

## Memorias como ruinas: la reconstrucción crítica del recuerdo

Silvia S. Anderlini\*

La noción de “memoria” que subyace en las *Tesis sobre el concepto de historia* de Walter Benjamin es posible de relacionar con la configurada en el discurso autobiográfico de la (pos) modernidad, entendiendo por tal al producido por autores como Franz Kafka en sus *Diarios (1910-1923)*, e Imre Kertész en el *Diario de la Galera* de 1992, y en *Yo, otro. Crónica del cambio*, de 1997. Al ubicarse uno en la primera mitad del siglo XX y el otro al final, en su discurso se observa el proceso de refiguración de la memoria y de la subjetividad como alegoría crítica de la representación del sí mismo. Teniendo en cuenta el antecedente kafkiano, se procurará redefinir la escritura y la memoria como fragmentos o ruinas del lenguaje, como “cita” e interrupción, como locura y sinrazón específicamente en *El diario de la galera*.

En la llamada posmodernidad, la ausencia de experiencias comunicables ha provocado que la narración se vuelva un ámbito de experimentación crítica en lo que respecta a los modos de ficcionalización del recuerdo<sup>1</sup>. Después de Auschwitz como paradigma extremo de los totalitarismos del siglo XX, el valor y la posibilidad representativa de una autobiografía, de un diario o de las memorias ha quedado muy relativizado. Si Adorno expresara que después de tal barbarie ya no sería posible escribir poesía, tampoco se pueda quizá narrar ya la propia vida como una *novela de formación*. Auschwitz ha desintegrado el *pacto autobiográfico* que supone la identidad entre autor, narrador y personaje. El sobreviviente ya no vive su propia vida como para poder después narrarla, sino que su vida es *vivida* –en ciertos tramos- por algo que no es él, por “otro”, por algo “parecido a una pesadilla”.

Para el escritor húngaro Imre Kertész<sup>2</sup>, la imposibilidad de elaborar las propias vivencias es la característica incomparable del siglo XX. Ante esto la única tarea que nos cabe es la de fracasar en la comprensión de la propia existencia. El observa que, al hablar de sus experiencias, de la formación de su personalidad, del proceso cultural-existencial que los alemanes denominan *bildung*, no puede desligarse de la *historia* que ha marcado esas experiencias: “¿Cómo establecer, pues, una relación entre mi personalidad formada por mis experiencias y la historia que niega a cada paso, y hasta aniquila mi personalidad?” (Kertész, 2002b: 30)

Sin embargo, para que la sociedad no se convierta en una suma de individualidades aisladas, absurdas y banales, la posibilidad de vivir experiencias susceptibles de narración sigue siendo relevante, y esto es algo que se ha observado desde la hermenéutica. La noción de *identidad narrativa* de Paul Ricoeur<sup>3</sup>, intenta

---

\* Doctora en Letras Modernas. Área Letras del Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon, FFyH. UNC.

<sup>1</sup> La destrucción de la experiencia o su empobrecimiento es una consecuencia de los totalitarismos del siglo XX, como lo describe Benjamin en su célebre artículo “El narrador”: “Con la guerra mundial comenzó a hacerse patente un proceso que no se ha detenido desde entonces. ¿No se advirtió al final de la contienda que las gentes volvían mudas del campo de batalla, no más ricas, sino más pobres en experiencias comunicables?” (Benjamin, 1973: 302)

<sup>2</sup> Nacido en 1929 en Budapest, 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.

<sup>3</sup> La *identidad narrativa* significa que una vida no es sino un fenómeno biológico hasta tanto no sea interpretada. En esa interpretación la ficción desempeña un papel mediador considerable. Y también las experiencias, ya que para Paul Ricoeur hay una cualidad pre-narrativa en la vida, por lo cual ésta se

mediar en la polémica Gadamer-Habermas al reivindicar la ficción como modo de reformular críticamente la posición gadameriana, que hace de la interpretación una *aplicación* conservadora de la herencia cultural. En este sentido propone una lectura creativa de la identidad, en la que lo contingente contribuye a la historia de una vida en un sentido tanto retroactivo como anticipativo, ya que la interpretación de sí lo asume como memoria o como proyecto en el que reconocerse. El yo liberado del sustancialismo comprende entonces que la alteridad ya no se realiza en términos anecdóticos, sino que incide concluyentemente en su autocomprensión.

La noción de *identidad narrativa* en tal sentido constituye un concepto mediador entre lo mismo (*idem*) y lo otro (*ipse*)<sup>4</sup>, porque en el trayecto de la autoidentificación, se interpone la identificación del otro: “Apropiarse mediante la identificación de un personaje conlleva que uno mismo se someta al ejercicio de las variaciones imaginativas, que se convierten de ese modo en las propias variaciones del sí mismo”, como en la sentencia de Rimbaud: “Yo es otro” (Ricoeur, 1999: 228)

En sus memorias titulada *Yo, otro. Crónica del cambio*<sup>5</sup> dice Kertész: “Sería un error suponer que mi vida es mía. Pero un error todavía más grave sería abandonarla, estropearla, echarla a perder. Esta vida me ha sido confiada... Pero, ¿qué partícula de esta vida fragmentada se refiere a sí misma con la palabra <yo>? / <Yo>: una ficción de la que a lo sumo somos coautores. <Yo es otro> (Rimbaud)”. (Kertész, 2002: 12, 13)

Ese juego no carece de equívocos, ni de peligros, como lo advirtiera Ricoeur. 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) En esta hermenéutica de la recolección, el simbolismo del modelo de ficción sólo tiene la virtud de poner de manifiesto algo en la medida en que posee una fuerza transformadora. En ese nivel de profundidad, el hecho de manifestar algo y de transfigurarlo, resultan inseparables.

---

convierte en “actividad y pasión en búsqueda de relato”. Ricoeur reconoce en la acción estructuras temporales que convocan a la narración, pues la experiencia contiene una narratividad virtual. La vida humana es así un relato latente que el texto narrativo patentiza e interpreta. La definición de la subjetividad por la identidad narrativa tiene numerosas implicaciones para Ricoeur: “En primer lugar se puede aplicar a la comprensión de nosotros mismos el juego de *sedimentación* y de *innovación* que reconocimos en toda *tradición*. Del mismo modo, no dejamos de reinterpretar la identidad narrativa que nos constituye a la luz de los relatos que nos propone nuestra cultura. En este sentido, la comprensión de nosotros mismos presenta los mismos rasgos de tradicionalidad que la comprensión de una obra literaria. Así es como aprendemos a convertirnos en el *narrador de nuestra propia historia* sin convertirnos totalmente en el *autor* de nuestra vida (...) Es así como, mediante *variaciones imaginativas* sobre nuestro propio ego, intentamos una comprensión narrativa de nosotros mismos, la única que escapa a la alternativa aparente entre cambio puro e identidad absoluta. Entre ambos queda la *identidad narrativa*”. (Ricoeur, 1984: 57)

<sup>4</sup> “Aquello que llamamos sujeto nunca está dado desde el principio. O, si está dado, corre el riesgo de verse reducido al yo narcisista, avaro y egoísta, del cual justamente nos puede librar la literatura. Ahora bien, lo que perdemos del lado del narcisismo, lo ganamos por el lado de la identidad narrativa. En lugar del yo atrapado por sí mismo, nace un sí mismo instruido por los símbolos culturales, en cuya primera fila están los relatos recibidos de la tradición literaria. Son ellos quienes nos confieren una unidad no sustancial sino narrativa”. (Ricoeur, 1984: 57)

<sup>5</sup> El autor aquí reflexiona—en un viaje existencial a través de varias ciudades europeas—acerca de las transformaciones que ha sufrido como individuo, como si estuviera en busca de un yo anterior y perdido para tratar de comprender los cambios que éste ha padecido tras sus vivencias y sufrimientos. A través de las grandes voces de la literatura y el pensamiento occidental, Kertész se cuestiona aquí la historicidad del yo desde la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días.

Ahora bien, en el marco del pensamiento de Walter Benjamin la memoria se rehabilita no sólo como concepto filosófico, sino también como concepto político y crítico. Su objetivo es plantear una filosofía de la historia alternativa a las surgidas en la Ilustración, dado que su racionalidad supuesta no ha llevado precisamente a un mundo racional. Tanto el historicismo como la ideología del progreso, que se basan en una concepción de tiempo lineal, son desenmascarados por Benjamin por su posible alianza con el fascismo, en un pacto secreto que en sus más profundos planteamientos acaba realizando una aceptación “natural” de las víctimas. La memoria benjaminiana como instrumento político hace presente la injusticia más olvidada o justificada, poniendo así en evidencia toda llamada “justicia” que olvida a la víctima.

De este modo, “salvar el pasado” significa, sobre todo, para Benjamin:

“Arrancarlo al conformismo que, en cada instante, amenaza con violentarlo, para darle en el corazón de nuestro presente, una nueva actualidad. Porque la forma en que honramos al pasado convirtiéndolo en una <pequeña herencia> es más funesta de lo que sería su pura y simple desaparición”. (Mosès, 1997: 129).

La tarea de rememoración es entonces “salvar lo que ha fracasado”. Según Giorgio Agamben (2007) en Benjamin se trata de *interrumpir la tradición*, para que de este modo el pasado se consume, y pueda ser llevado de una vez por todas a su fin.

Reyes Mate (2009) observa que la tesis V de Benjamin apunta a leer el pasado como si fuera un texto nunca escrito. La historia es un conjunto de ideas fragmentadas, de conocimientos perecederos, ya que están sometidos a nuevas interpretaciones: “Irrecuperable es, en efecto, aquella imagen del pasado que corre el riesgo de desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella” (Benjamin en Reyes Mate, 2009: 107). La realidad del pasado se manifiesta al contemporáneo de la misma manera que lo hace el sentido de un texto al lector presente: gracias a la intervención activa, y hasta política, del sujeto actual. El historiador es como el traperero que rebusca en los deshechos de la vida. Es lo que también hace el alegorista barroco -según Benjamin-, que se fija en lo caduco del mundo, en esas ruinas y calaveras consideradas como algo “natural” por la historia.

Además la tesis VI plantea que conocer el pasado es recordar en un momento de peligro. A ese modo de conocer el pasado, se lo llama memoria. La memoria siempre es peligrosa, porque se niega a tomar nada más que lo que hay por toda la realidad, y tiene en cuenta también lo ausente, y esto 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 y cualquier circunstancia pueden aparecer como un signo, pero cuyo significado se encuentra en otro lugar, en la alteridad. Volveremos sobre esto más adelante.

## II

La concepción de memoria que se desprende de las tesis benjaminianas, al tener en cuenta lo olvidado, lo ausente, lo descartado, lo marginado, implica adentrarse en las “razones del otro”. Y si además se le otorga al recuerdo un valor ficcional, entonces puede establecerse una interrelación con la identidad narrativa de Ricoeur, cuyo fundamento hermenéutico consiste en la comprensión de sí por el desvío de la comprensión del otro. Para Ricoeur en la redescrición del mundo que se produce en la

narración está también la posibilidad de una crítica y una transformación de lo real. El texto abre nuevas dimensiones de lo real. El poder transformador del relato se basa justamente (y ya desde su teoría de la metáfora) en las *ruinas* del sentido literal o de primer grado, a partir de las cuales emerge el sentido nuevo o de segundo grado, por la vinculación de campos semánticos alejados o extraños (que en la ficción se corresponde con la conexión –concordancia- de los hechos –discordantes- de una trama)<sup>6</sup>.

Por su parte Benjamin insta a recordar lo olvidado por la historia, porque allí 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*, todavía requiere ser relatada. La identidad narrativa del presente tiene que ver con esta reconstrucción novedosa y crítica del pasado, que tiende a recordar lo que nunca fue escrito y a narrar lo que jamás aconteció. En el *Diario de la galera* de Kertész se juega esa concordancia (lo que permanece) discordante (lo que se transforma). El narrador reconstruye su pasado a partir de fragmentos del discurso, sin alcanzar una coherencia plena de sí mismo.

El *Diario de la galera* abarca 30 años (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.

Hay aspectos de esta obra que la acercan al arte narrativo tradicional, puesto que la subdivisión descrita en tres partes alusivas a un viaje por mar, nos recuerda al 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 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 del Diario escribe desde la conciencia de peligro, ya que ha experimentado los totalitarismos facistas y estalinistas del siglo XX, y aún sigue en peligro, por el solo hecho de “ser judío”, sin poder elegir serlo, con lo cual también experimenta la violencia de la herencia.

Ha vivido cuarenta años de comunismo en su país natal: “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)

---

<sup>6</sup> Para Ricoeur la literatura considerada como sistema simbólico implica una función referencial del mismo modo que la implica el discurso descriptivo y, más aún, lo propio de la literatura es “rehacer la realidad” o reorganizar la visión de las cosas. A esto la metáfora lo hace al vincular campos semánticos alejados, diversos, extraños, creando una nueva pertinencia semántica a partir de su impertinencia literal. La redescipción de lo real es llevado a cabo mediante la creación de ficciones heurísticas.

“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! Sería una lástima creer que sólo se trata de la bancarrota del llamado imperio comunista, y no de todo el mundo humano. Del mundo moral y racional. Porque se mantuvo setenta años; su existencia (como del otro imperio del horror, que duró doce años) manifestó durante décadas la posibilidad de la irracionalidad, del caos, del terror y del vegetal humano en los niveles más bajos. 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)

Y sobre todo ha experimentado Auschwitz, y la imposibilidad de comprensión e inclusión de Auschwitz en la historia:

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

El narrador es innominado. Escribe un diario que a la vez es una especie de ensayo fragmentado. Hay numerosas citas y reflexiones interdiscursivas. Y hasta aforismos. Citas de otros y de sí mismo en anotaciones anteriores, a veces vinculadas a la producción de su obra literaria. Por momentos se configura algún auto-relato breve, pero enseguida se disemina, como el propio narrador. El 15 de diciembre de 1990 escribe:

“Mi vida absurda y entregada resulta incomprensible e insondable. El impulso vital la empuja y mi llamada personalidad trata de dirigirla. Pero ¿quién o a qué la enyuga, y para qué? Es un misterio. A todo esto, el abismo entre yo y yo se abre cada vez más. / Los Diarios de Thomas Mann: crónica en vez de autoanálisis o, para ser más preciso, la crónica como autoanálisis. / Una de las frases de Cioran, cuya verdad garantizo con mi vida: <Todo libro es un suicidio aplazado>”. (Kertész, 2004: 261, 262)

### III

El narrador del *Diario de la galera* establece una relación entre locura y totalitarismo<sup>7</sup>. En Febrero de 1990 comenta el episodio del ayudante del taller mecánico que enloqueció ante la idea de que su padre –y, por tanto, él mismo- era judío. Su padre murió en el campo de concentración: “Mientras no conocía su origen, era un hombre totalmente normal, locuaz, amable, que se sentía en casa entre los hombres. Ahora lo ha golpeado el siglo y él reaccionado con el único gesto del que era capaz: con una

---

<sup>7</sup> El 10 de octubre de 1990 escribe: “Venimos de la locura, nos rodea la locura y nos dirigimos a la locura; no es la muerte, en cierto sentido, la locura del cuerpo? ¿Y no es la propia vida el único momento de racionalidad?” (Kertész, 2004: 255)

patología nerviosa y mental, con un brillante mimetismo, con el camuflaje propio de la época.” (Kertész, 2004: 235)

En Junio de 1990 escribe:

“Sólo ahora se ve de verdad el secreto de la dictadura. La inseguridad de las personas, su desconcierto, su espera, su atolondramiento: la orden no llega. Y cuando se da por seguro que no llega, enloquecen: se atacan los unos a los otros, se odian, roban y asesinan, más desenfrenados que en la época de la dictadura... y menos libres.” (Kertész, 2004: 246)

En *Las palabras y las cosas* Michel Foucault se ha referido a la locura al sostener que asegura la función del *homosemantismo*, es decir que reúne los signos a través de su semejanza, encontrando analogías entre ellos. Si bien adjudica a la locura la función analógica vinculada al predominio de *lo mismo*, más que de *lo otro*; sin embargo en el Prefacio del libro citado plantea, desde su mirada arqueológica, que:

“La historia de la locura sería la historia de lo Otro –de lo que, para una cultura, es a la vez interior y extraño y debe, por ello, excluirse (para conjurar un peligro interior), pero encerrándolo (para reducir la alteridad); la historia del orden de las cosas sería la historia de lo Mismo –de aquello que, para una cultura, es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse en las identidades”. (Foucault, 2003: 9)

En *Don Quijote*, por ejemplo, la ficción frustrada de las epopeyas se ha convertido en el poder representativo del lenguaje, porque su verdad no depende de la relación de las palabras con el mundo, sino más bien de la relación sutil que establecen los signos entre sí. Foucault observa que *Don Quijote* es la primera de las obras modernas porque en ella se ve la *razón* cruel de las identidades y las diferencias “jugar” con los signos y las similitudes. O sea que la semejanza, en este contexto, tiene que ver con la *sinrazón* y la imaginación:

“El loco, entendido no como enfermo, sino como desviación constituida y sustentada, como función cultural indispensable, se ha convertido, en la cultura occidental, en el hombre de las semejanzas salvajes. Este personaje, tal como es dibujado en las novelas o en el teatro de la época barroca y tal como se fue institucionalizando poco a poco hasta llegar a la psiquiatría del siglo XIX, es el que se ha enajenado dentro de la analogía. Es el jugador sin regla de lo Mismo y de lo Otro. Toma las cosas por lo que no son y unas personas por otras, ignora a sus amigos, reconoce a los extraños; cree desenmascarar e impone una máscara. Invierte todos los valores y todas las proporciones porque en cada momento cree descifrar los signos: para él, los oropeles hacen un rey. Dentro de la percepción cultural que se ha tenido del loco hasta fines del siglo XVIII, sólo es el Diferente en la medida en que no conoce la Diferencia; por todas partes ve únicamente semejanzas y signos de la semejanza; para él todos los signos se asemejan y todas las semejanzas valen como signos”. (Foucault, 2003: 55, 56)

Es posible sugerir que algo similar a esta función analógica (*homosemantismo*) acontece en la concepción del símbolo de la estética romántica. Esta perspectiva, cercana a una homología entre ambos polos de la representación (significante y significado), se puede vincular con la noción 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.

Walter Benjamin sin embargo 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<sup>8</sup>. 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 en cambio 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” (Benjamin en Thiebaut, 1990: 65).

Foucault asigna a la poesía esa tarea “alegórica”, pues trata de oír el “otro lenguaje” de la semejanza a través de la diversidad de los signos: “Entre ellos (el poeta y el loco) se ha abierto el espacio de un saber en el que, por una ruptura esencial en el mundo occidental, no se tratará ya de similitudes, sino de identidades y de diferencias” (Foucault, 2003: 56). En este marco teórico cabe replantearse la noción de mimesis, como identidad y como diferencia.

Benjamin descubre en el drama barroco alemán una profunda brecha entre la materialidad y el significado. El símbolo y su acción idealizadora (el sentido y la materialidad reconciliados, el ser y el significado totalizados) se oponen a la alegoría que aparece como prolija, mecánica y burda, al igual que la práctica de la escritura, “que sistematiza sus atomizados fragmentos materiales en interminables constelaciones de significado carentes de motivo” (Eagleton, 1998: 25). En la sima entre significante y significado se proyecta la sombra de la muerte, entendida como el desmembramiento de la conciencia y la naturaleza física. La muerte es entonces la “devastación final del signo”, la ruptura total de su coherencia imaginaria, como lo es la misma escritura “que tiene lugar en la resbaladiza juntura entre el significante y el significado, y con la cual (...) la muerte está íntimamente asociada.” (Eagleton, 1998: 26)

El símbolo y la alegoría revisados por Benjamin y por el crítico deconstruccionista Paul de Man enfatizan la polaridad representativa entre la *presencia* simbólica que fundamenta un sentido y la *ausencia* alegórica que lo desestabiliza. La alegoría, al igual que la ironía, se caracteriza por encarnarse en signos que siempre apuntan a algo diferente del sentido literal. La disrupción o discontinuidad entre significante y significado es el rasgo central de ambos conceptos bajo la descripción semántica de Paul de Man, para quien la mimesis es una construcción topológica, tal como se desprende de su mirada sobre la autobiografía<sup>9</sup>. También el acto de citar un texto, en el marco del pensamiento de Benjamin, 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. Por ello el acto de citar constituye una tarea de demolición, más que de

---

<sup>8</sup> La indagación de Benjamin 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.

<sup>9</sup> El lenguaje de las figuras, el de la metáfora y la prosopopeya, es silencioso y abre un vacío que termina con una privación de la voz, justamente por no hablar por sí mismas. El lenguaje de los tropos produce sentido, pero a la vez expone (de manera patente en la autobiografía) el sinsentido y el silencio que operan en las condiciones mismas de la producción de ese sentido. De aquí el carácter doble de la autobiografía, que en su intento por rescatar una voz “propia” a través de las figuras del lenguaje, termina haciendo evidente la privación de sentido que supondría esa restauración sobre la base de los recursos lingüísticos. (De Man, 1991)

conservación, como observa Agamben (2006). La cita, como advenimiento de un pasado que ha sido olvidado, apunta a un origen que está desde siempre diferido.

Kertész entretiene numerosas citas en *El diario de la galera*. El escritor que lleva un diario lo hace, según Blanchot, como un medio de salvación<sup>10</sup>. 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 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 esa ruina y desgaste de la escritura, el fracaso, la posibilidad y la imposibilidad de escribir. A veces la suspensión del trabajo en la obra literaria durante ciertos períodos: “La rodilla dolorida, los dos meses infructuosos y esta última ofensa, todo ello ha sido necesario para reemprender la escritura allí donde me detuve hace unas ocho semanas en Budapest.” (Kertész, 2004: 96) La escritura del diario persiste pese a todo. También su absoluta inutilidad.

Kertész escribe el 12 abril de 1991: “La extrañeza de mi vida demuestra la necesidad de la muerte” (Kertész, 2004: 272). No cree ser él quien vive su propia vida. También se pregunta si la muerte le pertenecerá. Cuando hojea 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. Llega así a la conclusión de que resultan “inútiles” porque no pueden ni quieren servir de consuelo para seguir viviendo.

---

<sup>10</sup> “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., 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 testimonio de la experiencia de lo extremo, de la literatura como extremidad de la experiencia.” (Cueto, 2005: 1, 2)



Kafka plantea el 19 de febrero de 1911 que la única salida para su “terrible doble vida” (se refiere a tener que ir diariamente a la oficina y actuar como un hombre “normal” por un lado; y dedicarse a su intenso “trabajo”, la escritura de sus obras, por el otro), tal vez sea la “locura”. ¿Podemos hablar entonces de una irracionalidad de la escritura en estos Diarios?

En el *Diario de la Galera* de Kertész, el 21 de junio de 1980, el narrador se cita a sí mismo pero en sus apuntes de otra época, para poder reemprender la escritura interrumpida, a partir de una famosa cita autobiográfica de Goethe:

“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)

Al respecto él había comentado, en su *anterior* escritura:

“<<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 narrador actual confirma y da razón a su cita de otrora, a su opinión de entonces. Y sin ningún preámbulo, a continuación hace referencia a su propio nacimiento:

“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 el antiguo puente de Francisco José en Budapest, servían a la gente para arrojarse 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)

El narrador del *Diario de la galera* convierte la cita astrológica del escritor alemán en una especie de parábola para interpretar irónicamente su propio nacimiento. La cita autobiográfica del nacimiento de Goethe es utilizada como antítesis alegórica que expresa la irracionalidad, la inutilidad de su propia venida al mundo, en función de un contexto histórico muy diferente. Se contraponen así la interpretación de la cita del nacimiento de Goethe como individuo único, con un singular destino, independiente de las circunstancias históricas (aunque no de las astrales), en consonancia con la teoría romántica del genio alemán; con la narración de su propio nacimiento absurdo, que

simboliza el de toda una generación situada en un tiempo y espacio circunstanciales, sin poder elegir siquiera ser o no ser judío<sup>11</sup>, por ejemplo.

El *sí mismo*, en este contexto, más que recordar, sólo puede “citar” y reinterpretar, diseminándose indefinidamente. La memoria, entendida como retorno a la presencia del *sí mismo* –ya diferido o ausente- en el discurso, se articula en estos diarios de manera fragmentaria, irracional y alegórica. Esto implica su deconstrucción. La memoria del *sí mismo* se vuelve imposible y, por lo tanto, la escritura del diario se convierte en un simulacro, un acto de locura en el que lo mismo y lo otro ya no se discriminan.

## Bibliografía

Agamben, Giorgio (2006). *El tiempo que resta. Comentario a la carta a los romanos*. (Madrid: Trotta).

Agamben, Giorgio (2007). *La potencia del pensamiento*. (Adriana Hidalgo. Buenos Aires).

Benjamin, Walter (1973) “El narrador”. *Revista de Occidente*. (Nº 129, pp. 301-333).

Cueto, Sergio (2005). “Kafka y el arte diario”. *BOLETIN/13-14 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. (Diciembre 2005).

De Man, Paul (1991). “La autobiografía como desfiguración”. En: AA.VV. *La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. (Barcelona: Suplementos de Anthropos Nº 29. pp. 113-118).

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

Foucault, Michel (2003). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. (Buenos Aires: Siglo XXI).

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

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

Kertész, Imre 1998 (2002b) *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*. (Barcelona. Herder).

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

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

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

Ricoeur, Paul (1984). *Educación y Política*. (Buenos Aires: Docencia).

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

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

---

<sup>11</sup> “Una última palabra sobre mi llamada <<identidad>>: soy uno que es perseguido como judío, pero no soy judío”. (Kertész, 2004: 272)