías” a fines del siglo pasado? Intentar responder este interrogante sería parte de la enorme tarea que hoy le cabe a los narradores críticos.

La autobiografía no queda fuera de semejante interpelación, en tanto espacio discursivo donde se juega la subjetividad personal, social y política, en los intersticios entre lo privado y lo público. Los fracasos del pasado interpelan todavía al presente de los sujetos autobiográficos, pero no ya a partir de totalidades simbólicas o triunfantes narrativas, sino en condición de alegoría, cuyo tiempo caído “sólo se deja leer en la

cruda materialidad de los objetos, no en la triunfante epopeya de un sujeto” (Avelar, 2000: 5).

Como *traperos* precursores en medio de los desechos de la memoria del mercado, Benjamin y Kertész entendieron la escritura autobiográfica como anti-subjetiva, puesto que la propia vida, a partir de una escritura devaluada en relación con la propia experiencia, ya no es más –ni menos- que una cosa que puede significar cualquier otra, es decir, una alegoría.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2006) *El tiempo que resta. Comentario a la carta a los romanos*. Madrid: Trotta.
- Anderlini, Silvia (2012) "Walter Benjamin y el auto-exilio del narrador autobiográfico del siglo XX", en Villa, A. & Korinfeld, D. (Comps.) *Juventud, memoria y transmisión. Pensando junto a Walter Benjamin*. Buenos Aires: Noveduc. pp. 61-77.
- Anderlini, Silvia (2013) "Alegorías de la Redención. Una aproximación a la reinterpretación benjaminiana del mesianismo", en Casetta, G.; Ibarra, A. (Comps.) *Representación en Ciencia y Arte Vol. 4*, Córdoba: Brujas. pp. 171-179.
- Arendt, Hannah (2001) *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.
- Arfuch, Leonor (2007) *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. FCE: Buenos Aires.
- Avelar, Idelber (2000) *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: ARCIS. Recuperado de:
<https://es.scribd.com/document/164275961/alegorias-de-la-derrota-pdf>
- Barthes, Roland (1990) *La aventura semiológica*. Buenos Aires: Paidós.
- Bartra, Roger (2005) *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*. Bogotá: FCE.
- Benjamin, Walter (1975). *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1982) *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, Walter (1996) *Escritos Autobiográficos*. (1985) Madrid: Alianza.
- Benjamin, Walter (1998) *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter (2007) "El origen del 'Trauerspiel' alemán" *Obras Completas*. Libro I. Vol. I. Madrid: Abada.
- Benjamin, Walter (2008) "Charles Baudelaire. Un lírico en la época del alto capitalismo", en *Obras*. Libro I, vol.2, Madrid: Abada.
- Benjamin, W. y Scholem, G. (1987) *Correspondencia 1933-1940*. Madrid: Taurus.

Benjamin, Walter (2015) *Denkbilder. Epifanías en viajes*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Bruner, Jerome y Weisser, Susan (1995) "La invención del yo: la autobiografía y sus formas", en Olson y Torrance (Comp.) *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa. pp.177-202.

Buck-Morss, Susan (1995) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor.

Cacciari, Massimo (1989) *El ángel necesario*. Madrid: Visor.

Cadava, Eduardo (2007) "Quiromancia: el manual de muerte de Fazal Sheikh". *Revista Confines N° 21*. Buenos Aires.

Carpentier, Alejo (1984) *Los Pasos Perdidos*. (1953) Buenos Aires: Quetzal.

Catelli, Nora (2007) *En la era de la intimidad* seguido de: *El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Collingwood-Selby Elizabeth (1997) *Walter Benjamin. La lengua del exilio*. Recuperado de: <http://www.scribd.com/doc/14451155/Walter-Benjamin-La-Lengua-Del-Exilio>

Cragolini, Mónica (2002) "Una ontología asediada por fantasmas: el juego de la memoria y la espera en Derrida" *Escritos de filosofía*, Buenos Aires, Academia Nacional de Ciencias, N° 41-42. Recuperado de: Derrida en castellano. http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/comentarios/ontologia_fantasmas.htm

Cueto, Sergio (2005). "Kafka y el arte diario", BOLETIN/13-14 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. (Diciembre 2005). Recuperado de: http://www.celarg.org/int/arch_public/cueto13_14pdf.pdf, (2012, 12 de mayo).

De Man, Paul (1991) "La autobiografía como desfiguración". En Angel Loureiro (Comp.) *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona: Anthropos. N° 29, pp. 113-118.

Derrida, Jacques (1971) *De la gramatología*. Siglo XXI: Buenos Aires.

Derrida, Jacques (1975) *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.

Derrida, Jacques (1981) *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. Valencia: Pre-textos.

Derrida, Jacques (1985) *Posiciones*. Valencia: Pre-textos.

Derrida, Jacques (1988) *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.

Derrida, Jacques (1997) *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

Didi-Huberman (2011) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Rosario: Adriana Hidalgo.

Eagleton, Terry (1998) *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Cátedra.

Ferraris, Maurizio (2002) *Historia de la Hermenéutica*. México: Siglo XXI.

Forster, Ricardo (2009) *Los hermeneutas de la noche. De Walter Benjamin a Paul Celan*. Madrid: Trotta.

Gadamer, Hans-Georg (1991) *Verdad y Método. Fundamentos de una filosofía hermenéutica*. Salamanca: Sígueme.

Gadamer, Hans-Georg (2002) *Verdad y Método II*. Salamanca: Sígueme.

García, Luis Ignacio (2012) "Soberanía sobre las ruinas. Walter Benjamin trapero de la historia", Villa, A. & Korinfeld, D. (Comps.) *Juventud, memoria y transmisión. Pensando junto a Walter Benjamin*, Buenos Aires: Noveduc. pp. 27- 44.

Galende, Federico (2009) *Walter Benjamin y la destrucción*. Santiago de Chile: Metales pesados.

Habermas, Jürgen (1985) *Perfiles filosófico-políticos*. Madrid: Taurus.

Harss, Luis (1978) *Los Nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.

Huysen, Andreas (2010) *Modernismo después de la posmodernidad*. Gedisa: Buenos Aires.

Kafka, Franz (2005). *Diarios (1910-1923)*. Barcelona: Tusquets.

Kertész, Imre. (2002a) *Kaddish por el hijo no nacido*. (1990) Barcelona: Acantilado.

Kertész, Imre (2002b) *Yo, otro. Crónica del cambio*. (1997) Barcelona: Acantilado.

Kertész, Imre (2004) *Diario de la galera*. (1992) Barcelona: Acantilado.

Lejeune, Philippe (1991) "El pacto autobiográfico". En: Angel Loureiro (Comp.) *La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplementos de Anthropos N° 29. Barcelona, pp.47-61.

Löwy, Michael (2002) *Walter Benjamin. Aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*. Buenos Aires: FCE.

Mate, Reyes (2009) *Medianoche en la historia. Comentario a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*. Madrid: Trotta.

Medina, Horacio (2012) "El Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo: restituir como práctica de la memoria y la transmisión", en Villa, A. & Korinfeld, D. (Comps.) *Juventud, memoria y transmisión. Pensando junto a Walter Benjamin*, Buenos Aires: Noveduc. pp. 171-190.

Moreiras, Alberto (1991) "Autografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)". En Angel Loureiro (Comp.) *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona: Anthropos. Nº 29, pp. 129-136.

Monteleone, Jorge (2013) "El deseo de narrar" en W. Benjamin *Historias desde la soledad y otras narraciones*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Mosès, Stéphane (1997) *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. (1992) Cátedra: Madrid.

Nancy, Jean-Luc (2006) *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.

Nájera, Elena (2006) "La *Hermenéutica del Sí* de Paul Ricoeur. Entre Descartes y Nietzsche". En *Quaderns de filosofia i ciència*, 36, Universidad de Alicante, pp. 73-83.

Richter, Gherard (2013) "Una cuestión de distancia. La calle de dirección única de Benjamin a través de los pasajes". En Alejandra Uslenghi (Comp.) *Walter Benjamin. Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 237-282.

Ricoeur, Paul (1999) *Historia y narratividad*, Barcelona: Paidós.

Romero, José Luis (2005) *Hacia una hermenéutica dialéctica*. Madrid: Síntesis.

Scholem, Gershom (2003) *Walter Benjamin y su ángel*. (1983) Buenos Aires: FCE.

Scholem, Gershom (2008) *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. (1975) Buenos Aires: Sudamericana.

Sloterdijk, Peter (2008) *Derrida, un egipcio. El problema de la pirámide judía*. Buenos Aires: Amorrortu.

Sontag, Susan (2015) *Bajo el signo de Saturno*. (1978). Barcelona: Debolsillo.

Szondi, Peter (1997) "Introducción a la hermenéutica literaria", en José Domínguez Caparrós (Comp.) *Hermenéutica*. Madrid: Arco/Libros, pp. 59-74.

Thiebaut, Carlos (1990) *Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad*. Madrid: Visor.