



Diarios y *Denkbilder*: imágenes entre las ruinas de los relatos del siglo.

Silvia Susana Anderlini¹

Universidad Nacional de Córdoba
anderlinisilvia@gmail.com

Resumen: El trabajo argumenta acerca de la funcionalidad alegórica de ciertos textos autobiográficos del siglo XX, en cuanto modalidad alternativa para re/presentar la vida, en un contexto de derrumbamiento histórico vinculado a la “modernidad posmoderna”. En *Denkbilder* de Walter Benjamin, las estampas de Nápoles, Moscú, París y otras ciudades, son excusas para la figuración autobiográfica, que aquí recurre al “crecimiento espacial” como mecanismo representativo del yo, propio del devenir alegórico de la escritura, preparando así las condiciones de su crítica. Una modalidad similar al fragmento y al aforismo acontece en el *Diario de la galera* y en *Yo, Otro* de Imre Kertész. Como “autobiógrafos alegoristas”, su escritura podría considerarse “barroca” en tanto alude a las ruinas y a la caducidad de los siglos XIX y XX, respectivamente. Pero esas condiciones de fugacidad del aparato representativo autobiográfico son precisamente las que posibilitan una mirada crítica y emancipatoria de los grandes relatos y utopías de su tiempo.

Palabras clave: autobiografía - alegoría - Benjamin - Kertész - barroco.

Abstract: The paper argues about the allegorical functionality of certain autobiographical texts of the twentieth century, as an alternative modality for re/present life, in a context of historical collapse linked to the “postmodern modernity”. In *Denkbilder* by Walter Benjamin, the pictures of Naples, Moscow, Paris and others cities are excuses for autobiographical figuration, that here resorts to the “spatial growth” as representative mechanism of self, that is typical of the becoming allegorical of writing, thereby preparing conditions of its criticism. A similar modality to the fragment and the aphorism occurs in *Galley Diary* and in *I, Another* by Imre

¹ **Silvia Susana Anderlini** es Doctora en Letras Modernas (UNC) e investigadora de planta del Área Letras del Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon (FFyH, UNC). Es Profesora Titular de *Hermenéutica y Crítica Literarias* y de *Lingüística Contemporánea* en la FFyH (UCC). Desde 2006 dirige proyectos de investigación (SECyT, UNC). Ha recibido distinciones literarias y es autora de ensayos (*Sobre espectros, autoexilio y narrativa. La máquina autobiográfica del siglo XX*, Alción, Córdoba, 2012) y artículos vinculados a los estudios autobiográficos, el pensamiento judío y la deconstrucción, en el marco de la hermenéutica y la crítica literaria contemporáneas.

Kertész. As “allegorists autobiographers” their writing could be considered “baroque” because it is referred to ruins and the expiration of the nineteenth and twentieth centuries respectively. But these transience’s conditions of autobiographical representative apparatus are precisely those that allow a critical and emancipatory look about the great stories and utopias of their time.

Keywords: autobiography – allegory – Benjamin – Kertész – baroque.



El devenir alegoría 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” (Huyssen), conduce a ubicar a Walter Benjamin como precursor de esa diversa manera de referenciar el yo, aunque no fue el único ni el último alegorista del siglo. Su obra *Cuadros de un pensamiento* (*Denkbilder*), título de la traducción argentina, que en España también se ha traducido como *Imágenes que piensan*, fue reimpresso bajo el título *Denkbilder. Epifanías en viajes*, que es la edición que aquí se utiliza. 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 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 *Dirección única* 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 (15).

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 primera persona, no aluden a un yo íntimo, sino que atañen a una subjetividad social específica 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 crítica.²

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

² 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 121). Todas estas imágenes-en-lenguaje-escrito deben leerse como texto (*Schriften*) siguiendo la alegórica tradición del jeroglífico, actualizado en la modernidad (ideogramas literarios).



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.

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 perpetua construcción, de modo de mantenerlos abiertos y en perpetuo devenir, en un intento de redimir su potencial de transformación:

Esta meticulosa búsqueda por lo extraño e insignificante – advierte Richter– 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 (Uslenghi 22).

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” (25). 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” (23), fundada en el hecho de que “fantásticas crónicas de viaje colorearon la ciudad” (25). 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 (25). Benjamin denuncia así el efecto de la



mercantilización de 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” (27). “Balcón, entrada, ventana, portón, escalera, altillo son escena y palco a la vez” (27), esto es una enumeración alegórica de la “porosidad” que le atribuye a la ciudad. Además “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!” (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” (36). Ahí describe la diseminación y proliferación de la mercadería. Aparecen indicios autobiográficos impersonales: “En cuanto se llega, se retrocede a la infancia. Sobre la gruesa superficie helada de estas calles hay que aprender a caminar de nuevo” (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” (38). En invierno es una ciudad silenciosa. Entonces “el ojo está infinitamente más ocupado que el oído” (39). 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” (81). “Los espejos traen el exterior



animado, la calle, hacia el interior del café”, “(el Sena) es el gran espejo siempre despierto de París” (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” (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 señaló 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 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 totalmente leídos por un bibliófilo, sino –simplemente– coleccionados. Hay un cierto placer restitutivo en la inutilidad de los objetos así reunidos que, tras el desplazamiento de su instrumentalidad, alegorizan sutilmente el autoexilio del sujeto. Algo similar a “Desenterrar y recordar”, en la que Benjamin 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 (128).

La última cita permite conectar con otro traperero excavador de ruinas, el escritor y traductor húngaro Imre Kertész (1929-2016, Premio Nobel 2002), 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), en los que se articulan las memorias de las ruinas de Europa tras la Segunda Guerra.

De manera explícita en su obra subyace la concepción de la escritura literaria como autoexilio de la existencia, como interrupción de su curso natural. Así como Benjamin alegorizaba la muerte en el “rostro de una calavera” en el *Origen del drama barroco alemán*; Kertész ve en su propio bolígrafo una herramienta mortal, una pala para cavar su tumba, como lo expresa en su novela autobiográfica *Kaddish por el hijo no nacido* (1990):³

¿Cómo podía explicar a mi mujer que mi bolígrafo era mi pala?
¿Que sólo escribo porque tengo que escribir, porque me llaman
cada día con un silbido para que hinque más hondo la pala, toque
más sombríamente el violín, más dulcemente a la muerte? (105).

En este contexto metaliterario, la escritura y la vida resultan inevitablemente escindidas, como en la brecha alegórica entre la forma y el sentido, que al fin y al cabo remite a la muerte.⁴ La escritura alegórica

³ 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” (*Kaddish* 5).

⁴ Terry 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



emerge destruyendo toda referencia, toda correspondencia, todo nexo causal entre significante y significado, privando a la mimesis de todo su poder.

La escritura de estos autobiógrafos alegoristas podría además 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 y a la caducidad 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 127).

Pero son justamente estas 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...” (85) “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” (89).

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 31). Esta apreciación de Jameson bien podría funcionar como definición alegórica de la autobiografía. Si a esto se le suma el antisubjetivismo autobiográfico de Benjamin, el reino de las cosas se destaca, a la par que el sujeto se eclipsa.



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... (68).

En el *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” (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” (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 sobrevivientes como Primo Levi, Jean Améry o Paul Celan), de manera paradójica, por haber vivido en regímenes que limitaban su libertad (40 años de régimen comunista en Hungría). Benjamin en cambio evitó su probable



sobrevivencia acabando prematuramente con su vida, y conjurando así la posibilidad de ser enviado a un campo.

Pero la obra de ambos autores interpela además, de manera indirecta, a los escritores del siglo XXI como productores actuales o potenciales de alegorías críticas (al modo de cierta literatura postdictatorial latinoamericana, por ejemplo), capaces de dar cuenta de las consecuencias de la imposición neoliberal del mercado globalizado a partir del nuevo milenio. Idelber Avelar destaca que esta “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, acentuando el divorcio entre narrativa y experiencia. Esto fue tempranamente percibido por Benjamin después de la primera guerra (en sus ensayos “Experiencia y pobreza” y “El narrador”); y profundizado por Kertész después de la segunda guerra, al vivenciar la devaluación de la escritura tras los horrores del siglo.⁵ Quizá la tarea que hoy le cabe a los nuevos alegoristas, tomados de la mano de sus precursores del siglo XX, sea la de hacerse cargo de la imposibilidad de escribir, o en todo caso, del devenir “ruina” de la propia escritura, ante la creciente afirmación del neoliberalismo como “historia natural” del planeta.

Bibliografía

Arendt, Hannah. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Trad. Claudia Ferrari. Barcelona: Gedisa, 1990.

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: ARCIS, 2000. Web: Scribd.com. Acceso: 15/12/2015.

⁵ “(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 *Kaddish* 58).



Benjamin, Walter. *Denkbilder. Epifanías en viajes*. Trad. Susana Mayer. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2015.

---. *Dirección única*. Trad. de J. J. del Solar y Mercedes Allenezalazar. Madrid: Alfaguara, 2002.

---. *El origen del Trauerspiel alemán. Obras Completas. Libro I. Vol. I*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2007.

---. *Libro de los Pasajes*. Trad. Luis Fernández Castañeda. Madrid: Akal, 2005.

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

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

Huyssen, Andreas. *Modernismo después de la posmodernidad*. Trad. Roc Filella, María Abdo Férrez, Silvia Fehrmann. Buenos Aires: Gedisa, 2010.

Kertész, Imre. *Diario de la galera*. Trad. Adrián Kovacsics. Barcelona: Acanalado, 2004.

---. *Kaddish por el hijo no nacido*. Trad. Adrián Kovacsics. Barcelona: Acanalado, 2002.

---. *Yo, otro. Crónica del cambio*. Trad. Adrián Kovacsics. Barcelona: Acanalado, 2002.

Richter, Gerhard. "Una cuestión de distancia. La calle de dirección única de Benjamin a través de los pasajes". Uslenghi, Alejandra (comp.). *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. 237-282.

Uslenghi, Alejandra. "Introducción". Uslenghi, Alejandra (comp.). *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. 9-24.