

DOSSIER

***Los estudios literarios
y la imaginación crítica***

**“TODA CRIATURA NECESITA
LA AYUDA DE LOS DEMÁS”:
EL TRADUCTOR DE BENJAMIN**

**“FOR EVERY CREATURE NEEDS HELP FROM EVERYONE”:
BENJAMIN’S TRANSLATOR**

Raúl Antelo

Universidade Federal de Santa Catarina

*Enseñó en la Universidade Federal de Santa Catarina y en las de Duke, Texas at Austin, Maryland y Leiden. Fue investigador del CNPq, Guggenheim Fellow y presidente de la Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). Recibió el doctorado honoris causa de la Universidad Nacional de Cuyo. Es autor de *Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos; Archifilologías latinoamericanas; A ruínología; Visão e potência-do-não; A máquina afilológica; En muerte: miniaturas urbanas; Azulejos. Lo transvisual y la arqueología de lo moderno, Inventário de sonhos usados. Goya plagia Didi-Huberman, y La vida se complica cuando se hallan escombros a cada paso. Editor de Mário de Andrade, Jorge Amado y João do Rio, preparó, en colaboración, Lirismo+Crítica+Arte=Poesia. Um século de Pauliceia Desvairada.**

Contacto: antelo1950@gmail.com

ORCID: [0000-0001-9799-6550](https://orcid.org/0000-0001-9799-6550)

DOI: [10.5281/zenodo.10433330](https://doi.org/10.5281/zenodo.10433330)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Realismo**Lenguaje puro**Relación suprahistórica
entre lenguas.*

La traducción es una forma artística cuyo objetivo es analizar cómo se pasa de una lengua a otra. La traducción es una forma de escritura artística semejante a la poesía más que a cualquier otra deriva secundaria de la literatura. La historia de esas formas artísticas no puede ser separada de los desarrollos técnicos de su época. Nos concentraremos en dos lecturas de Walter Benjamin y de su entorno, las de Julio Fingerit y Héctor A. Murena.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Realism**Pure language**Suprahistorical relationship
between languages*

Translation is an art form whose unique concern is what happens when one language passes into another. Translation is form of artistic writing alongside poetry rather than a secondary derivative of literary art. The history of those art forms cannot be separated from the technical standards of each time. We will focus two readings of Walter Benjamin and Benjamin's milieu, those from Julio Fingerit and Héctor A. Murena.

Fecha de envío: 15/10/23**Fecha de aceptación: 05/12/23**

Das innere Gesetz der Sprache ist Geschichte. Philologie ist die Hüterin dieses und allein dieses Gesetzes.
Werner Hamacher, *95 Thesen zur Philologie*

La tesis 35 de Werner Hamacher, que define la historia como el derecho interno de la filología, y a esta última como única guardiana de este derecho, nos permite decir que este texto, para ser fiel a la cronología, recuerda el centenario del ensayo de Walter Benjamin sobre la tarea del traductor (“Die Aufgabe des Übersetzers”), el 56° aniversario la primera traducción latinoamericana de un volumen de ensayos de nuestro materialista antropológico y el centenario de su traductor, Héctor Álvarez Murena.

La cuestión nos confronta con los caminos, a menudo tortuosos, de la fortuna benjaminiana. Sabemos, por ejemplo, que, en su traducción al inglés, mientras que las ediciones británicas insertaron a Benjamin en el debate estético-político europeo, la edición estadounidense prefirió enfocarse, principalmente, en el transgresor ensayista judío. En la primera vertiente, tendríamos el libro de George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation* (1975) y, en la última tendencia, Martin Jay analizaría las diversas estrategias de traducción bíblica de Benjamin y Kracauer, en *Permanent Exiles: Essays on the Intellectual Migration from Germany to America* (1986). Trabajaré aquí con la recepción latinoamericana, que es muy anterior a Carlos Rincón, Gutiérrez Girardot, Ricardo Ibarlucía, Juan B. Ritvo, Nicolás Casullo, Ricardo Forster, Héctor Schmucler, Beatriz Sarlo u Horacio González, y partiré de la hipótesis de que el escritor bilingüe contemporáneo es, básicamente, un traductor o, en sentido estricto, un auto-traductor.

Puedo ilustrar la hipótesis con un caso que hoy en día es ampliamente ignorado, alguien que, incluso sin citar explícitamente a Benjamin, ha estado leyendo y revisando los referentes de Benjamin desde la década de 1920, que prepara las citas y traducciones posteriores de Benjamin en las décadas de 1940 y 1960. Me refiero a Julio Fingerit.

Fingerit, un precursor

Las condiciones bajo las cuales soy comprendido –dijo Nietzsche en el prefacio de *El Anticristo*– bajo las cuales soy *necesariamente* comprendido, las conozco muy bien. Para sostener mi seriedad, mi pasión, es necesario poseer una integridad intelectual llevada a los límites extremos. Estar acostumbrado a vivir en las cimas de las montañas –y ver la suciedad política y el nacionalismo debajo de sí. Haberse vuelto indiferente; nunca preguntar si la verdad será útil o dañina... Poseer una inclinación –nacida de la fuerza– por problemas que nadie tiene el coraje de enfrentar; audacia para lo prohi-

bido; predestinación al laberinto. Una experiencia de siete soledades. Nuevos oídos para nueva música. Nuevos ojos para lo más lejano. Una nueva conciencia para las verdades que hasta ahora han permanecido mudas. Y un deseo de ahorro con estilo –de acumular fuerzas, entusiasmo... La reverencia a uno mismo, el amor propio, la libertad absoluta para uno mismo...

Así, admitió Nietzsche, era el perfil de sus lectores. Entre ellos, y uno de los más radicales, por cierto, fue Carl Einstein. En 1927, la revista cordobesa *Clarín*, dirigida por el filósofo Carlos Astrada (1894-1970), publica una traducción de “Primavera de Londres”, poema del alsaciano Yvan Goll, escrito en alemán y recogido en *Eiffelturm* (1924), libro en el que practicaba soluciones cubistas (llamadas por él de *surrealistas*) de Cendrars o Huidobro, explícitamente citados en su poema sobre la torre Eiffel. La traducción del poema londinense se atribuye a J.F. En el mismo número, sin embargo, sin que se indique un traductor, también leemos algunas de las 22 escenas de *Die schlimme Botschaft* (*Las malas noticias*, 1921), la única obra teatral de Carl Einstein, sólo representada en Alemania en 1924, en la que se respira una crítica radical del capitalismo y de la sociedad burguesa. Inspirada, justamente, en *El Anticristo* de Nietzsche. Conste que la traducción rusa de la obra es poco anterior a la puesta de 1924, y que, sin éxito, Meyerhold y Einstein habrían trabajado en el eficaz montaje de ella. En una de las escenas traducidas, con una letanía anafórica (“Ich vertrage nicht mehr”) de diez rechazos, Jesús finalmente le dice al verdugo:

Yo no puedo oír más, día y noche, el ir y venir de los encerrados. Yo no puedo oír más el gemido de los soñadores. Yo no puedo oír más el llanto furioso de aquellos que no duermen de hambre. Yo no puedo oír más la risa sollozante de los locos de dolor. Yo no puedo ver más que se arroje al barro a aquellos cuyos huesos están rotos. Yo no puedo ver más que se quemen a los condenados. Yo no puedo ver más el asesinato de los hombres que vuelven del interrogatorio, sobre la escalinata. Yo no puedo ver más la matanza en los patios de aquellos que se hacían en los rincones. Yo no puedo ver más a aquellos que se enjugan las manchas de sangre. Yo no puedo soportar más el silencio que precede al ensayo de la fuga (Einstein, 1981: 163).

Y, a continuación:

La máquina [*Maschine*] está dispuesta y quiere trabajar. Las gentes que encierran y matan son débiles. Aman más a las máquinas que a los hombres. Cogen a los débiles; los fuertes no se dejan coger. Cogéis a los valientes, más fuertes que cobardes: los cobardes no se arrestan. Cogéis a los que sufren: ellos sucumben los primeros bajo la acusación y siempre se sienten culpables a causa de su dolor (163)

Para, finalmente, cuestionarse:

¿Qué es el Estado? ¿Son los funcionarios que te mandan? ¿También aquellos que tienes encerrados? ¿También aquellos a quienes se ha matado? Estos no son el pueblo, los hombres y el Estado matan demasiado al pueblo. El Estado se tiene penosamente de pie en los muros de la prisión. El estado te fuerza a encerrar hombres a quienes no conocéis. Si te desagrada tener hoy a los hombres encerrados, ¿pertenece todavía al Estado? El Estado encierra a hombres que de miseria no pueden creer en el Estado. Yo soporto ser muerto viviente, pues yo no amo más la vida. Pero los muertos se quejan y yo no soporto el oír gemir su muerte lenta. Vosotros encerráis a las gentes porque viven y son muertos rígidos. Vosotros amáis los muros de la prisión; amáis ver la espalda de las gentes que deben volver el visaje contra los muros. Vosotros amáis de tomar el visaje viviente del hombre y de ocultarlo entre una máscara. ¡Pobres visajes! ¡Sois muertos y quedáis acurrucados alrededor del visaje de muertos todavía!” (164).

Liliane Meffre resume la obra de Einstein, que le valió un juicio por blasfemia:

Las veintidós escenas de la obra tienen a Cristo como protagonista y narran su calvario moral y físico. Ante la humanidad sórdida que descubre, Cristo duda de la necesidad de su sacrificio. Pero se ve obligado a hacerlo por Pablo, el ideólogo inflexible, que espera el poder del cumplimiento de las Escrituras. La pasión se convierte en un verdadero “espectáculo”, que culmina con la crucifixión. Todos los tipos representativos de la sociedad de Weimar desfilan ante Cristo en la cruz, insensibles tanto a su sufrimiento humano como al misterio divino que se está realizando. Sólo les interesaban sus preocupaciones mundanas, principalmente el poder y el dinero. Pero en medio de esta multitud de hombres de negocios, racistas, aprovechados y políticos, entre otros, al estilo de George Grosz, aparecen los personajes de las Escrituras. La multitud los interpela, los reprende y comenta sus acciones. La propia estructura de la obra –que se desarrolla en parte como el rodaje de una película– superpone escenas históricas y el contexto de Weimar, lo que permite al dramaturgo ajustar audazmente cuentas. Pero también para provocar la reivindicación pública, ya que todas las palabras de los personajes se asimilan indiscriminadamente a las del autor. Jesús, omnipresente en la obra, es un héroe revolucionario y anarquista. [...] Querer “estar sin mundo” (“ohne-die-Welt-sein”) (escena 5) para, dice Jesús, ser verdaderamente humano –porque “sois humanos en la medida en que sois pobres”– es una provocación insoportable para el rico, que es todo “lana, aceite, carbón, hierro”, es decir, todo bienes materiales. La libertad a través de la pobreza, ¡tema subversivo si lo es! (2002: 156-7. Traducción mía).

Es muy probable que la obra de Einstein llamara la atención de Astrada y Fingerit a partir de su traducción al francés por Yvan Goll. Un fragmento de ella fue impreso en el octavo número de *Action* (París, agosto de 1921), el mismo ejemplar que contiene algunas canciones negras recogidas por Einstein y traducidas por Goll. Y no podemos descartar que Astrada y Fingerit conocieran el irónico diagnóstico, parodiando a Mme. de Staël, firmado por Einstein, “De l’Allemagne” (1921), publicado en el número siguiente de *Action*. De todos modos, poco después, a partir de 1929, comenzaríamos a leer, en las páginas de la revista *Síntesis* (jun. 1927 - sep. 1930) de Buenos Aires, una sección de literatura alemana reseñada por Julio Fingerit (1901-1979),¹ muy probablemente el J.F. que tradujo a Goll en *Clarín*, aunque algunos críticos sugieren que fue escrita por Juan Filloy.

Sea como fuere, en 1928, en efecto, Fingerit entró en contacto, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, con el profesor Alberto Haas (1873-1930), miembro del Instituto Cultural Argentino-Alemán, promotor de las conferencias de Albert Einstein (1925) y Max Dessoir (1926). Haas había frecuentado la casa de Mallarmé en París con Rilke y Stefan George. Luego enseñó en Filadelfia y, desde 1919, había trabajado como diplomático en Buenos Aires, sin descuidar las tareas de traductor y divulgador. Fingerit, que ciertamente siguió su curso de literatura alemana contemporánea, impartido en la UBA, comenzó a compartir, a partir de 1929, la divulgación filosófica, en la revista *Síntesis*, con León Dujovne (1898-1984), cuyos centros de interés incluían la filosofía de la historia, tal como la desarrollaron Bergson o Meyerson; el pensamiento de Spinoza, al que Dujovne dedicó cuatro volúmenes; y el judaísmo como cultura.

En cuanto a Fingerit, había comenzado, siendo adolescente, a escribir diligentes ensayos sobre “La virtud de Píndaro” o “Ibsen y Sudermann” para la revista *La nota* (1918), así como varios fascículos de *La novela semanal* y *Los realistas*. Dirigió *La Revista del Pueblo* (9 núms., 1926-7). Evidentemente no conocía el *Diario de Moscú* de Benjamin, escrito entre 1926 y 1927, pero tradujo *Moscú: Diario de un viaje a la Rusia soviética* del economista alemán Alfonso Goldschmidt (Buenos Aires, Gleizer, 1923). Admirador de Martínez Estrada (Fingerit, 1928: 338), en 1920 Fingerit se acercó al teatro de Max Reinhardt para la revista *El Hogar*. El mundo de tiranos y autómatas, muy recurrente en la estética expresionista, que va desde Calderón hasta Hugo von Hofmannsthal,² y que sería objeto de una reseña de *La Torre*,

¹ Fingerit fue becario Guggenheim en 1932. Su hermano menor, Marcos Fingerit (1904-1979), muy cercano a Macedonio Fernández, fue poeta (*Sonetos místicos*), impresor (ediciones Hippocampus, ediciones M. F.) de La Plata y traductor.

² En un texto sobre la radio y el teatro escrito en 1932, Benjamin expresa su escepticismo hacia este teatro orgulloso y consciente de sí mismo, que no tiene en cuenta su propia crisis ni la del mundo. Es el

firmada por Benjamin (1991: 29-33, 613-616), en la que se señala el sueño como su aspecto más fascinante y extraño.

Calderón, con sus austeros hidalgos españoles, con sus damas llenas de pasión y de misticismo; la España negra y roja, la España inquisitorial, de los autos, de las prisiones duras, de las cárceles monacales, de las angustias católicas; la grande, febril y enloquecida España de la rígida fe romana, pasa por el escenario de Max Reinhardt con ruido de cadenas pesadas, con gemidos de mártires, con gritos de locos, con rugidos de poseídos, con preces de cuitados y cánticos de penitentes, entre ruidos de armas, duelos por la honra caballeresca, defensa de los fueros conyugales y atroces juramentos de traidores. ¡La España de Calderón! Reinhardt la representa con todas las fulguraciones de sus aros principescos, las palideces de sus exangües santas, las durezas de sus nobles señores; con toda la crueldad de la vida intensa, ilógica, equivocada y cálida que llevó España durante los siglos de su gran desangramiento. ‘Calderón es de hoy, puesto por Reinhardt’, dice Schach. En efecto; el Calderón de Reinhardt tiene aún para nosotros, según todos los artistas, hasta los más modernistas, un fuerte encanto; un encanto sombrío, fogoso, acre, que es irresistible (Fingerit, 1920: 9).

La mismo, por cierto, que Benjamin decodificó como tensión entre el cuerpo y el lenguaje. En el bien prestigioso espacio de *Síntesis*, Fingerit dedica algunos ensayos a *El porvenir de una ilusión* de Freud, *La montaña mágica* de Thomas Mann o *Berlín-Alexanderplatz* de Alfred Döblin, que configuran una importante recepción de la literatura alemana, como también podemos ver en las reseñas de ensayos sobre sociología, psicología, psicoanálisis y literatura, incluso de una picaresca barroca: *Die Sprache der Deutschen Mystik des Mittelalters im Werk der Mechtild* de Grete Lüers; *Messias-Legenden* recopilado por Micha Josef Bin Gorion, *Die Psychoanalyse* de Heinrich Koerber; *Julius Bab: Die Befreiungs-Schlacht; Untergang oder Aufstieg der Abendländischen Kultur* de Franz Koehler; *Charakterköpfe aus antiken Literatur* de Eduard Schwartz; *Der abenteuerliche Simplicissimus* de Grimmelshausen; *Psychologie der Gegenwart* de Hans Henning; *Im Westen Nichts Neues!* de Erich María Remarque; *Karl und Anna* de Leonhard Frank; *Allgemeine Soziologie als Lehre von der Beziehungen und Beziehungsgebilden des Menschen* de Leopold V. Wiese; *Christentum und Kultur* de Theodor Haecker; *Das Psychoanalytische Volksbuch; Psychologische Typen* de Carl G. Jung; *Anthologie jüngster Lyrik*, de Willy R. Feese y Klaus Mann; *Die Wesen Rufen* de Curt Wessen; *Sieben Jahre* de Heinrich Mann; *Bekenntnisse* de Richard Dehmel; *Barbara oder die Frömmigkeit* de Paul Zsolnay; *Historia de la literatura alemana moderna* de Alberto Haas; *Phantastus* de Arno Holz; *Ulrich von Hutten*

teatro de la gran burguesía, que siempre toma la vida como un “símbolo”, como una “totalidad”, como una “obra de arte total”. Es el teatro de la formación cultural (*Bildung*) y de la dispersión (*Zerstreuung*).

de Otto Flake; *Alberto Magno. Weisheit und Naturforschung im Mittelalter* de Franz Strunz; *Dichtung und Dichter. En Bann des Expressionismus* de Albert Soergel, este último libro citado por Borges, no sólo en el prefacio de *Juárez y Maximiliano* (1946), sino también en su ficción “Deutsches réquiem”.

Cabe decir, de paso, que, aunque Fingerit no reseña a Benjamin, uno de los colaboradores de la revista *Síntesis*, Ramón Gómez de la Serna, fue analizado por Walter Benjamin en la revista holandesa *Internationale Revue*, en 1927. La simpatía entre las *greguerías* del español y los fragmentos de *Dirección única* (1928) es evidente. Ahora bien, volviendo a los críticos filosóficos de *Síntesis*, agreguemos que tanto Fingerit como Dujovne, ambos fundadores de la Asociación Hebraica (1923), eran judíos (Fingerit, 1927). Sin embargo, Fingerit, que había estudiado en el Colegio Alemán de Rosario, y luego en la Escuela Industrial de La Plata (1913-5) y en el Instituto Libre de Enseñanza Secundaria (1915-7), que dependía de la UBA, era, como dije, un converso al catolicismo; Dujovne, sin embargo, nacido en Moldavia, creció desde el primer año de vida en una de las colonias del barón Hirsch en Entre Ríos. Son figuras, tanto él como Dujovne, que hay que leer junto a Francisco Romero, Saúl Taborda, Miguel Ángel Virasoro, Ángel Vasallo o Vicente Fatone, autores a los que se suele identificar sólo por una perspectiva antipositivista. En cualquier caso, no debe sorprendernos que, en el umbral de la gran crisis capitalista, en el núm. 31 de *Síntesis* (diciembre de 1929), Fingerit reseñe la *Hauspostille* de Bertolt Brecht, libro al que posiblemente llega a través de *Batalla de la libertad [Die Befreiungs-Schlacht]* de Julius Bab (1880-1955), uno de los fundadores, en 1933, de *Der Jüdische Kulturbund*. Es muy posible que las lecturas de Julio Bab llevaran a Benjamin a escribir, en 1929, un artículo titulado “El bajo nivel de la crítica literaria en Alemania”, o incluso a condenar la opción constante por el atajo más fácil, el descuido, como señala en su ensayo sobre la imagen en Proust (*Die literarische Welt*, jun.-jul. 1929). Sea como fuere, en su reseña, Fingerit señala que

Bert Brecht es un hombre del presente. Le interesa esta vida en que ahora nuestro mundo agoniza; se nutre de sus males y de sus bienes; hace versos, y su poesía tiene del hombre, y tiene de la vida que interesa a este hombre, de los males y de los bienes de esta vida que hace el hombre. Se inclina a las expresiones más crudas. No siempre son necesarias sus crudezas. Pero su talento es grande y es fuerte; de manera que su crudeza es exageración, pero jamás afectación. Su poesía no es fácil de aceptar. Pero por poco que se escuche, es ya muy difícil de rechazar. Se le quiere o se le odia: no se le olvida. Su lenguaje es numeroso. Tiene Brecht sobre la lengua alemana un dominio musical. Su visión es concreta, y su iluminación es subjetiva. Por eso convierte la anécdota en signo. Brecht odia la palabra sentimiento, y no quiere expresar ningún sentimiento. Quiere dar los signos de las cosas y de

los seres que ve; quiere darlos como los ve. Pero Brecht [no] es un sentimental; sino que está enojado con su propia sentimentalidad. Reniega de ella y para en lo contrario: en una cerebralidad. Pero esta cerebralidad de Brecht es sentimental. Que lo agradezca: porque le salva; le hace curiosa: se siente aquí el conflicto del hombre entre sí. Habla con un árbol, y el diálogo es amable; tiene metafisiquería; tiene cerebralidad, exaltada en un tono sentimental; y hay un huracán que el árbol ha sabido resistir; y el poeta se entusiasma con la prueba pasada por el árbol. En el fondo, eso es de un romántico. Pero ¿es posible que un alemán no lo sea? Le hace una balada a la gente de Hernán Cortez. Aquella era gente ruda: el tono es rudo; el sentimiento es romántico. Una selva encantada se va cerrando sobre la gente de Hernán Cortez. Felizmente, no llega a haber alegoría. Pero poco le falta. Brecht tiene un encanto muy personal: es el encanto de su palabra. Su verso no es siempre creado; muchas veces es adoptado. Pero su palabra aislada es siempre creada; trae su atmósfera. Esta atmósfera es densa y adusta: aquí se hace difícil respirar. Pero aquí se agita una energía personal; y eso se siente. El sonido interno es fuerte; el acento es grave; la emoción es generosa; es un revoltoso, pero es un compasivo. Es un sarcástico, pero es un cristiano. Es un dado al diablo, pero sabe algo de Dios. En una parte, pone estos versos de refrán:

Doch ihr, ich bitte euch, wollt nich in Zorn verfallen
Denn alle Kreatur braucht Hilf von allen (Fingerit, 1929: 88-9).

Al copiar el *ritornello* “Tú, por favor, no caigas en la ira / Porque toda criatura necesita ayuda de los otros”, refrán de “La infanticida Marie Farrar” [Von der Kindmörderin Marie Farrar] de Brecht (1922) —una de las piezas del *Breviario doméstico*, un conjunto de 50 poemas escritos entre 1917 y 1925, especie de parodia del breviario doméstico de Lutero, esbozado en “Lecturas”, “Procesiones”, “Ejercicios espirituales”, “Cantos de Mahagonny”, “Horas canónicas”, un “Capítulo final” y un “Apéndice”— Fingerit rescata de Brecht la poesía anarquista y “asocial”, como la llamaría Benjamin. De hecho, diez años más tarde, entre el otoño de 1938 y marzo de 1939, Benjamin escribiría, en Dinamarca, algunos comentarios a los poemas de Brecht (publicados por primera vez en el *Schweizer Zeitung am Sonntag*, en abril de 1939), cuyo objetivo era poner de relieve el trasfondo político de algunos pasajes meramente líricos, en términos de tono:

Se entiende que el título *Breviario doméstico* es irónico. Su palabra no viene del Monte Sinaí ni de los Evangelios. La fuente de su inspiración es la sociedad burguesa. Las doctrinas que el observador extrae de esta sociedad difieren tanto como pueden de las doctrinas que ella misma difunde. El *Breviario doméstico* tiene que ver sólo con las primeras. Si la anarquía es un triunfo, piensa el poeta, si en ella está contenida la ley de la vida burguesa, entonces

al menos debería ser nombrada claramente. Y las formas poéticas con que la burguesía adorna su existencia no le bastan para expresar sin vacilación la esencia de su dominio. El coro, que construye la comunidad, la canción popular, con la que hay que embaucar al pueblo, la balada patriótica que acompaña al soldado al matadero, la canción de amor que proclama el consuelo más barato, todas estas formas adquieren aquí un nuevo contenido, en la medida en que el hombre irresponsable y asocial habla de estas cosas (del pueblo, de la patria y de la novia) como se debe hablar de ellas frente a personas irresponsables y asociales: sin pudor, falso o auténtico (Benjamin, 1991 vol. II: 550).

Benjamin, como intuyendo el juicio de que Brecht “es un sarcástico, pero es un cristiano”, formulado por Fingerit, dirá en sus comentarios de 1938 que no se trata, en estos poemas, de una conversión, sino de evolución. “Lo que fue idolatrado al principio no se incendia en esta obra”. Se trata de comentarios (y no de juicios u opiniones) sobre las letras de Brecht, en una forma literaria que, para Benjamin, representaba el retorno de lo siempre mismo. Hay, por tanto, una simpatía entre el comentario y la traducción, como leemos en *Dirección única*: “en el árbol del texto sagrado, ambos no son sino las hojas eternamente susurrantes; en el árbol del texto profano, los frutos que caen a tiempo” (2006: 24). No hay que olvidar, además, que durante la guerra, entre mayo de 1939 y abril de 1942, Fingerit dirigió los diez números de la revista *Comentarios*. Así tenemos que el texto sobre el *Breviario doméstico* del crítico de *Síntesis* funciona, *pro domo sua*, como parte de su defensa del realismo. De hecho, Fingerit escribió narraciones (*La hija del taller*; *Los Dioses del Amor*; *En pos del ideal*; *Una cocota, una niña y un filósofo*; *Destino*; *Eva Gambetta*; *Mercedes*), pero también ensayos (*Un enemigo de la civilización: Leopoldo Lugones*; *Realismo*), donde recoge algunos de esos escritos de la década de 1920, en los que, fundamentalmente, rechazaba el naturalismo. Así, en un informe de 1930, pregunta:

Pero ¿creen ustedes que si yo hubiese hecho una novela naturalista, me pondría escribir un Tratado de la novela? Mi tratado de la novela demostrará mis principios, mi método, y mi plan de construcción. Es cosa de mi *inteligencia del hombre*. No servirá para el que no sea novelista, claro está; porque no va a ser un recetario; pero va a ser un modo de ver y de hacer. Y este modo no está por ahora en los libros: por eso los más no entienden el modo de mi novela. Ya lo preveía yo; pero esperé que se callasen. Han charlado, sin saber de qué. [...] En efecto, el tema es el que solía emplear especialmente el naturalismo; pero antes lo empleó la novela picaresca, y mucho antes Petronio en el *Satiricón*, y Apuleyo en el *Asno de Oro*: allí ya tenemos rufianes, prostitutas, adúlteras, ladrones y demás gentuza. Ni Petronio ni Apuleyo han sido superados; pero a nadie, como fuera algo discreto, se le

podía haber ocurrido pensar que los que después han tratado el mismo tema, no tenían derecho a hacerlo. Porque el tema no hace a la obra; es la expresión quien hace a la obra. Los románticos emplearon temas medievales, y esa gente no era nada medieval: ¡qué más se quisieran que haber podido serlo! Eran del siglo del progreso. Los medievales eran realistas; nada románticos ni naturalistas. Mi novela es tan realista como la obra del arcipreste de Hita. Los músicos románticos son los que introdujeron y trataron los temas populares; sin embargo, él no es nada romántico. No es el tema: es cómo se trata, es como se expresa el tema, lo que hace a una obra ser romántica, o naturalista, o realista. [...] La expresión de mi novela es al naturalismo lo que un Picasso es al impresionismo. ¿Se acuerdan ustedes de los desnudos impresionistas? ¿de las bañistas de esa escuela? Por otra parte, ¿se acuerdan ustedes de las bañistas académicas? El mismo tema; pero qué diferencia. Ahora consideren las bañistas de Picasso. El mismo tema; pero qué otra la expresión. La grosería aparente de estas figuras de Picasso engaña y desconcierta al burgués —crítico o literato— acerca de la expresión plástica; se cree que eso es naturalismo con un burdo *camouflage* de primitivismo. Pero, si saben ustedes hacerlo, establezcan la relación analógica, pues en el arte ha entre las expresiones de diversa técnica, más de un mismo sentido espiritual: y vean cómo el tono y el desarrollo de mi novela, es al naturalismo lo que una bañista de Picasso es al impresionismo. Ahora un ejemplo por los oídos. ¿Creen ustedes que las correspondencias musicales que Debussy establece entre su expresión y los estados de la naturaleza son naturalismo? Hace la notación musical de los accidentes naturales; no los imita, los significa. En mi novela se hace la notación de los accidentes humanos; y con sola su imagen se da su significación. Pero esta significación del accidente no es accidental; es una categoría humana y se vincula al pecado original. Cada accidente es inventado realmente; y la imaginación lo realiza; este es su realismo. El naturalismo se queda en la anécdota; no la categoriza, más la generaliza: para eso la encadena a una teoría determinista de la sociedad, plagiada de una hipótesis determinista de la naturaleza. El naturalismo es científicismo; el realismo es universalismo, catolicismo. En esto consiste el ser o no ser naturalista: en la expresión del tema; nunca en el tema. Huysmans es naturalista aun cuando trata de tema místico. Yo soy realista cuando trato de un tema místico y cuando trato de un tema NATURALISTA. Este nombre vicioso de *naturalista* que le ha quedado al tema, no puede arredrarme de tratarlo: antes me tienta, para demostrar lo irreal y lo fantástico del naturalismo” (1930: 217-8)

Finalmente, Fingerit completa su defensa del realismo esbozando, como Lukács, una oposición entre naturalismo y realismo:

El naturalismo es determinista: los personajes de mi novela por el contrario, se determinan por su libre albedrío. El naturalismo es descriptivista: en mi novela no hay descriptivismo; hay sólo acotaciones e indicaciones, con

motivo de acciones. El naturalismo es meramente dramático: los personajes naturalistas caen por el accidente de una fatalidad natural; y esta fatalidad natural es un ente subhipotético; ha sido engendrado por una hipótesis determinista de la naturaleza; además, esta fatalidad natural pudo obrar en otros: pues si no se admite el libre albedrío, un hombre da lo mismo que otro hombre; porque entonces sus conexiones sólo son físicas, y cuando más, fisiológicas: así el drama naturalista, en el más sublime caso, no tiene mayor significación que el accidente de un Curie aplastado por un camión. En cambio, el realismo es trágico: cada personaje realista es único en el mundo y en el arte: los personajes realistas se conducen y seducen por una fatalidad interior, la que determina su carácter: el carácter es el plan cotidiano de su destino; el libre albedrío los pone en lucha con su carácter y con el mundo. El personaje naturalista está determinado por una hipótesis; el personaje realista se va determinando a sí propio. El realismo de mi novela es grotesco y trágico; no tiene drama; sólo hay farsa y lo que yo llamo la fatalidad interior del carácter. Cuando en mi novela hay un paisaje fotográfico, tiene el sentido del pedazo de papel de diario que pegaba Picasso en algún cuadro: valoriza, y se valoriza. Es el mismo sentido que tiene el monólogo interior, que yo no uso; pero no es en el monólogo interior en donde está el arte de Joyce, como creen algunos: el monólogo interior es sólo un alarde de realismo por contraste: es para valorizar la diferencia de planos interiores en la construcción del relato (1930: 217-8).³

Por lo tanto, Fingerit condenó la imitación y predicó, en su lugar, la recreación (“el arte nunca es especulación, sino revelación”), tomando el sueño como modelo para el arte, algo que ya había presentado Benjamin en *Traumkitsch* (1925) y que serviría de embrión para sus *Pasajes*. En un ensayo de 1929, que puede leerse, en la misma revista, a continuación de “La duración del infierno” de Borges, uno de los textos de *Discusión* (1932), Fingerit analiza, precisamente, las relaciones entre cultura y psicoanálisis:

El tabú primordial suele ser cosa de la religión; pero Freud opina que la religión es sólo superstición. La superstición al hombre le degrada y a la cultura la retarda. Dice Freud que la religión es una ilusión. No le niega por eso probabilidad de ser cierta, pero no es porque él crea que puede ser cierta, sino porque no puede probar que no sea cierta. Esta ilusión nace del miedo y de la esperanza. Tal opinión no es nueva; pero es verdadera. Sólo que se puede sacar de esta opinión muy otras conclusiones que las que saca Freud. Tampoco son nuevos los argumentos que hace en favor de la ciencia, ni los que saca por comparación de la ciencia con la religión. Pero es importante

³ La novela de Fingerit fue analizada por Ramon Doll en la revista *Nosotros* (“¿Una novela católica?”, año 13, núm. 247) y por Víctor Max Wullich en *La vida literaria* (“Destinos, novela de Julio Fingerit”, año II, núm. 15, p. 4, 1929).

aquí su procedimiento. Es el psicoanalítico. Es un procedimiento de reminiscencia, de interpretaciones y de analogías. Supone que los hombres expresamos lo que más íntimamente nos importa y nos conmueve por medio de símbolos, figuras, complejos. La psicoanálisis los interpreta y los revela. Saca a la luz su oculto sentido. Son deseos reprimidos, apetitos sobre los cuales pesa el tabú, temores subconscientes, esperanzas alegorizadas (1929: 18).

Por lo tanto, reivindica el método, aunque no aprecia las conclusiones:

La psicoanálisis me parece a mí un método verdadero; pero las analogías de Freud me han confirmado que la religión ha sido revelada al hombre por la más directa relación de sus sentimientos con la más primitiva realidad física y espiritual. Los símbolos y las figuras de la religión son complejos con los cuales se ha hecho forma e imagen de los temores y las esperanzas del hombre. Freud se hace la ilusión de que con desechar la figura o la imagen, que es el signo de la revelación, se aniquila la cosa, que es la religión. Pero tras la imagen siempre está el original; y tras la figura está siempre su autor. Por eso la de Freud es una ilusión sin futuro. Con esto también está juzgado el futuro de lo que Freud llama ilusión” (1929: 20).

Como sabemos, la idea brechtiana de que toda criatura necesita ayuda de los otros alimentaría, en el materialismo antropológico de Walter Benjamin, tanto una crítica radical de la imagen del hombre [*Menschenbild*], como un movimiento para destruir su supervivencia. Benjamin quería diseñar otra forma posible de (no) ser humano. Lo no humano [*Unmensch*] era, a su modo de ver, una superación del hombre mítico, identificado con la parte destruida de la naturaleza. Así como el antiguo concepto de criatura [*Kreatur*] se basaba en el amor, el nuevo concepto de criatura, cercano al de lo *informe*, desprovisto de forma, correspondería a lo no humano [*Unmensch*], fundado en el devorador antropofágico, que satisface así su instinto de supervivencia. En su teoría de lo no humano, Benjamin utiliza la palabra *Geschöpf* (criatura en el sentido no sólo divino, sino también profano) para evitar los ecos teológicos de la palabra *Kreatur*. De esta manera, el *Unmensch* como criatura [*Geschöpf*] reúne la potencia de la creación humana con la inmersión en la creación divina, capaz de devolver a los humanos al reino de las criaturas como *Kreatur*. Como explica Beatrice Hanssen:

En el curso de la obra de Benjamin, el término *Kreatur* experimentó algunos cambios significativos en su sentido. En el estudio del *Trauerspiel*, funcionó como un término general para una serie de tendencias divergentes, a menudo conflictivas, en una época marcada por el auge de la antropología, el retorno a la ley natural y el juego de duelo, que tendía a escenificar a la

humanidad en estado de creación. Así, la sección “Soberano como criatura” subrayaba que el monarca era comúnmente considerado como la cumbre de la gran cadena del ser, o “el señor de las criaturas”. Dramaturgos y poetas tan variados como Opitz, Tscherning, Buchner y Gryphius usaban con bastante frecuencia el término “animal” [*Thier*] para referirse al sujeto humano. Al mismo tiempo, la duplicidad o ambigüedad inherente al término *Kreatur* se hizo sentir, ya que también podía señalar la forma más baja de animalidad, así como la depravación humana. Atisbos de esta animalidad aparecieron en la locura del rey, mostrando que “en el gobernante, la criatura suprema, la bestia puede resurgir con un poder insospechado” (O 86; GS 1: 265). Influenciado por afectos incontrolables –personificados por el enloquecido Herodes o por la descripción de Hunold de Nabucodonosor como un animal encadenado– el tirano era un “autócrata loco” cuyo comportamiento errático simbolizaba la “creación desordenada” [...]. De este modo, lo creatural no sólo se refería al predominio de los afectos, eminentemente manifestados en la *melancolía del soberano*, sino que también abarcaba la depravación, la animalidad y la monstruosidad que persistían en el monarca autocrático. Sin embargo, ya en el estudio de *Trauerspiel*, esta concepción de lo creatural como el reino de las pasiones, la culpa mítica, la melancolía desenfrenada y la animalidad –en resumen, una naturaleza caída en este lado de la trascendencia y la revelación– coexistía con una concepción más positiva y benigna. Evidente en el ensayo lingüístico de 1916, en la sección del libro *Trauerspiel* dedicada al lenguaje natural, y en el trabajo posterior, este significado positivo se hizo gradualmente más pronunciado y expresivo de un llamado ético a un giro inclusivo hacia la naturaleza. Los signos de tal ética, postulaba Benjamin, se detectaban en la atención de Kafka (*Aufmerksamkeit*) a lo creatural, una preocupación que extendió incluso a las formas más abyectas de animalidad. Pero esta atención emergió aún más vívidamente en los cuentos del escritor ruso Leskov. En las figuras de la madre de Leskov y del místico judío Wenzel, Benjamin acogió la figura judaica del hombre justo (der *Gerechte*), quien, como defensor de lo creatural (*Fürsprecher der Kreatur*), era también su máxima encarnación. En la medida en que la preocupación de Benjamin por la *Kreatur* acompañó su llamado a responder a lo que tradicionalmente cae fuera de los límites del sujeto humano, merece una breve lectura contrastiva con otros intentos filosóficos más recientes de problematizar el legado humanístico que ha dominado la filosofía occidental. El uso alternativo del término por parte de Benjamin muestra afinidades con el estatus que el tema de la animalidad ganó, por ejemplo, en los escritos de Derrida de la década de 1980. En el contexto de la filosofía francesa contemporánea, el tema de la animalidad ha servido para cuestionar la noción de *Dasein*, en otras palabras, los límites del concepto mismo que, en gran parte de la filosofía del siglo XX, desde el primer Levinas hasta la obra madura de Sartre, fue originalmente aclamado como la crítica más radical del sujeto metafísico. Porque a pesar de que los gestos excluyentes de Hei-

degger hacia "los vivos" formaban parte de su proyecto abarcador para superar las falacias de la filosofía de la vida, ellos sin embargo permanecieron informados por distinciones metafísicas que regulaban lo que tradicionalmente contó como sujeto y lo que cuenta como menos que humano, por lo tanto, "infracriatura" (Hanssen, 2000: 104-5).

Al abordar el problema de la metáfora, Benjamin también mostrará una cierta incomodidad con el problema de la creatividad artística. En su opinión, el artista nunca es la causa primitiva o el *creador*, sino el origen, el *conformador*, del mismo modo que su obra no es, en absoluto, su *criatura*, sino su conformación. Sólo la vida de la criatura, pero nunca la del conformado, participa de la intención de redención; en el caso de lo conformado, la permanencia de la obra actúa allí, exclusivamente, como aclarará en "La Tarea del Traductor". Obsérvese que esta misma impaciencia ante la *Kreatur* lleva a Fingerit a desconfiar de Thomas Mann:

Der Zauberberg es una novela grande de Thomas Mann: tiene 1200 páginas. Thomas Mann ha pasado ya los cincuenta. Ya se puede definir el sentido de toda su obra. Es la relación entre la naturaleza estética y la naturaleza ética del hombre. Esta relación en Thomas Mann es cosa trágica. En ninguna otra de sus novelas está menos patente que en ésta del *Zauberberg*. Thomas Mann es hijo de un patricio de Hamburgo y de una artista meridional de sangre judía. Durante 25 años ha contado lo mismo, bajo distintas fases: la tragedia del hombre que se vuelve inservible para el orden moral, a medida que le dominan los instintos estéticos. En todas sus novelas el hombre se vuelve más impotente por obrar, a medida que la contemplación y la sensibilidad se hace más desinteresada. Así cayó la familia Buddenbrook; éste fue el problema de Tonio Kröger, el de la muerte en Venecia. Dice Julius Bab que Thomas Mann siente por el hombre estético una tierna admiración y una profunda desconfianza. Thomas Mann era antes de la guerra conservador. Despreciaba el mal gusto literario de los librepensadores. Detestaba la democracia; la tenía por un orden social inferior. Después de la guerra Thomas Mann ha comprendido cómo la democracia puede salvar a una sociedad que la autocracia haya perdido; lo ha visto en el caso de Alemania; y ha comprendido cómo en una democracia puede haber un orden ético que no excluya al hombre estético; lo ha visto en Alemania. Pero para poder él ver eso ha debido pasar por la guerra. *Der Zauberberg* quiere decir la montaña encantada. Es una antigua leyenda alemana. El que entra en la montaña encantada se pasa allí los siglos como si fuesen sólo días. Pierde el sentido del tiempo. Cuando vuelve a salir, en la creencia de haber pasado allí sólo unos días, o unas horas, se halla con que el mundo en que antes vivió está extinguido. Todo es nuevo. La montaña encantada es en esta novela un sanatorio para las vías respiratorias, y está en Davos de Suiza. Hans Castorp es un joven patricio de Hamburgo. Va a Davos para visitar allí a un primo que

está internado, y para descansar. Piensa estarse tres semanas; se queda siete años. Se entierra en la montaña encantada. No sale hasta la guerra. Al principio de la novela Thomas Mann es prolijo; enumera los actos de cada hora y de cada día en cientos de páginas; poco a poco va condensando largas semanas en cortos párrafos, y años enteros en pocas líneas: así va dando la sensación de la celeridad con que allí se mata el tiempo, y de la monotonía con que se repite. Todos allí viven mirándose a sí propios. Gira cada cual en torno a sí mismo. Para eso tienen a mano la psicoanálisis. El médico fue antes enfermo. Es dudoso que tenga interés en la salud de los demás. La contemplación cavilosa de que cada cual hace objeto de su cuerpo, los hace a todos esclavos. Son presa de sus menores sensaciones, de sus mínimas temperaturas, de sus nimias curaciones. Dice Bab que en el más fáustico sentido, son todos poseídos del diablo. Para ellos la vida es una fiebre de la materia, que acompaña a la incesante desintegración y reconstitución de las siempre renovadas y complicadas moléculas de albúmina. Se interesan por lo que será del cuerpo humano después de la muerte. El médico lo explica alegremente al cónsul Kienappel, estando a la mesa, le describe el proceso de descomposición. Al otro día el cónsul se va. En el último momento ha comprendido lo que allí le espera. Pero a Hans Castorp le hacen mal las alturas; tiene un poco de fiebre, y le aconsejan que se quede. Pero si tiene fiebre es porque se queda. Su primo Joachim, aunque está muy enfermo, detesta ese ocio de la enfermedad y esa actividad del sanatorio. Pero Castorp pierde fácilmente el sentido del activo mundo exterior; se queda a contemplarse la enfermedad que cree tener. Allí conoce a un liberal de origen italiano y a un jesuita de raza judía. Estos hombres son símbolos según Thomas Mann. El liberal Settimbrini, con quien se puede conversar de un futuro mejor ante la mesa bien servida. Hans Castorp representa a Thomas Mann: eso es evidente. Esta no es una gran novela. Está llena de personajes que no son problemas, sino símbolos. Está llena de problemas que no alcanzan a ser representativos, porque no son bastante personales, sino demasiado abstractos; ni son de veras sociales, sino sociológicos (1929, sep.: 97-8).⁴

Uno de estos símbolos es el del capítulo V, el *Teatro Bioskop*, o bioscopía cinematográfica, la experiencia que viven los pacientes cuando ven una proyección en el cine Berghof. La escena es evaluada por Fabrizio Desideri como la irrupción de una parodia siniestra, en tensión dramática, de esta metafórica *Gesamtkunstwerk*, cuyo tema principal era la *decadence* del espíritu europeo (2013: 254-261). Mann resiste lo mejor que puede al “nuevo mal”, que anuncia una época esencialmente estética o estetizante, pero de una manera muy diferente de la estetización que aprecia. Teme una fruición corpóreo-visual de la experiencia [*Erfahrung*] de masas, diferente de la vivencia [*Erlebnis*] espiritual del individuo, más acá o más allá de la oposición entre

⁴ Fingerit retoma la cuestión en “Explicación de Thomas Mann” (*Síntesis*, año 3, núm. 34, mar. 1930, p. 33-38).

la *communitas* político-mesíánica de Naphta y la perspectiva humanista de Settembrini.

El aire viciado les pareció extraño a los tres, acostumbrados como estaban a una atmósfera muy pura. Sus pechos eran pesados y sus cabezas estaban nubladas. Pero en ese aire temblaba una vida múltiple, que se sucedía en la pantalla, ante sus ojos doloridos; una vida presentada en pedacitos, divertida y apresurada, llena de una inquietud saltarina, nerviosa por el retraso, siempre a punto de desaparecer, acompañada de una pequeña música que aplicaba el ritmo del presente a la fuga de imágenes pertenecientes al pasado, y que, a pesar de la limitación de sus recursos, supo hacer uso de todos los registros de la solemnidad y la pompa, de pasión, barbarie y lánguida sensualidad (Mann, 1924: 314).

En *Bioskop*, de hecho, se disuelve la forma teatral, tan apreciada, por otra parte, por Fingerit, que comenzó su carrera precisamente reseñando representaciones teatrales en Buenos Aires. En efecto, el espacio artificialmente definido y el cuerpo de los actores que dialogan en escena desaparecen, a veces sustituidos por imágenes hasta el punto de disolverse como sombras fantásticas, imágenes-tiempo (Deleuze) que rearmen la fuerza explosiva de la que son portadoras. El célebre ensayo de Benjamin sobre la obra de arte dialoga inequívocamente con estas ideas. Benjamin sostiene, como sabemos, que la película sirve para ejercitar en el hombre nuevas percepciones y reacciones requeridas por la máquina, cuya función es crecer ante nuestros ojos, es decir, "hacer del gigantesco aparato técnico de nuestro tiempo el objeto de las intervenciones humanas", con lo cual el Bioskop-Theater se convierte en meramente premonitorio.

Admitiendo la idea de que el sentido del cine reside en expresar, por medios naturales, la dimensión de lo fantástico, lo milagroso y lo sobrenatural, Benjamin planteó la hipótesis de que el arte contemporáneo sería tanto más eficaz cuanto más se orientara hacia la reproductibilidad y, por tanto, menos pusiera en el centro la idea de la obra original. Porque aquellos espectadores que, al final de la proyección, yacían impotentes ante la nada, frotándose los ojos, mirando fijamente al aire, se avergonzaban de la claridad y deseaban volver a la oscuridad, para ver nuevamente cómo se desarrollaban, trasplantadas para un nuevo tiempo y embelesadas por la música, aquellas escenas pertenecientes a un tiempo otro. Mostraban que el *Allí* y el *Una Vez* se habían transformado en un *Aquí* y *Ahora*, que se deslizaban y bailaban, lo que anulaba el espacio y alteraba el tiempo, en la dirección de un diagnóstico eficaz del destino del arte en el momento de su reproductibilidad técnica. "El ciclo de espectáculos había llegado a su fin, y en silencio

la sala se vació, mientras un nuevo público ya se apretujaba allá afuera, ansioso por ver una repetición de esta secuencia de escenas”.⁵

Curiosamente, la reseña de Fingerit tiene un inicio casi idéntico al de *Berlin-Alexanderplatz*, empañada en situar el tema cronológicamente (el autor tiene 50 años. Ya tiene una obra configurada, lista). Así como Fingerit, a pesar de todo, estima el esfuerzo de Mann, le parece insostenible lo de *Berlin Alexanderplatz*; si no la única, al menos la mejor novela dedicada por la literatura alemana a la ciudad moderna. Conocemos las críticas de Benjamin a Döblin y su grupo. Willi Bolle expuso con detalle sus divergencias con ciertos grupos literarios de la época, a través de las cuales se revelan las ambigüedades de Benjamin frente al modelo soviético, tal como aparece, elogiado, en una crónica reproducida en marzo de 1928 por la *Gaceta literaria* de Madrid, periódico fundado en 1927 por Ernesto Giménez Caballero, precursor del franquismo, y secretariado por Guillermo de Torre, republicano, dos personas, por cierto, de presencia continua en las páginas de *Síntesis*. Benjamín dice en esa ocasión:

Este nuevo naturalismo ruso, es en más de un sentido, interesante. Antecedentes tiene, no solo en el naturalismo social del siglo XIX (1890), sino más rara y notablemente, en el naturalismo patético del barroco. No otra cosa que ‘barroco’, es la nutrida grosura de su materia, la imprescindible presencia del detalle político, el predominio de lo material. Tan poco como existieron los problemas formales para la poesía del barroco alemán, los mismos no existen para la Rusia actual. Dos años ha durado la contienda, sobre si se afirmaba como valor propio de una nueva poesía, una forma o un contenido revolucionarios. A pesar de todo, aun de la propia forma estatal revolucionaria, se ha decidido este debate, hace poco, por un contenido, total y único, revolucionario.

Es de notar, en el hecho, de que todas las “izquierdas” radicales de tendencias formales, que se proclamaron en pasquines, poesías y procesiones, durante el ‘comunismo histórico’, descendían en línea recta de las últimas frases occidentales y burguesas de antes de la guerra: del futurismo, del constructivismo, del marinismo, etc. Hoy aún tienen estos movimientos un cierto radio de acción, en el segundo –de los tres grandes grupos, el ‘Popuschikj izquierdista’. Este grupo –literalmente ‘Comparsa izquierdista’– no

⁵ Héctor Murena registra una experiencia equivalente: “Abril 28. – El rito del sábado. Ir a un café céntrico un sábado por la noche, a la hora en que concluyen los cines, es ver una cantidad de criaturas sordamente irritadas, llenas de secreta cólera contra sí mismas y contra los demás. Son las consecuencias del rito del sábado. Van al cine o al teatro no porque deseen divertirse, sino porque deben hacerlo, porque deben llenar esas horas de desocupación saliendo de sí mismos. Es como si rindieran tributo a un dios del vacío o del silencio que llevaran adentro. Pero después se sienten humillados, irritados por la adoración. Sin embargo, al sábado siguiente no deciden entrar en sí mismos y desalojar a ese dios estéril: vuelven al cine y vuelven a irritarse. Uno piensa a veces que es una fortuna que se irriten. Eso da algunas esperanzas” (1949: 68).

forma una agrupación organizada como la WAPP. Originariamente procede de ella. LEW –“Frente izquierdo”–, era una reunión de artistas que se habían propuesto la tarea de la difusión de las formas revolucionarias. Su punto céntrico, Wladimiro Majakowski. También en el primer grupo, “Proletkult”, tenía Majakowski la dirección (Benjamin, 1928: 5).

La lectura de Döblin por parte de Fingerit coincide en cierta medida con la de Benjamin, pues le achaca una comprensión pobremente formal de los avances narrativos de la vanguardia.

El argumento de una existencia inconsciente, flotante, afanosa e irritada, puede parecer inconsistente, pero debe estar bien calculado y compuesto. Hacer cuadritos de costumbres muy nuevas no tiene más mérito que hacer cuadritos de costumbres muy viejas; y hacer una serie de incidentes sin ninguna conexión, a lo que saliere, no es moderno, ni original, ni nada. Y si es algo, es impotencia para inventar. Joyce parece incongruente, pero en él todo está calculado, como en un concierto de Bach. Döblin lee a Joyce y le ha aprendido la apariencia: hace el incongruente. Le falta hacer el concierto (1930: 259).

Su ensayo de 1930 sobre Joyce también subraya, como los anteriores, la edad del autor: “James Joyce es irlandés. Anda por los 50. Es de esa generación que se inició antes de la guerra, pero que maduró bajo la guerra. Tiene del mundo una visión macabra. Joyce sucede a la generación psicologista (Galsworthy), progresista (Wells), socialista (Shaw), burguesa (Bennet). Carece de todos los achaques ideológicos de esa generación. Y tiene más virtudes de artista que todos ellos”. Explora el tratamiento del tiempo por parte del escritor, con la misma metáfora, por cierto, utilizada por Borges:

El tiempo en el arte de Proust marcha como la tortuga de Zenón. En el arte de Joyce, como el Aquiles de Zenón: pues aquí a cada momento pega tales saltos la memoria, que la conciencia anula la distancia: el pasado está entero en el presente al instante: y este veloz Aquiles es tan veloz que de esta manera siempre está inmóvil, porque siempre está presente, aunque solo en el instante. Por esto en Proust se ve moverse; y en Joyce se ve estar; porque en Proust el movimiento es estable, y en Joyce la estabilidad es instantánea; pero las instantáneas hacen ver de modo estable el presente; y cada instante es desintegrado y detallado a tan cruda luz que se hace un detenido presente. Joyce escribe mejor que Proust. Es más original, y es más ágil. Es neologista, y Proust no lo es; y es más castizo en inglés que Proust en francés (Fingerit, 1930a: 30).

Fingerit lee el *Ulises* con la clave católica pero anticlerical del ritmo ternario, escandido en tres modos: novelesco, teológico y musical. “En el modo no-

velesco, es la jornada de Mr. Bloom. Su estilo es realista. En el modo teológico, es el dominio del diablo. Su estilo es casuístico y freudiano. En el modo musical, es una fuga en prosa. Su estilo es el canónico”. En otras palabras, Joyce ilustra un modo profanatorio de abordar la *Kreatur*.

Joyce es más inventor que creador; su imaginación es analogista: siempre hace combinaciones, y todos sus detalles son relativamente significativos; aunque no lo son revelativamente. A cada episodio le pone una técnica propia; y para eso hace adopciones de todas las épocas: tal episodio lo trata según el modo homérico; tal otro, según el modo bíblico; tal otro, según el modo elizabetano; tal otro, según el modo naturalista; tal otro, según el modo heineano; tal otro, según el modo rabelesiano; tal otro, según el modo freudiano; tal otro, según el modo escolástico; tal otro, según el modo suprarrealista (Fingerit, 1930b: 40).

De ahí que Fingerit intuya, en Joyce, una escucha *atolondradicha*, una atención a la deriva:

Joyce ha aprendido en Freud a darle importancia a las distracciones. Estas distracciones son de dos clases; las motivadas por las cosas que se ven presentes, y las motivadas por las cosas que se recuerdan al presente; se combinan de dos maneras: según las circunstancias de tiempo, y según las circunstancias de espacio; o son de la memoria, o son del momento. Estos motivos acaban por constituir un tema. El tema acaba por definir al personaje. El todo hace el *leit-motiv*. Porque en Joyce no hay psicología: para eso sabe demasiada teología. Así que esas distracciones en realidad son intracciones; y al fin la atención trabaja más en ellas que en otra cosa, aunque lo hace en un tiempo alternado; pero, en suma, dicen más del personaje que las asociaciones. Es lo mismo que enseña Freud. El monólogo interior quiere ser un realismo fotográfico: sirve para valorizar de un modo especial la construcción de los planos interiores (Fingerit, 1930b: 40).

En este punto, con los mismos argumentos musicales usados para leer Döblin, se toca el nervio político de la escritura de Joyce. “La novela no tiene el más mínimo desorden. Pero hay que descifrarla, como a una partitura. Entonces se ve que su construcción es rígida; casi la de un canon; por lo menos la de una fuga” (Fingerit, 1930b: 41).

Benjamín, vía Guerrero

Estrecho colaborador de Carlos Astrada, quien, como él, defendió su doctorado en Alemania, el filósofo Luis Juan Guerrero (1899-1957), calificado por un crítico de “heideggeriano antropófago”, será el primero, en la década de 1940 (“Escenas de la vida estética”) y, notablemente, en su *obra magna*,

la *Estética operatoria en sus tres direcciones* (1957), en mencionar los ensayos de Walter Benjamin.⁶ Formado en Alemania, donde siguió cursos de Martin Heidegger, Paul Natorp y Max Dessoir, Guerrero regresó a la Argentina en 1928. Su curso de Ética de 1936 en la UBA revela que estaba al tanto del debate existencial y comunitario europeo, citando a Levinas, Marcuse y Della Volpe. Este es el programa:

- I. Ética de la “coexistencia” (Johann Gottlieb Fichte y Ludwig Feuerbach en la “renovación del problema del tú”; la *Einfühlung* y la teoría de Max Scheler de la “comprensión del prójimo”; la “radicalización del problema de la coexistencia” en Heidegger; “el sujeto de la existencia cotidiana”; “el individuo en el papel del hombre social” según Karl Löwith; el “horizonte ontológico y ético para la interpretación de la noción de coexistencia”);
- II. Ética de la “comunidad” (la filosofía romántica, la sociología de Ferdinand Tönnies y el “dualismo de comunidad y sociedad”; la “Ética de la comunidad” de Scheler y Othmar Spann; la crítica de la noción de *Gemeinschaft*);
- III. Ética del “Espíritu Objetivo” (la teoría hegeliana y las lecturas de Wilhelm Dilthey, Hans Freyer y Nicolai Hartmann; los “problemas de la Ética” del *Objektiver Geist* y el “horizonte ontológico y ético” para su interpretación);
- IV. Ética de la “historicidad” (las “influencias divergentes” de Hegel y Jacob Burckhardt; Dilthey, Paul Yorck von Wartenburg y el examen de los conceptos heideggerianos de “temporalidad” e “historicidad”, seguidos de un análisis de “su significado ético”);
- V. Ética de la “voluntad social” (las polémicas sobre “sociología del saber”; la teoría de las “ideologías” de Karl Mannheim; la “sociología existencialista” de Freyer como “Ética de la voluntad social” y el “sociologismo ético”);
- VI. Ética de la “acción política” (el “existencialismo político” de Carl Schmitt, las posturas de Freyer y Alfred Bäumler y una crítica del “activismo” ético-político).

⁶ Ver, por ejemplo: Brugger, Ilse, Guerrero, Luis J. y Romero, Francisco, *Filosofía alemana traducida al español*, Buenos Aires, UBA, 1942; Agoglia, Rodolfo, “L.J. Guerrero. Intérprete del pensamiento argentino”, *Cuadernos de Filosofía*, a. XV, núm. 22-23 ene-dic. 1975; David, Guillermo, *Carlos Astrada - La filosofía argentina*. Buenos Aires, El cielo por asalto, 2004; Farré, Luis, “Luis Juan Guerrero”, en *Cincuenta años de filosofía en Argentina*. Buenos Aires, Peuser, 1958, pp. 159-160; Fernández, Delfina, “Las ideologías estéticas de Luis Juan Guerrero”, en *Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, núm. 5. Mendoza, 1988, p. 171-192; Loprete, Alberto, “Revelación y acogimiento de la obra de arte”. *Documento*, núm. 9. Buenos Aires, sept./oct. 1957; Ibarlucía, Ricardo, “Luis Juan Guerrero en la Facultad de Paraná: renovación filosófica y pedagogía moderna (1929-1930)”, *Temas*. Revista de Filosofía de Santa Fe, núm. 35, jul. 2018, p. 36-68, y “Estudio preliminar”, en *Estética operatoria en sus tres direcciones*, T. 1: Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, Universidad Nacional de San Martín, Las Cuarenta, 2008, p. 18-31, e “Introducción”, en *Qué es la belleza y otros ensayos*. Buenos Aires, Biblos, 2017, p. 9-32.

Son más conocidos, sin embargo, sus ensayos de los años cuarenta. Afirma, por ejemplo, en “Escenas de la vida estética” (1949), en una fusión heideggeriano-benjaminiana, que

[...] el objeto ‘estético’ es el lugar transparente del mundo, a través del cual se nos revela el Ser con una mayor profundidad; en cambio, en la situación práctica, el Ser se nos oculta tras la muralla de los objetos circundantes. Por eso la auroral ‘potencia iluminadora’ del temple nos lleva a la presencia de la totalidad del Ser, en la particularidad de una dimensión o perspectiva singular. Nos configura así la estructura del mundo *sub specie aesthetica*. La temporalidad propia de ese estado de encantamiento es *el instante* (Guerrero, 1949: 231).

El instante-ya benjaminiano. “Un instante que quiere eternidad” (Guerrero, 1949: 231). En conclusión, el enfoque estético

[...] es una “recolección” de imágenes, con la potencia de construir ahora un nuevo ‘paisaje’, que se superpone (y niega) a aquella realidad, pero que también la absorbe (o incluye) en un nuevo “mundo estético”. Esta creación de un paisaje imaginario, como nueva morada de nuestra vida, eleva la comunión existencial del plano puramente temperamental de nuestra escena anterior a un plano significativo. Mejor dicho: recupera la significación imaginativa, que parecía naufragar en aquella conmoción vivencial, hasta alcanzar los claros perfiles de una figura, de una constelación prospectiva de figuras [...ya que] no se encuentra en un firmamento de estrellas inmóviles, por encima de la realidad empírica, sino en los fondos abismáticos de la misma existencia empírica (Guerrero, 1949: 233-234).

Para Guerrero, finalmente, los estudios de Benjamin sobre la magia y la técnica demuestran que “la ‘magia’ de la vida estética ha conseguido resolver precisamente un magno problema filosófico: ella ha descubierto la consistencia propia de los dominios hundidos en la sensibilidad humana, que constituían, desde los tiempos eleáticos, la ciénaga de lo inconsistente como tal” (1949: 236). De hecho, Guerrero ya había incluido el texto de Benjamin “El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán” (1918, publicado en 1920) en su curso de Estética en La Plata en 1933. E incluso su propio texto sobre el torso (1949), fragmento del museo imaginario, no deja lugar a dudas sobre la lectura del ensayo de Benjamin sobre la obra de arte, citado explícitamente, en la traducción de Klossowski al francés, en la obra posterior de Guerrero, en 1956⁷. Vale la pena recordar que, ya en 1918, Yvan

⁷ Ver Gaviña, Graciela Wamba, “La recepción de Walter Benjamin en la Argentina”, em *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Buenos Aires, Alianza/Goethe-

Goll había publicado un ditirambo sintomático de inspiración nietzscheana, el poema “Der Torso”, en la revista *Die Aktion*.

La tarea del traductor de Murena

Georges Didi-Huberman ha rescatado de la enseñanza de Aby Warburg la noción de la *fórmula del pathos*, entendida como un conjunto de diversas modificaciones corporales por las que pasan los individuos afectados por la historia. La imagen así producida es aquello que el Pasado encuentra en el Ahora, es decir, en un rayo indispensable para formar una constelación inédita. Mientras que la relación del presente con el pasado es puramente epocal, esta relación del Pasado con el Ahora es dialéctica, pero ya no de naturaleza temporal, sino de naturaleza imaginal. La imagen que se lee, es decir, la imagen del Ahora de la cognoscibilidad, realza el momento crítico y es, en última instancia, el fundamento de toda lectura. Didi-Huberman señala a menudo que Walter Benjamin trata la dialéctica y el procedimiento del montaje como instancias indispensables y solidarias en la deconstrucción del historicismo, para poder exponer las heterocronías y heterogeneidades, los anacronismos y las discontinuidades de los elementos que componen cada momento de la historia. Este es el sentido del *pathos* circular contemporáneo.⁸

Ahora bien, después de haber asistido a una conmemoración del cuarto de siglo de las vanguardias en La Plata, el escritor Héctor Álvarez Murena (1923-1975) fija su distancia con relación a los precursores, precisamente, por la vía del *pathos*.

Diciembre 9. – Ayer escribí la palabra *piadoso* para calificar el modo en que –supongo– debemos considerar al país. Pensaba en lo que dijo uno de los miembros del grupo *Martín Fierro* cuando celebró el vigésimo quinto aniversario de la revista. Se refirió al humorismo que distinguió a ese grupo, y expresó que no debía desaparecer, que era preciso seguir practicándolo como la mejor de las actitudes. Siento que lo que hay que oponer a eso –y sé que muchos lo sienten conmigo– es una severa *pietas*, una *pietas* crítica, ya no las concesiones del sentimentalismo, ya no el desprecio de la ironía. El humorismo, la ironía, son el rechinar de una polea desencajada que no juega con el mecanismo del mundo. La ironía es la defensa del turista ante un país que solo lo incumbe durante los pocos días que debe permanecer en él. La ironía tiene sentido cuando se la usa *more* socrático, para poner en marcha el mecanismo, pero no cuando ella se pretende reemplazar al mecanismo o

Institut, 1993; García, Luis Ignacio, “Entretelones de una *estética operatoria*. Luis Juan Guerrero y Walter Benjamín”, *Prismas*, núm. 13, 2009, p.89-113.

⁸ Ver Ludueña Romandini, Fabián, “Eternidad, espectralidad, ontología: hacia una estética trans-objetual” en Badiou, Alain, *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

decretar su inutilidad. La *pietas*, en cambio, sobreviene irremisiblemente cuando se entiende que uno *es* de alguna manera el país, que no ha nacido aquí en vano. Cuando comprende uno que es polea y que el mecanismo no marcha, y comprende también que se trata de una cuestión de vida o muerte, ya no puede practicar el indiferente chirrido del turista ni el vacuo y sentimental atronar del nacionalismo, esa otra polea que quiere simular el ruido de todo el mecanismo y convencer a los demás de que éste funciona, siendo que en realidad está casi detenido, casi en silencio. Entonces sólo es posible la *pietas*, severo amor que se inclina sobre el mecanismo para libertar la llama de la marcha, amor de cuyo vasto rostro no quedan excluidas las compulsiones de la ironía, las imprecaciones de la desesperanza, el fuego del odio (Murena, 1950: 72)

No es que Murena no tenga humor. Pero como ha señalado Sylvia Molloy (1966: 104-5), su humor es cualquier cosa menos amable. Es cruel, estridente, como el de Nathaniel West, o incluso como en ciertos pasajes mordaces de *Hamlet*. No es la risa irónica de la vanguardia, sino sarcasmo desilusionado de lo contemporáneo. El humor de Murena no es una estrategia para permanecer ciego ante el mundo, sino una forma lúcida de desgarrar ese mismo mundo para finalmente identificarlo.⁹ Su estilo tardío, como lo llamaría Edward Said, coincide con la estrategia con la que Guimarães Rosa, imbuido de Joyce, Proust y Faulkner, se enfrenta, retomando, pero divergiendo de él, al texto clásico de Euclides da Cunha, situación alegórica, a su juicio, del escritor latinoamericano posvanguardista (Murena, 1966: 49-54).

Ahora bien, esta posición es sintomática porque, en 1967, Murena, cuyo pensamiento ya giraba en torno a ciertas ideas de la Teoría Crítica (cf. 1963), firmaría la primera traducción comercial de los ensayos de Benjamin,¹⁰ hecha probablemente a partir de la edición italiana de Einaudi, *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (1962), emprendida, ya en los años 50, por Renato

⁹ Ver Jamenson, Fredric, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Trad. C. Piña Aldao. Madrid, Akal, 2009

¹⁰ Nos referimos a la traducción de *Escritos escogidos*, publicada por la editorial Sur en 1967. El volumen reúne “Sobre algunos temas en Baudelaire”, “Tesis de la filosofía de la historia”, “Franz Kafka”, “Potemkin”, “Un retrato de infancia”, “El hombrecito jorobado”, “Sancho Panza”, “La tarea del traductor”, “Sobre la facultad mimética”, “Para una crítica de la violencia” y “Destino y carácter”. Este último ensayo está publicado, de manera simultánea, en Colombia, en la revista *Eco* en traducción directa del alemán por Carlos Rincón. La traducción de Murena sería reeditada en Barcelona por Edhasa en 1971, bajo el título *Angelus Novus*. Sobre el autor, véase “Murena, el anacrónico”, de Juan Liscano (en *Descripciones*, 1983); “Murena, la palabra injusta” de Hugo Savino (en *El innombrable*, núm. 1, 1985); “H.A. Murena” de Héctor Schmucler (*La Caja*, núm.10, 1994); “Relámpago de la duración” de David Lagmanovich (en *Revista Iberoamericana*, núm. 56, 1963, luego incluido en *Discursos poéticos*, 1998); “Murena un crítico en soledad” de Américo Cristóbal (en *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10, 1999); “El intelectual ultranihilista: H.A. Murena antisociólogo” de Leonora Djament (en *Historia crítica de la sociología argentina*, editor Horacio González, 1999); “Murena en busca de una dialéctica transcendental” de Silvio Mattoni

Solmi, con un ensayo introductorio de Fabrizio Desideri, autor de libros como *La porta della giustizia. Saggi su Walter Benjamin* (1995) o *Walter Benjamin e la percezione dell'arte* (2018). Ya el germanista Solmi (1927-2015), alumno de Adorno en Fráncfort en la década de 1950, había traducido *Minima moralia*, un texto que descubrió en 1952, un año después de su publicación, y también dejó una *Autobiografía documentaria. Scritti 1950-2004* (2007), la *Introduzione a Minima moralia di Theodor W. Adorno* (1954, 2015) y las *Lezioni su Kant* (2021).¹¹

(en *Confines*, núm. 7, 1999); “El silencio imposición-incomunicación con el nuevo mundo en la perspectiva mítica de H.A. Murena” de Leonor Arias Saravia (en *La Argentina en clave de metáfora*, 2000); *Visiones de Babel*, antología preparada y editada por Guillermo Piro (México, Fondo de Cultura Económica, 2002) y “El arte y el lugar” de Silvio Mattoni, prefacio a la reedición de *La metáfora y lo sagrado* (Cuenco de plata, 2011). Hay, además, antologías de sus poemas en *El jabalí, revista ilustrada de poesía*, núm. 10, 1999 y *Diario de Poesía*, n° 60, 2002.

¹¹ Luca Baranelli recuerda que Solmi “si era laureato alla Statale in storia greca discutendo col prof. Alfredo Passerini una tesi su Platone in Sicilia. Nei suoi anni milanesi di precoce formazione intellettuale ebbe modo di conoscere personalmente quanti frequentavano la casa paterna (por el poeta Sergio Solmi): fra gli altri, Giansiro Ferrata, Giuseppe Lanza, Eugenio Montale, Gabriele Mucchi, Vittorio Sereni. Recientemente Renato mi aveva detto ridendo fanciullescamente che nella sua giovinezza, quando riempiva senza tregua quaderni di appunti, poesie, traduzioni, note e abbozzi, suo padre aveva osservato che cherezando era come se scrivesse sotto dettatura dello spirito santo. Nel 1949-50 fu borsista a Napoli, presso l'Istituto italiano per gli studi storici di Benedetto Croce. Un suo coetaneo e compagno di quell'anno napoletano, lo storico Giuseppe Giarrizzo, lo ha ricordato come uno dei giovani più vivaci, políticamente e intellettualmente: 'non era allora, e tale sarebbe rimasto, omologabile'. Sempre nel 1949, insieme con Delfino Insolera, Roberto Guiducci, Claudio Pavone, Luciano Amodio e altri amici dette vita al 'Foglio di discussioni', un ciclostilato uscito fino al 1953 che si può a buon diritto considerare incunabolo e capostipite di tante riviste e rivistine della sinistra critica e non ortodossa, nate soprattutto a partire dal 1956. Nel corso degli anni collaborò a riviste e periodici come *Il pensiero critico*, *Lo spettatore italiano*, *Il Mulino*, *Nuovi argomenti*, *quaderni rossi*, *quaderni piacentini*, *L'Indice dei libri del mese*, *il manifesto*, e a fogli pacifisti e non-violenti. Dal 1951, dopo l'anno trascorso a Napoli, cominciò a lavorare nella redazione della casa editrice Einaudi. Di Italo Calvino (che lo ritrarrà nel personaggio del filosofo Bensi della *Speculazione edilizia*), 'già assunto alla fama delle patrie lettere, sono stato per oltre un anno compagno di camera in un locale d'affitto in via san Quintino. A metà degli anni '50 trascorse un periodo di studio a Francoforte per seguire i corsi e l'insegnamento di Theodor W. Adorno ('il mio grande maestro', come lo definì nel 2003), da lui per primo introdotto nella cultura italiana. Le lettere che Daniele Ponchioli – 'mio compagno di stanza nella redazione, gentilissimo e affettuoso nei miei confronti, e legato a me da un vincolo di amicizia sincero e profondo' – gli scrisse fra la fine del 1956 e l'inizio del '57 per informarlo dettagliatamente sulle riunioni e le discussioni nella cellula Einaudi del PCI in seguito all'invasione sovietica dell'Ungheria, «durante il periodo della mia assenza in Germania, meriterebbero di essere pubblicate in qualche rivista di storia contemporanea per lo straordinario interesse che esse presentano». Dopo il licenziamento dall'Einaudi nell'autunno del '63, per presunte e pessime ragioni di *Realpolitik* aziendale, insegnò per circa trent'anni philosophy and storia nei licei di Torino e di Aosta. Le sue iniziative per il rinnovamento e la didattica nella scuola italiana sono ampiamente documentate nell'*Autobiografia documentaria*; mentre le sue magistrali lezioni di storia e di storia della filosofia sono purtroppo inedite. Oltre ai libri di Adorno, Horkheimer e Benjamin, tradusse opere di Anders, Baran, Chomsky, Lukács, Marcuse, Melman, Pollock, Spitzer, per citare gli autori principali. Né va dimenticato il *Frammento sulle macchine* dai *Grundrisse* di Marx, tradotto nel 1964 su incarico di Raniero Panzieri per il n. 4 dei *Quaderni rossi*. Una menzione particolare

Pero admitamos que, mucho antes, y simultáneamente con los discursos de Guerrero en el congreso de Mendoza, el joven Murena ya había dado muestras de querer hacer una lectura de la historia a contrapelo, marcada, probablemente, por la lectura del ensayo de Benjamin sobre el concepto de historia, publicado por *Les Temps Modernes* (octubre de 1947).¹² Allí habría captado una de las paradojas centrales de la filosofía de Benjamin. Su concepto de verdad encuentra en Marx no precisamente una confirmación, sino un obstáculo, ya que una sociedad sin clases difícilmente puede conciliar la idea benjaminiana de que ningún presente histórico puede conducir a la verdad, ya que sólo nos llevaría a un “concepto”, es decir, a un “aspecto” de ella. La historia sería, en este sentido, infundada. Murena, sin embargo, necesita encontrar una base para la reconstrucción histórica. Así, en 1949, su ensayo sobre Poe abrió el último número de la revista *Realidad*, de Francisco Ayala, con la cuestión del enigma y su resolución a través del lenguaje, tema que se abordaría en *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading* (1988) de John P. Muller y William J. Richardson. Murena escribió en 1949:

La historia es un criptograma que quizá tenga una sola interpretación definitivamente valedera, pero los hombres (como siempre formamos parte de él y no podemos discernir nunca su totalidad) nos servimos para descifrarlo de claves diversas, que varían con el lugar y el tiempo a que pertenecemos, y que nos lo aclaran según lo que más nos concierne. Con América se da el

merita a mio avviso un lavoro cui Renato teneva moltissimo: la versione-adattamento – due quartine di endecasillabi che raddoppiano la quartina originale, corredate da numerosi apparati – dell'*Abici della guerra* di Brecht: pubblicato da Einaudi nel 1975 in una collana scolastica, è un libro ormai introvabile che una miope gestione dei diritti del poeta tedesco impedisce di ristampare. Ancora inedite sono alcune sue traduzioni: Clausewitz, e grandi poeti dell'Ottocento come Goethe, Hölderlin, Emily Dickinson” (2015).¹² Sobre la Escuela de Frankfurt en Argentina, véase Blanco, A. “Ideología, cultura y política: la ‘Escuela de Frankfurt’ en la obra de Gino Germani”, en *Prismas*. Núm. 3, 1999; AAVV, *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Bs. As. Alianza/Goethe-Institut, 1993; Forster, Ricardo, “Las lecturas de Benjamin: entre el anacronismo y la actualidad” en *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*, Bs. As., Gorla, 2008; González, Horacio, *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*, Bs. As., Colihue, 1999; Richard, Nelly, “Periferias culturales y descentramientos postmodernos (marginalidad latinoamericana y recompaginación de los márgenes)”, *Punto de Vista*, núm. 40, jul.-set. 1991; Romano Sued, Susana, “El otro de la traducción: Juan María Gutiérrez, Héctor Murena y Jorge Luis Borges, modelos americanos de traducción y crítica”, en *Estudios*, núm. 24, 2004; y *Consuelo de lenguaje. Problemática de la traducción*. Córdoba, Alción, 2007; Tarcus, Horacio, *Marx en la Argentina. Sus primeros lectores obreros, intelectuales y científicos*, Bs. As., Siglo XXI, 2007; Traine, M., “Los vínculos del ‘Instituto de investigaciones sociales’ de Frankfurt con la Universidad de Buenos Aires en los años ’30”, *Cuadernos de filosofía*, núm. 40, 1994; y “El enigma de Félix: Argentina” en *Espacios de crítica y producción*, núm. 16, jul.-ago. 1995; García, Luís Ignacio, “La escuela de Frankfurt en *Sur*. Condiciones y derivaciones de un incidente editorial”, *Sociedad*, núm. 27, 2008; y *Modernidad, cultura y crítica: la escuela de Frankfurt en Argentina 1936-1983*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2014.

escandaloso caso de que –salvo frustrados intentos– ha sido y es interpretada, inclusive por los americanos, según una clave puramente europea. Poe, voz llena de sentido, es un ejemplo decisivo, en el orden de la historia del espíritu, de las perniciosas inmolaciones que habitualmente se ejecutan en nombre de esta ambigüedad (1949b: 129).¹³

Murena destaca un giro antiethnocéntrico a partir de un texto como los *Cantos de Maldoror*, fundamento del arte moderno, causa y efecto, simultáneamente, de la “purificación, desintegración o destrucción, pero, en última instancia, deshistorización” de Europa, a finales de siglo, porque “la verdadera palabra que Poe lanza sobre Europa es en general la de destrucción, y específicamente la de aniquilación de la historia, aniquilación de Europa, términos similares para el hombre occidental” (Murena, 1949: 132). Murena asocia entonces la deconstrucción etnocéntrica con el *parricidio*, un concepto que, a través de Rodríguez Monegal, acabaría nombrando a su propia generación:

Al poner en evidencia la voluntad parricida de América, que se manifiesta por la boca de Poe –y también, aunque más enquistada, por las de Hawthorne y Melville–, no descubrimos de ninguna forma un sentimiento sin precedentes en la crónica de la humanidad. Por el contrario, descubrimos lo frecuente, lo natural. La aceptación de los idiomas romances como instrumento de la expresión escrita por parte de las clases ilustradas de España, Francia e Italia representa la culminación, y ya la superación, de un vasto y tenaz movimiento de parricidio comunitario contra el paterno imperio romano, concebido bajo el yugo de la dominación política, iniciado mediante una infiltración nociva, continuado mediante la desfiguración de las instituciones romanas, mediante la liberación política, y finalmente a través de una nueva lengua, hecho que manifiesta la confianza en la nueva visión del mundo, la liberación espiritual (1949b: 139).

Murena concluye, finalmente, que el parricidio estadounidense es un hecho irreversible.

El destierro de América está consumado, y es preciso no desperdiciar energías vitales volviéndolas hacia atrás. Es menester encaminar esas energías en nuestra dirección, contra nosotros mismos, para hacernos caer en el único rumbo posible, hacia lo desconocido. Debemos encontrar y aceptar esta realidad, abandonar la espera, caer en la tierra del tiempo y hacernos en ella con nuestro espíritu. De nada nos serviría continuar mirando hacia el pasado. Sería lo mismo que si la raza humana hubiera permanecido siempre

¹³ Conste que, en mayo de ese mismo año, Murena juzgó, en la revista *Sur*, inconvincente la tesis de Ayala en *Los usurpadores*.

suspirando por el paraíso del espíritu puro del que se sintió expulsada. Porque el drama de América es la repetición del drama de la extranjería del hombre en el mundo, y América es una nueva tentativa del hombre para vencer el silencio mundial, para poblar la tierra inerte de la materia con la viva palabra del espíritu (1949b: 152-3).

Murena añade pues la cuestión de la culpabilidad a un esquema que inicialmente perteneció a Borges (1926) y Sérgio Buarque de Holanda (1936): el sentimiento de que el hombre americano está exiliado de su propia tierra. El parricidio, en su esquema, sólo borraría la culpa¹⁴. También a mediados de 1949 publicó un ensayo sobre el lenguaje y la poesía en *Sur*.

Silencio es todo lo que rodea al hombre, y este le da nombres porque, único sobre la creación, tiene el Verbo en el asedio de silencio a que el orbe somete, y al descubrir con él la criatura humana lo que es el ciego macrocosmos, crea con sus nombres un microcosmo, cetro y espada de su peligroso principado: la libertad. Anterior al hombre o nacido con él —el problema capital entre todos—, el origen terrestre del Verbo es, empero, el clamor, las modulaciones que las aristas de las cosas silenciosas van arrancando del hombre al transcurrir sobre su abierta pasión. En las nupcias de la pasión con el orbe es engendrado misteriosamente el Verbo, lo único que, pese a comportar pasión y orbe, no es pasión ni orbe. Sus modulaciones, diversas para cada cosa, son imágenes, fantasmas, repeticiones misteriosas de cada cosa, de las que en triple forma usamos. A veces nos servimos sin más de los nombres tal como los hemos hallado, guiados por el convenio que entre la mayoría impera respecto a su sentido, aunque sin sentirlos, convencionalmente, e intercambiándolos de ese modo con nuestros semejantes vivimos, sin más. A veces hacemos que el Verbo reflexione sobre sí mismo, y, en este plan, al perfeccionar exclusivamente las estructuras del microcosmo del Verbo, forjamos ciencia, y, al inquirir sobre la génesis del Verbo y sobre su sentido y validez respecto al macrocosmos, develamos filosofía. A veces acaece, por último, que un extraño ardor nos faculta para inspirar la esencia

¹⁴ En un fragmento de *Los penúltimos días* escribe Murena: “Abril 2. – Todo verdadero diario se escribe con decisión de criminal y con íntima voluntad de santo. Es una repetición de los propios asesinatos no exenta de soberbia, pero disparada — misteriosamente — hacia la humildad y la perfección. Escribirlos es la valentía de afrontarlos y aceptarlos como culpa; interpretarlos significa esforzarse por hacer desaparecer la fuente de la culpa. Intento una experiencia que puede resultar provechosa: aplicar este espíritu a la consideración de los acontecimientos públicos más que a la de los privados, con la convicción de que todos somos igualmente responsables por todo lo que ocurre. La duda: respecto al grado en que ello podrá resultar tolerable para los partidistas de cualquier orden, para los que creen que la verdad está sólo en alguna de las facciones de la vida” (1949a: 63). Murena publicó otros fragmentos de su diario en: *Sur* (núm. 176, jun. 1949; núm. 177, julio de 1949; núm. 178, agosto de 1949; núm. 179, septiembre de 1949; núm. 181, nov. 1949; núm. 183, enero de 1950; núm. 186, abril de 1950).

de las cosas, para turbarnos con el sentimiento que su sentido exige, y exhalamos nuevos nombres para las cosas, y, al crear con ellos nuevos mundos, fundamos poesía (1949c: 34).

Como sabemos, el ensayo de Benjamin sobre el lenguaje (1916) afirma el poder de la palabra divina para crear y constituir mundo, mientras que, por otro lado, se destaca la actividad del lenguaje de los nombres, que al mismo tiempo se sabe reconocedor y designador. “La esencia lingüística de las cosas es su lenguaje”. Sin embargo, esta capacidad originaria del lenguaje de los nombres (“El nombre, dice Benjamin, es aquello a través del cual nada más se comunica, y en el que el lenguaje mismo se comunica en absoluto. En el nombre, la esencia espiritual que comunica es el lenguaje. En el momento en que la esencia espiritual, en su comunicación, constituye el lenguaje mismo en su totalidad absoluta, sólo en ese punto existe el nombre y sólo el nombre”), esta capacidad que condensa la relación directa entre el lenguaje y el conocimiento, se desvanece irreversiblemente con el advenimiento de la caída. La relación directa entre el lenguaje y las cosas se pierde, precisamente, cuando se produce la fisura. En otoño se inaugura *Babel*, es decir, surge la brecha irremediable entre el lenguaje y el conocimiento. El mudo contundente de la naturaleza está ligado, pues, a la caída, a la vana verborrea que, a partir de ella, se estableció. La ruptura entre el lenguaje y el conocimiento marca así definitivamente la tristeza de la naturaleza, que, deudora del reconocimiento nostálgico del lenguaje humano, está sin embargo subyugada a las infinitas variedades de los lenguajes. Esta hipótesis del silencio primordial será dramatizada en su obra *El juez*, duramente debatida por León Rozitchner (1924-2011) y Juan José Sebreli (1930-), en dos artículos de la revista *Centro*, editada por los estudiantes de Filosofía y Letras de la UBA (núm. 8, jul. 1954).

En 1950, en un ensayo sobre Nietzsche, ciertamente influido por el libro de su precursor, un warburgiano como Ezequiel Martínez Estrada,¹⁵ Murena había afirmado que “no hay impulsos para vivir cuando la vida es lo único que se nos ofrece” y, en este sentido, frente a esta vida *desnuda* (Agamben, 2002), esta *vida precaria* (Butler, 2004, 2011), puesto que las masas están ciegas y arrastran consigo a los Estados a su propia destrucción, “el hombre no puede pensar que no debe pensar”, idea que se alimenta de la simple imposibilidad “de trasladar lo absoluto a la tierra, de tomar la tierra como centro de sí misma”. Y acompañando al *Mit-sein* heideggeriano, Murena añade:

¹⁵ Ver Ezequiel Martínez Estrada, *Nietzsche*, Bs. As., *Emecé*, 1947. Sobre el autor, cf. Murena, “Martínez Estrada: lección a los desposeídos” *Sur*, núm. 204, 1951, p. 1-18.

Nietzsche derruyó el concepto tradicional que desde Aristóteles hasta Hegel afirma que el hombre es un ser *de* razón, pero al término de esta tarea tuvo que asentir al irrefutable principio de que por lo menos es un ser *con* razón. O sea que el hombre no es sólo razón, pero tiene una razón que lo distingue. Y que, en consecuencia, como la razón se polariza fatalmente sobre el par de centros de la verdad y el error (1947: 22)

En otras palabras, Murena, en sintonía, aunque ignorado, con Hans Sedlmayr, nos dice que el centro se ha perdido, pero que el hombre (el ser-con o *Mit-sein*), aunque quiera salvar la razón, en realidad obedece a dos centros, la verdad y el error o, como dirá Lacan, Kant con Sade. Esta bipolaridad, por tanto, apoya la hipótesis que él mismo desarrolló en *El pecado original de América Latina* (1954, inicialmente un ensayo en el último número de la revista *Verbum*, en 1948) y que podría resumirse en esa filosofía contemporánea que

[...] desdiviniza y desuniversaliza, pero cumple el giro copernicano de hacer que la razón se introduzca en el mundo, que afronte las cosas tal como son. Las enseñanzas y descubrimientos que aportan sus análisis de la contingencia son preciosos, son como el pico que se va abriendo camino a través de la más dura roca de la realidad. Y cuando esta crisis haya pasado —y la razón y la humanidad son más fuertes que cualquier crisis—, cuando el espíritu del hombre vuelva a sacar su cabeza del otro lado del mundo, la nueva universalización, la nueva idea de Dios que surgirá, será la más fuerte, la más verdadera, porque por primera vez se habrá logrado después de sostener realmente la prueba del mundo. Será entonces la universalización que Nietzsche quería, la del superhombre, que no prescinde de razones ni de pasiones, que pone en juego todas las cartas que le han sido dadas al hombre. Los americanos tenemos desde antes que nadie y con mayor intensidad que ninguno la experiencia de la desuniversalización. Porque América, la tierra aún no poseída por el espíritu, la tierra que abate al hombre, es por excelencia el mundo desuniversalizado. En este ámbito oscuro y caótico la razón se ve en cada momento llamada a actuar, en cada minuto se siente convocada a librar su épica ante la tierra, no puede encerrarse en el racionalismo ni abandonarse al irracionalismo. Este mundo crudo, en descubierto, libre de teorías, es la situación que Nietzsche pedía para que la razón hiciera frente a su verdadera prueba, para fundar una filosofía viva (1950: 80).¹⁶

¹⁶ Murena había presentado la idea en un fragmento de *Los penúltimos días*, en mayo del año anterior: “Abril 12. — La filosofía actual denuncia al unísono las desfiguraciones de la naturaleza llevadas a cabo por la razón. La filosofía actual es una constante revuelta contra lo racional y una tentativa de reivindicación de la pura naturaleza. Pero, señores, la naturaleza no puede ser para mí, hombre, la verdad porque soy algo más que naturaleza. Es preciso desnaturalizar hasta cierto punto la naturaleza. A menos que el hombre quiera dejarse desnaturalizar por la naturaleza. El mundo es un sistema y el hombre sólo lo vence

Murena pone en lugar de una sustancia, *lo americano*, una subversión, un gesto. No habla de *identidad* americana, sino que alude a una posición del sujeto, o como diría el psicoanálisis, a una subversión del sujeto y a una dialéctica del deseo. Avanza, así, la noción de lo singular que se singulariza a sí mismo, algo que ya no es una unidad indivisible o una esencia, sino una singularidad entendida como una existencia sin par (América como el mundo desuniversalizado). Ya no es, por tanto, lo *particular* de la tradición hegeliana, una vez que este, siendo parcial, una simple parte del Todo, está inmerso en la dialéctica entre lo particular y lo universal. Lo singular es la diferencia absoluta que se vincula con otros *singuli*, otros sujetos. Este es el programa de su revista *Las ciento y una. Revista de la realidad americana* (apenas un solo número, junio de 1953). El título alude a la polémica epistolar mantenida por Sarmiento y Alberdi, en el exilio chileno, en 1852, en clave hiperbólica, cuando no folletinesca. En los ensayos posteriores de *El demonio de la armonía* (1964), la emergencia de lo Real, al des-sustanciar la materia, propone, en su lugar, la subversión. Recordemos el poema homónimo:

El espacio brota
de un gesto, por la luz
perece el alba
devorada, todo
reposa al cabo
en un diálogo,
pero en el medio
viene enlutado
a sentarse
nadie.

Cuando estoy solo
una dimensión
en que por abolido
renazco me rodea,
traslúcido perfume
que ya no siento,
nunca estoy solo.
El corazón calla,
abandona el perro,
se eclipsa
mi propia sombra,
siempre

mientras le opone otros sistemas, aunque éstos se vayan tornando caducos y tenga que ir reemplazándolos" (1949a: 64).

junto a mí
yace el otro
en el pálido
dondequiera.
Un hacha cae,
muere la ceniza,
en su presa
se hunde:
si yo fuese yo,
quién sería.

Ahora bien, fue precisamente en la introducción a *Ensayos sobre la subversión* (1962) donde Murena finalmente comenzó a elaborar una teoría de lo contemporáneo que debe mucho a su lectura del instante-ya de Benjamin, con respecto a una temporalidad post-histórica o simplemente post-aurática:

En general, las falsas subversiones –de las que está hecha casi el total de la cultura presente– se dirigen al hombre de letras para reclamarle solidaridad con sus contemporáneos, contemporaneidad. Y, en efecto, el hombre de letras debe ser contemporáneo. Pero lo que la falsa subversión exige es adhesión a una de las facciones, inmediatez absoluta, liquidación de la distancia, que es justamente lo que la cultura debe instaurar y preservar en forma viva, para impedir la violencia inhumana o ahumana. Así, el hombre de letras, si desea ser contemporáneo, debe comenzar por ser anacrónico. Anacrónico en el sentido originario de la palabra que designa el estar contra el tiempo. La entrega total al presente es una entrega parcial; la contemporaneidad inmediata es una atemporaneidad. Sólo se vive con plenitud el presente cuando se lo percibe en su totalidad desde la perspectiva del pasado. Sólo se es con profundidad contemporáneo al sumergirse en la contemporaneidad con la distancia del anacronismo. Ese anacronismo contemporáneo puede encenderse en el mundo de las obras que el hombre de letras forja cuando vive su fe y no se ve forzado a proclamarla (1962: 12).

Todo indica pues que Murena emprende la traducción de Benjamin durante una estancia en Nueva York, sede, en la década de 1960, de la más absoluta desterritorialización y anacronismo. Destaquemos que a pesar de una abortada traducción de Benjamin en la revista moderna por excelencia, *Vien*, prevista para mayo de 1947 (la revista dejó de circular en marzo), no había, en rigor, recepción de Benjamin en el mundo angloamericano en 1966, algo que sólo despegaría, en 1968, con la antología de ensayos titulada *Iluminations*, publicada por Harcourt, Brace & World, con una introducción de Hannah Arendt, texto previamente impreso en la revista *New Yorker*. El ensayo de Fredric Jameson, “Walter Benjamin, or Nostalgia”, fue publicado en la revista *Salmagundi* casi simultáneamente con el ensayo de Arendt en el

invierno de 1969-1970, y aunque citó a Benjamin en su ensayo sobre el *camp* para la *Partisan Review* (1964), no fue sino hasta mucho más tarde, en 1979, que Susan Sontag publicó "Bajo el signo de Saturno" en *The New York Review of Books*, de modo que la fortuna inglesa de Benjamin debe mucho a Foucault y más tarde a la crítica marxista y deconstructiva. Murena, sin embargo, capta esta creciente efervescencia en la vida de la ciudad:

Para lavarme un poco la cabeza me fui con unos amigos a pasear por el Village. Tradicionalmente lugar de escritores (allí vivieron O. Henry, Edgar A. Poe, Th. Dreiser, Thomas Wolfe, Mark Twain, etc.), parecería que los espíritus de estos se hubiesen divertido en una asamblea de extravagancias para convertirlo en el mundo pop que es hoy. Se puede ver una sandalia de lamentable material sintético entronizada en una vidriera y a pocos metros a una rubia de anatomía subyugante sentada en la vereda, hambrienta y sucia, en medio de un tropel de borrachos. La moda grita allí atrevidamente y las faldas op suben a alturas increíbles, por ejemplo, en la boutique llamada *La femme fatale*, aunque en el día de hoy no registra mucha clientela en el interior porque al frente cien vagabundos escuchan a otro que brama diciendo que ellos no irán a pelear a Vietnam (guerrita que ha hecho el presidente Johnson alcance el punto de popularidad más bajo de su carrera, según lo consigna el *New York Times*). En el Village hay de todo: beatniks del color y formato que se desee, con piojos de la cosecha preferida, tocando la flauta o fumando marihuana, con mochila para dar vuelta a la manzana o con botas de montar y látigo, cada uno con su especial variante de la moda en la cara. Hay librerías, cines experimentales, croissants tan perfectos como los franceses, galerías de arte, una quesería en la que, entre cientos de variedades del mundo entero, se encuentra, incluso, queso argentino: de todo. Y en estos tiempos en que las cosas están tan confundidas en lo que al sexo se refiere, nada más práctico que ir al Village: todas las variantes, gradaciones y combinaciones raciales, físicas y psíquicas están allí, con el añadido de las sorpresas que puede gustar el caballero que aborda a la atractiva y pintada jovencita para descubrir que se trata de un jovencito, o la dama que, subyugada, accede al diálogo con el recio galán vecino de mesa hasta que ve que este tiene también senos. El Village es fabuloso (1966).

La idea de traducir Benjamin al castellano surge poco después del lanzamiento por la misma editorial *Sur*, de Victoria Ocampo, de *Filosofía de la Nueva Música* (1966) de Adorno, *Teoría y Praxis* de Jürgen Habermas o *Dialéctica del iluminismo*, por cierto, en traducción del mismo Murena. Casi simultáneamente, sin embargo, con la publicación de los ensayos de Benjamin en

octubre de 1968, Murena intervino en Roma en un coloquio titulado “Eternidad e historia. Valores permanentes en el devenir histórico”,¹⁷ convocado por Luigi Pareyson (invitado por Astrada y Guerrero al congreso mendocino de 1949), y en el que participaron, entre otros, Michelle Sciacca, Eric Voegelin, Wladimir Weidlé y Hans Sedlmayr. En su comunicación, Murena parte de una observación, a primera vista, extravagante, de Sedlmayr, tomada de la traducción italiana de *La pérdida del centro*, publicada un año antes:

[...] hacia esa época [es decir, a fines del siglo XVIII e inicios del XIX] el arquitecto Lequeu¹⁸ concibe un monumento que será la “Entrada a la morada de Plutón”. Pues cuando el hombre cree autonomizarse y borrar el Cielo, es la Tierra la que se autonomiza a costa del hombre y, trasformada en imagen invertida del Cielo, resulta ser el *inferus* privador, emblema de las potencias plutónicas, infernales, a las que el mediador queda sometido. Así la moral autónoma fundada en la libertad interior de Kant encuentra su reducción a la absurda verdad en que se sustentaba a través de la libertad

¹⁷ El coloquio fue inaugurado por Luigi Pareyson (“Valori permanenti nel divenire storico”), a quien Guerrero había incluido en el congreso filosófico de 1949, ya que Pareyson era profesor en Mendoza en ese momento, y luego el filósofo de la integralidad, Michele Federico Sciacca (“¿Storicismo o storicità dei valori?”); el erudito amerindio Joseph Epes Brown (“La persistencia de los valores esenciales entre los indios de las llanuras de América del Norte”); el jurista Sergio Cotta (“L’esperienza giuridica e i valori?”); el politólogo Augusto Del Noce (“Contestazione e valori”); el filósofo húngaro Thomas Molnar (“Religion et utopie”); el **psiquiatra** Henri Baruk (“Le Tsedek, science de l’homme et religion de l’avenir”); Cyrill von Korvin-Krasinski (“La crise de l’homme occidental du point de vue de l’anthropologie indo-thibétaine”); el historiador Paolo Brezzi (“I valori religiosi nel divenire storico”); Germaine Dieterlen (“Les valeurs permanentes des Bambara et la société initiatique du Komo”); el sinólogo Carl Philip Hentze (“Le culte des ancêtres et l’idée de permanence dans la Chine la plus ancienne”); Marie E. P. König (“A propos de l’évolution continue de la civilisation pendant les périodes préhistoriques”); el etnólogo argelino Jean Servier (“Valeurs permanentes des civilisations traditionnelles et devenir du tiers-monde”); Giorgio Díaz de Santillana y Herta von Dechend (“Sirio como centro permanente en el universo arcaico”); Seyyed Hossein Nasr (“El hombre en el universo”); el biólogo Giuseppe Moruzzi (“Percepción visual y simbología”); Marius Schneider (“La notion du temps dans la philosophie et la mythologie védiques”); el politólogo Eric Voegelin (“Equivalencias de experiencia y simbolización en la historia”); el etnólogo Dominique Zahan (“Mythes d’origine de la mort: le *message manqué*”); el crítico de arte Hans Sedlmayr (“Il legame fra visibile e invisibile nell’opera d’arte”); el escritor Carlo Cassola (“Cultura y poesía”); discípulo de Bachelard, el etnólogo Gilbert Durand (“Le système des images divines et sa pérennité”); el dramaturgo Diego Fabbri (“Spirito creativo e simboli”); el ya mencionado Héctor Álvarez Murena (“El arte como mediador entre este mundo y el outro”); el arquitecto noruego Christian Norberg Schulz (“Il concetto del luogo”); el suizo Théophile Spoerri (“La permanence des valeurs dans l’éclatement des structures (Mallarmé, Pascal, Dante)”) y el crítico polaco Wladimir Weidlé (“L’image: deuxième langage de l’homme”). Los textos fueron recopilados en *Eternità y storia. I valori permanenti nel divenire storico* (Istituto Accademico di Roma, 1970).

¹⁸ Jean-Jacques Lequeu fue un arquitecto y dibujante contemporáneo de la Revolución, cuyos proyectos nunca se llegaron a materializar. Es famoso por sus retratos como travesti o por sus estudios sobre órganos sexuales. Marcel Duchamp y, de modo general, la línea sadecana del surrealismo, apreciaron su obra utopista e in-operante.

moral absoluta para el crimen de la filosofía de Sade. Así la revolución industrial que venía a liberar al hombre de la maldición originaria del trabajo elimina el elemento humano del trabajo y convierte al hombre en una máquina para trabajar. Así la economía, de ser la administración (*nomos*) de la casa (*oikos*), mediante la cual el hombre apacentaba sus bienes, se desencadena y se transforma en un sistema global gracias al que el poder abstracto del dinero se coloca asfixiantemente por encima del hombre. Así la Revolución Francesa cuyo fin era lograr la igualdad de todos los hombres encuentra su portavoz en Napoleón, quien es el primero en decidir que todos los hombres de la comunidad deben servir igualmente a la guerra, con lo que inaugura las guerras de movilización total que se prolongan hasta hoy e insinúan que la guerra ha dejado de ser una de las tantas funciones de la comunidad para convertirse en característica primordial de tiempos de metódica guerra de todos contra todos. La aspiración a lo total por cualquier aspecto de lo humano –guerra, economía, libertad, arte, técnicas, etc.–, dice que la parte del Cielo, de Dios, ha sido liquidada sobre la Tierra: dice que la Tierra se ha vuelto totalitaria. El totalitarismo como fenómeno constituye la caricatura material terrestre, que busca abarcar y dominar, del absolutismo espiritual celeste, que penetra y sustenta. Tal totalitarismo puede concretarse incidentalmente en sistemas políticos autocráticos, aunque esto no es indispensable: hoy el totalitarismo es puesto en práctica en todos los órdenes con la mayor eficacia por una tecnocracia que usa políticamente una máscara benévola (2012: 52-3).

Cabe señalar que, casi simultáneamente a la apuesta de Auerbach por la continuidad irrestricta del realismo en Occidente, Hans Sedlmayer proponía, en 1948, la pérdida del centro, tesis que Murena pronto aceptó, en clave guerrero-benjaminiana, como la pérdida del aura, más o menos en la línea también explorada por un pensador gramsciano como Ernesto de Martino, en *El fin del mundo*.

Con mayor firmeza a partir del siglo XVIII, empieza a observarse en la historia del arte occidental la deformación de tal imagen mediante lo demoníaco y lo caótico (Goya), mediante el humor (Daumier), mediante lo onírico mecanizado (Grandville), mediante la conversión del hombre en un objeto intercambiable con cualquier otro para la mirada artificialmente pura (Impresionismo), hasta llegar a presentar a los humanos como muñecos, autómatas, monstruos, espectros, esqueletos, animales, máquinas (Surrealismo, Picasso, Ensor, Dalí, Seurat, Kokoschka, Grosz, etc.). El desenlace de este proceso es el llamado arte abstracto y sus sucesores hasta el presente (Kandinsky, Klee, *et al.*, incluyendo el “tachismo”, la *action painting*, etc.), que constituye el punto cero en el que la imagen humana desaparece por completo: lo que se media a este mundo –ausente como paisaje o contorno natural de cualquier índole en su transformación en mero espacio pictórico

puro – es el Otro Mundo, el Cielo o Dios, reducido a nada. Este arte media la nada a la nada, queda reducido a la pura función de mediar que ejecuta sus movimientos en el vacío: de esta suerte el arte denominado abstracto pone de manifiesto la naturaleza del arte “puro” (Murena, 2012: 545).

El juicio encarna la dura evaluación de Sedlmayr, que se acerca a la condena del arte degenerado. Pero, al hacerlo, Murena también está siguiendo el camino lleno de contratiempos del filósofo de los pasajes porque, si el totalitarismo vive en la tecnocracia democrática, bien puede ser que el cine, que Benjamin consideraba la salida para la obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica, pueda convertirse en el verdugo de la sensibilidad y la memoria. La edición de Giorgio Agamben, Barbara Chitussi y Clemens-Carl Härle del ensayo de Benjamin sobre Baudelaire recupera *un torso* textual, un boceto manuscrito de Benjamin, que así lo documenta. A diferencia del ensayo de 1936 sobre la obra de arte, que enfatizaba el potencial revolucionario del cine, el breve “Was ist Aura?” (1938), muestra, sin embargo, su aspecto regresivo, cuando esgrime que, sin el cine, tal vez la decadencia del aura se sentiría de modo insoportable, esto es: la imagen cinematográfica suavizaría o incluso impediría el impacto de la caída del centro y, en consecuencia, cualquier salida emancipatoria.

La generación de Murena fue particularmente fértil en este sentido. David Viñas (1927-2011), su colega al frente de la revista *Las ciento y una*, innovaría el enfoque metodológico con *Literatura argentina y realidad política* (1963), sustituyendo el armonioso contacto civilizatorio inaugural por la violación de un hombre de letras en un matadero. La literatura nace de la violencia. Otros libros de Viñas, como *Indios, ejército, frontera* (1982) o la empresa colectiva de *Historia Social de la Literatura Argentina* (1989) reforzarían la hipótesis.¹⁹ Oscar Masotta (1930-1979), crítico de Murena en el tercer número de *Contorno*, abandonaría la ficción y el ensayo (*Sexo y traición en Roberto Arlt*, 1965, libro dedicado al narrador más relevante del *realismo* defendido por Fingerit; *Conciencia y estructura*, 1969) para entrar en el psicoanálisis, convirtiéndose en el heraldo de Lacan en español (*Introducción a la lectura de Jacques Lacan*, 1977; *Ensayos lacanianos*, 1977; *El modelo pulsional*, 1980; *Leciones de psicoanálisis*, 1982).²⁰ La opción de Murena adquiere entonces otro

¹⁹ Ver Oscar Terán, *Nuestros años sessenta*, Bs. As., El cielo por asalto, 1993; Martín Kohan, “La novela como intervención crítica: David Viñas” en *El oficio se afirma*, T. IX de la *Historia crítica de la literatura argentina*, Bs. As., Emecé, 2004; Maximiliano Crespi, *El revés y la trama. Variaciones críticas sobre David Viñas*, Bs. As., 17grises, 2007.

²⁰ Ver Oscar Terán, *De utopías, catástrofes y esperanzas. Un camino intelectual*, Bs. As., Siglo XXI Editores, 2006; Germán García, *Oscar Masotta y el psicoanálisis en castellano*, Barcelona, Argonauta, 1980; y *La entrada del psicoanálisis en Argentina*. Bs. As., Altazor, 1979.

sentido, abdicando del paradigma universal de la filosofía, el amor al conocimiento, por la súbita aparición de la *Folisofía*, que es amor por la *folie*, por la locura que se cierne sobre el lenguaje. *Folisofía* (póstuma, 1976) puede leerse entonces como *logología*, amor al lenguaje. Frente a la ontología, la logología afirma que el ser es un hecho del lenguaje. Es un acto. Se abandona la comunicabilidad y, con ella, la copertenencia y la adecuación. Recordemos un fragmento del *incipit* de la *Folisofía*:

Yo en cuanto a mí mismo, malgrado la felisidade de la vida en familia, dende el precipio comperendí lo penoso de sere homme humano. Pues vedréis que el mundo está lleno de ujieros donde podéis os caer. Non me rifiero a la cajita de maman, que aquele es el ujiero de donde diz que vine proclamando el llanto. Hablo del nero ujiero del mundo, lleno de ujierazos, al que venimos del ujiero de la matre. De ujiero en ujiero tombamos hasta la tomba, que es final y parla por todo. Que nada te sostiene y cada qué fállate. ¿No era ujiero de duro fondo el que recibíame cascuna noche cuando el último de los Daobertos intermedios, que no paraba hasta que yo caíbame de facha contra los suelos? ¿Non era ujiero espantábile el ujiero del gaterclosé o toaleta o telita en el que mis hermanitos punaban por hacerme desaparecer porque parecíales más cómodo que el guarterclosé me chupara que dejarme que me quejiera por daños que ellos inferiéranme? Sí a aquele marrón ujiero del guarterclosé recordarelo toda la vida... (Murena, 1976: 28).

Por último, se plantea el mismo problema que Benjamin en "Doctrina de lo semejante" (1933): si el lenguaje no es un sistema convencional de signos, es imperativo recurrir, en un esfuerzo por acercarse a su esencia, a ciertas ideas contenidas en las teorías onomatopéyicas, en su forma más cruda y primitiva. De ahí la pregunta: ¿pueden estas instituciones adaptarse a una concepción más estructurada y lúcida?

En otras palabras, ¿se puede dar sentido a la frase de Leonhard en su revelador ensayo, *Das Wort*: "¿Cada palabra y también todo el lenguaje son onomatopéyicos?". La clave que vuelve transparente por completo esta tesis se encuentra justamente en el concepto de la semejanza no sensorial. Si ordenáramos las palabras de distintas lenguas que signifiquen lo mismo en torno al que es su significado, tendríamos que investigar cómo sucede el que todas ellas (que a menudo no guardan la menor semejanza) sean semejantes a su significado. Naturalmente, esta idea es afín a las teorías místicas o teológicas del lenguaje, sin ser por ello ajena a la filosofía empírica. Sin duda, es bien sabido que las teorías místicas del lenguaje no se contentan con reflexionar sobre la palabra hablada, sino que también tratan la escritura. Y ahí resulta digno de atención que estas teorías nos expliquen la esencia de la semejanza no sensorial (tal vez mejor que ciertas conexiones fonéticas) mediante la

relación de la imagen de las palabras o las letras con su significado o con quien les da nombre (Benjamin, 2007, L. II, vol. 1: 210-211)

La pregunta se vuelve aún más precisa si tomamos el ensayo sobre la tarea del traductor. Sabemos que en ella Benjamin propone que, a la espera del fin de los tiempos, el lenguaje puro sobrevive camuflado en lenguajes históricos, lo que requiere una fuerza del traductor, quien, recordando el pasado, la prehistoria paradisiaca, y anticipando el futuro, la poshistoria mesiánica, provoca la confluencia del lenguaje histórico hacia el lenguaje puro. Ahora bien, Benjamin usa la palabra *Aufgabe* que, como nos advirtió Paul de Man, indica “el que ha abandonado”, como el que abandona una carrera. Es la derrota, la renuncia del traductor. Debe abandonar su preocupación por redescubrir lo que existía en el original.

Por lo tanto, la traducción está menos relacionada con la poesía que con la crítica y el comentario, ya que, como Adán, el traductor realiza el paso de una obra poética de una lengua a otra, lo que consolida su entrada en el dominio de la historia. No sorprende, por tanto, que incluso el joven Benjamin esté en sintonía con los últimos escritos de Heidegger (1959) y, en consecuencia, con la hermenéutica de Gadamer.²¹

El filósofo español Miguel Morey, basándose en Benjamin, sostenía que, en un corto período de tiempo, el conocimiento se ha reducido a información y, más recientemente, a una sociedad del conocimiento. ¿Qué ha cambiado? La contabilización del conocimiento como información y, en consecuencia, su disponibilidad, en definitiva, como mercancía. La melancolía por un mundo perdido se impone naturalmente. Casualmente, en *La metáfora y lo sagrado* (1973), auténtica “traducción” de Benjamin, Murena fundamenta su noción de melancolía con varios pasajes de materialismo antropológico. Así, en cuanto al creyente, sostiene que

[...] sumido vitalmente en el presente siente en sí la presencia de Dios, la melancolía es una situación espiritual imposible. Para la mística no puede ocurrir de otro modo: aunque acontezca que una criatura carezca de todo, en la medida que tenga a Dios no sentirá que le falta nada. Porque lo cierto

²¹ Ver, por ejemplo, Maurice Blanchot, “Traduire” en *L’Amitié*, París, Gallimard, 1971; Mazziotti, S. “Critica della traduzione”, Nota a *Il compito del traduttore* di Walter Benjamin, *Il cannocchiale*, núm. 30, 1994; Muriel Pic “Constellation de la lettre. Le concept de lisibilité (*Lesbarkeit*) en France et en Allemagne”, *Poésie*, núm. 3, 2011; H. J. Vermeer “La traduzione come utopia. Walter Benjamin teorico della traduzione”, en *La traduzione. Nuovi approcci tra teoria e pratica*. Nápoles, Cuen, 1995; Nouss Alexis, “La réception de l’essai sur la traduction dans le domaine français” en *Walter Benjamin : traductions critiques / Walter Benjamin’s Essay on Translation : Critical Translations*, vol. 10, núm. 2, 1997; Winfried Menninghaus, *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*. Bs. As., Biblos, 2013; Oscar Del Barco, *Exceso y donación. La búsqueda del dios sin dios*, Bs. As., Biblioteca Martín Heidegger, 2003; y *La intemperie sin fin*. Córdoba, Alción, 2008.

es que el melancólico experimenta la nostalgia de lo que le falta a causa de que ‘antes’ ha mirado al pasado o al futuro, al tiempo como tiempo en sí, esencia de las privaciones y la caída. El hombre de fe necesita vivir, consumir todas sus energías, en el presente, en el instante indivisible, incesante e inaprehensible –cuya entrada no se abre con la voluntad o la razón o la pasión, sino con la totalidad del ser–, pues por constituir éste el punto en que la eternidad se refleja en el tiempo es el conducto por el que Dios entra en el hombre y también la puerta por la que en cada instante puede llegar o volver el Mesías (1984: 32).

Esta es la razón mesiánica por la que Murena emprende una “historia del silencio”.

Ese blanco del que la palabra brota y en el que acaba por desaparecer es el Silencio primordial. Principio y fin de cada criatura, de todo lo creado, el blanco escribe para nosotros lo fundamental de toda escritura: el círculo de misterio que envuelve nuestra existencia. La calidad de cualquier escritura depende de la medida en que trasmite el misterio, ese silencio que no es ella. Su esplendor es enriquecedora abdicación de sí. Y ésta resulta evidente en el tipo de lectura que permite y exige. La palabra portadora de misterio demanda una lectura lenta, que se interrumpe para meditar, tratar de absorber lo inconmensurable: pide relectura, consideración del blanco. Arquetipo son las escrituras de las religiones, que invocan el fin de sí mismas, la restitución del secreto fundamental. Arquetipo, también, las grandes obras de la literatura, aquellas cuya esencia es poética, pues la metáfora, con su multivocidad, pluralidad de sentidos, dice que está procurando decir lo indecible, el silencio. Frente a éstas se alzan los textos utilitarios, que pueden leerse con rapidez y que, si por un lado nos fuerzan a salir de nosotros mediante la diversión o la información, por otro nos empobrecen radicalmente al negar el blanco, el silencio, el misterio. A lo largo de siglos la literatura se vio corrompida de modo cada vez más profundo por ese espíritu utilitario. La novela sin poesía oscureció a la poesía. El espejismo aritmético llamado sociología reemplazó al reverente vacilar, escuela de vacilación, llamado filosofía. Hoy tocamos límites. La babelización de la escritura indica aguda nostalgia mala del silencio que la gran obra por naturaleza encierra y busca. La catástrofe de la letra escrita testimonia en forma invertida que la literatura surge de la necesidad de *Dios* (1984: 53-4).

Para Murena, por lo tanto, la poesía existe para salvar al mundo. El lenguaje, después de la caída, no es más que *adjetivo*, comentario, confusión. La poesía no juzga, nombra mostrando, es *sustantivo*, crea, salva. A través del lenguaje caído, la poesía encuentra la redención en la metáfora. “La metáfora deja ver que no existen ni la materia ni la metáfora, *muestra la posibilidad general de*

no existencia, lo no existente, lo infinito, Dios” (1984: 59). No obstante. después de esta apelación a lo inexistente (que proviene de Kojève y sus discípulos), Murena da un giro trascendente al afirmar que “el arte es la *operación* por la que Dios mueve el amor recíproco de las cosas creadas. De esta renovación del estremecimiento paradisiaco –desde el existir ver el ser que no necesita el existir– que es el moverse de la metáfora, queda un vestigio que se llama *obra* de arte” (1988: 59). Interesa, en esta definición, la apelación a la *supervivencia*. Desmaterializada, la obra es un puro vestigio y sería objeto de lo que, en la filosofía mesiánica de Oswald de Andrade, se denomina *Errática*. Como resultado, se impone la estructura jeroglífica del mundo. “La obra de arte es una *escritura cifrada* en la que quedan vestigios de la operación del arte” (1988: 59). El modelo, por lo tanto, no es estático. “El arte es movimiento. Y pasa. El arte no se interesa en sí mismo: de ahí que cuando es con intensidad lo siga siendo de modo tan duradero. El arte, a través de la metáfora, viene a cambiar todos los lugares y criaturas del mundo, para que cada cosa viviente, al comprender que no es lo que creía, pueda ser más, pueda ser cualquier otra cosa, todo lo que debe. El arte viene a salvar al mundo” (1988: 61).

Como obra y hombre son, para Murena, sinónimos, recuerda el final de *Fausto*, “Alles vergängliche ist nur ein gleichnis”, es decir, todo lo que perece no es más que semejanza. Semejanza, metáfora: “también nosotros hemos sido llevados (*fero*) más allá (*meta*), es decir, *traídos* más acá, traídos a esta Tierra” (1988: 66). Al perseguir la gloria, perdemos el Reino. Pero es precisamente por esta razón que la traducción es esencial. “Nos muestra una abismal *mudadez de la lengua*. Nos explica por qué esos reinos, bajo un velo de tristeza, pueden cumplir sus traducciones con serenidad ciega, inexorable. Pero esa mudez de la lengua pone también de manifiesto lo ambiguo, peligroso del destino que le ha tocado al hombre: la palabra” (1988: 72). Cabe mencionar que Escila y Caribdis se llaman ahora Pierre Menard (amnesia completa) o Isidoro Funes (supermemoria). Por lo tanto, “el problema central de la traducción se plantea ante la obra de arte: ni la literalidad ni la paráfrasis bastan para vencerlo. La obra de arte encierra un misterio intraducible. En la mejor de las traducciones tal misterio sólo podrá ser leído entre líneas. Pues la verdadera obra de arte es justamente el intento de traducción de lo intraducible” (1988: 73). La paradoja sólo puede ser tributaria, finalmente, de una incomunicación *atolondradicha* (concepto que Lacan elabora contemporáneamente con este ensayo). “Los hombres de Babel se distinguen por gozar de la unidad de la lengua. Y la unidad de la lengua exige compulsivamente que se la traduzca en la unidad de la vida, ‘no sea que nos dispersemos’. Hay un ansia acaso incontenible de esa eternidad que yace en el hombre como recuerdo, ansia de retomo a la Unidad originaria” (1988:

81). En última instancia, la idea alimenta el desafío de demostrar que la Torre de Babel es una obra de arte clásica.

El arte “clásico” es la re-presentación del mundo que procura restaurar la Unidad mediante el recuerdo de la ausencia de ésta. La ausencia se toma patente merced a la distancia –noción inimaginable en la Unidad– que ese arte funda al traer a la obra a los objetos desde el puesto que ocupan en el mundo. La distancia queda en el clasicismo subrayada por el hecho de que los objetos son reproducidos con fidelidad, no se los convierte en otros, son ellos mismos que se hallan lejos de donde ellos están. De tal suerte impera la lógica por sobre la fantasía, puesto que se respeta la estructura del mundo en la forma en que lo estructura el sentido común. Esa fidelidad expresa el ideal clásico de que el arte sea anónimo, de que el artista aparezca sólo como aura que nimba el mundo sin alterarlo. Por otro lado, la fidelidad indica otro rasgo importante de la obra clásica: la ingenua fe en la realidad de la “realidad” mundana, fe en que mostrando los objetos “tal como son” se los muestra tal como son. A esta altura no dejemos de advertir en especial que el clasicismo, al imponerse el orden que la razón impone al mundo, al moverse con suma razonabilidad, ejecuta acaso el movimiento de suprema osadía, subversión, que le queda al arte: el autorretrato de Velázquez en *Las Meninas* nos da la mayor garantía de que es el *verdadero* Velázquez quien está allí, pero es el que nos ‘engaña’ en la forma más aguda porque acuerda a lo pintado la misma entidad ontológica que a lo real, borra la dualidad, es el arte que, al buscar negarse a sí, osa ser como Dios, volver al Paraíso de la Unidad. Sin embargo, esa “realidad” en la que el arte clásico deposita su fe, esa lógica a la que acepta por guía, nacen en forma directa del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal. El arte clásico –con su lógica, con su fe– hace que proliferen la temporalidad, la irrealidad de los objetos de ésta, la diversidad, lo contrario de la Unidad que anhela. La obra clásica quiere representar al mundo “tal como es” según las estructuras racionales que la razón implanta sobre el mundo: encierra de tal suerte en sí los discursos íntegros de la *teoría* de la filosofía, de la ciencia y de la técnica. Esa obra clásica puede concluir trabada en lucha mortal con un espectro que ella engendró y que amenaza tanto a ella como a la vida que depende del recuerdo verdadero de la perdida Unidad (1988: 84-5).

A esta estética, Murena contrapone la obra romántica:

El arte “romántico” es la re-presentación del mundo que procura restablecer la Unidad anulando la distancia. Para ello acentúa en forma decisiva la *expresividad* de la obra, que empieza por “llamar la atención”, se funda en la particular deformación con que son presentados en la obra los elementos del mundo. Las manzanas, los montes de un cuadro de Cézanne son manzanas, montes, y a la vez no lo son: en esas telas ocurre lo inconcebible, la naturaleza es naturaleza, pero la naturaleza de Cézanne. Al desfigurar el

mundo, el artista romántico impone la fantasía por sobre la lógica, trae el Otro Mundo a éste. No permite que ningún elemento de la obra recuerde demasiado su lugar en el mundo e instale así la distancia. La obra romántica exige coercitivamente una reunión, una comunión. Por eso el artista romántico necesita ser una “personalidad” de alta fuerza transfiguradora, pues su “genio”, al ser poseído por el “estro”, el Dios, deberá cambiar este mundo para convertirlo en el Otro (1988: 90)

Dicho esto, sería oportuno cuestionar no tanto las similitudes con Benjamin, sino las distancias con respecto a Derrida, como lector de Benjamin. Dado que ambos apelan a Babel, al silencio primordial, a la estructura lingüística del mundo, la pregunta es muy simple: ¿por qué Murena no es Derrida? O, por el contrario, ¿por qué Derrida no es un parricida?

En la conclusión de *El monolingüismo del otro* (1996), Jacques Derrida nos recuerda que Heidegger declaró explícitamente la ausencia de todo metalenguaje. Esto no significa que el lenguaje sea monológico y tautológico, sino que “siempre corresponde a una lengua suscitar la apertura heterológica que le permite hablar de otra cosa y dirigirse al otro” (Derrida, 1996: 129. Traducción propia). A la manera de Celan, poeta-traductor que escribe en la lengua del otro y del Holocausto, es una forma de inscribir Babel en el cuerpo de cada poema para reivindicar el monolingüismo de su obra, liberándola para otras invenciones idiomáticas hasta el infinito.

En *Torres de Babel*, un ensayo de *Psyché* (1997-8), Derrida desarrolla la hipótesis de la intraducibilidad de Babel, por la sencilla razón de que Babel no configura sólo la multiplicidad irreductible de los lenguajes. Presenta, por otro lado, un no-acabado:

La imposibilidad de completar, de totalizar, de saturar, de terminar todo lo que es del orden de la edificación, de la construcción arquitectónica, del sistema y de lo arquitectónico. Lo que la multiplicidad de lenguajes limitará no es sólo una traducción “verdadera”, una *entr’expresión* [entr’expression] transparente y adecuada, sino también un orden estructural, una coherencia del *constructum*. Existe ahí (traduzcamos) algo como un límite interno a la formalización, una incompletitud de la construcción [constructure] (2002: 12).

Y esta supervivencia da un poco más de vida, yendo más allá de una simple supervivencia.

La obra no sólo vive más tiempo, vive *más y mejor*, más allá de las posibilidades de su autor. ¿Sería entonces el traductor un receptor endeudado, sometido al don y al dato de un original? De ninguna forma. Por varias razo-

nes, entre ellas las siguientes: el vínculo u obligación de la deuda no se transmite entre un donante y un donatario, sino entre dos textos (dos “producciones” o dos “creaciones”) (Derrida, 2002: 33).

Esto cumple con una serie de requisitos. Inicialmente, la tarea del traductor no se anuncia desde una *recepción*. La teoría de la traducción no depende esencialmente de ninguna teoría de la recepción, aunque pueda, por el contrario, contribuir a hacerla posible y a informarla. En segundo lugar, porque la traducción no está destinada esencialmente a *comunicar*. No más que el original, y Benjamin sostiene, bajo todas las objeciones posibles o amenazadoras, la estricta dualidad entre el original y la versión, lo traducido y lo traductor [*traduisant*], incluso si ella disloca la relación. Y le interesa la traducción de textos poéticos o sagrados que den aquí la esencia de la traducción. Todo el ensayo se desarrolla entre lo poético y lo sagrado, para volver de lo primero a lo segundo, lo que indica el ideal de toda traducción, lo *traducible* [*traductible*] puro: la versión intralineal del texto sagrado sería el modelo o el ideal [*Urbild*] de toda traducción posible en general. Ahora bien, lo que cuenta es la segunda tesis: para un texto poético o para un texto sagrado, la comunicación no es lo esencial. Este cuestionamiento no concierne directamente a la estructura comunicativa del lenguaje, sino, más bien, a la hipótesis de un contenido comunicable que se distinguiría estrictamente del acto lingüístico de comunicación. Por último, si existe entre el texto traducido y el texto traductor una relación de “original” a la versión, ésta podría no ser *representativa* ni *reproductiva*.

La traducción no es ni una imagen ni una copia. Si la estructura de la obra es la “supervivencia”, la deuda no se relaciona con un presunto sujeto-autor del texto original –el muerto o el mortal, el muerto del texto– sino con otra cosa que representa la ley *formal* en la inmanencia del texto original. En segundo lugar, la deuda no se compromete a la restitución de una copia o de una buena imagen, una representación fiel del original: este, el superviviente, está él mismo en proceso de transformación. El original se da modificándose a sí mismo, este don no es el de un objeto dado, él vive y sobrevive en mutación (Derrida, 2002: 38).

Este es el punto de máxima divergencia entre Murena y Derrida. Para el primero, la traducción nos devuelve a la Unidad originaria. Por lo tanto, “hay silencio”. Para el segundo, sin embargo, se accede al origen a través de la transformación, y deconstruir no es más que hablar en *plus-d’une-langue*, que es una forma de afirmar que “hay lenguaje”.

Giorgio Agamben, probablemente más cercano a Murena que a Derrida, en su caracterización de la poesía estilonovista, en “Corn. Dall’anatomia alla poética” (1996), nos dice que esa poesía parece estar atravesada por

una doble tensión: una que tiende a separar, en la medida de lo posible y de cualquier manera, sonido y significado, y otra, inversa, que pretende hacerlos coincidir; uno que busca distinguir puntualmente los dos extremos, y el otro que quisiera colocarlos en una confusión imposible. En el límite, al que no se puede llegar por agotamiento alguno, está la *glosolalia*, tercero incluido, *sacer*, en la que el sentido se esfuma en el sonido o el segundo en el primero, ambos “más allá o más acá” del discurso significante. (2014: 60-1). La idea, más que enfatizar la materialidad divina, apunta a su consistencia divina meramente discursiva:

Dios: una glosolalia. La idea: una glosolalia. La nada: una glosolalia. Allí están las tesis que parecerán sin duda arriesgadas, pero que no lo son quizás más que para un pensamiento y una palabra que retrocede ante el abismo de su fundamento. Ya que lo que está en juego en la glosolalia es el problema del fundamento ontológico último, es decir la autofundación del lenguaje, es decir: Dios. En la tradición de la onto-teo-logía occidental, ese fundamento es conocido como una palabra insignificante que funda toda significación, como un movimiento que se abisma en sí mismo para volver ahí, donde ya era en el principio (Agamben, 1983: 69. Traducción propia).

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2002.
- . *Categorías italianas: estudos de poética e literatura*. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela, Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.
- . “La glossolalie comme problème philosophique”, *Le discours psychanalytique*, núm. 6, 1983.
- BENJAMIN, WALTER. “Hugo von Hofmannsthal, *Der Turm* (München, Verlag der Bremer Presse 1925)”. *Kritiken und Rezensionen. Gesammelte Schriften*. Vol. III. Hermann Schweppenhäuser e Rolf Tiedemann (Eds.). Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1991.
- . *Dirección única*. Juan J. del Soller y Mercedes Allendesalazar (Trad.). Madrid: Alfaguara, 2006.
- . “Los escritores rusos y el comunismo”. *La gaceta literaria*, núm. 30. Madrid, 15 mar. 1928.
- . “Che cos’è il aura?” [1938], *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell’età del capitalismo avanzato*. Giorgio Agamben, Barbara Chitussi y Clemens-Carl Härle (Eds.). Vicenza: Neri Pozza, 2013.

- . “Kommentare zu Gedichten von Brecht”. *Gesammelte Schriften*. Band II. Hermann Schweppenhäuser e Rolf Tiedemann (Eds.). Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991.
- BARANELLI, LUCA. “Un fratello maggiore. Ricordo di Renato Solmi”, *Lo straniero*, núm. 179, 2015.
- BUTLER, JUDITH. “Vida precária”. *Contemporânea*, núm. 1, 2011.
- . *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Londres: Verso, 2004.
- DERRIDA, JACQUES. *Le monolingüisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*. París: Galilée, 1996.
- . *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002.
- DESIDERI, FABRIZIO. *La misura del sentire. Per una riconfigurazione dell'estetica*. Milán: Mimesis, 2013.
- EINSTEIN, CARL. “Die Schlimme Botschaft”. *Werke* en Marion Schmid et al. (Eds.). Berlín: Medusa, 1919-1928.
- . “De l'Allemagne”, *Cahiers de philosophie et d'art*, núm. 9, 1921.
- FINGERIT, JULIO. “Las actividades del actor Max Reinhardt en Berlín”, *El Hogar*, núm. 560, 1920.
- . “De la dialéctica y de la imaginación” en *Cuadernos literarios de Oriente y Occidente*. Instituto de la Universidad de Jerusalén, Buenos Aires, núm. 1, 1927.
- . “La poesía de Martínez Estrada”. *Babel*, núm. 27, 1928.
- . “El futuro de una ilusión: una ilusión sin futuro”, *Síntesis*, año 3, núm. 25.
- . “Berlin-Alexanderplatz, por Alfred Döblin”. *Síntesis*, año 3, núm. 36. Buenos Aires, 1930.
- . “Der Zauberberg. Thomas Mann”, *Síntesis*, año 3, núm. 28, 1929b.
- . “Hauspostille, por Bert Brecht”, *Síntesis*, núm. 31, 1929c.
- . “Expresión de James Joyce”, *Número*, núm. 4, 1930a.
- . “Expresión de James Joyce II”, *Número*, núm. 5, 1930b.
- . “El autor de *Destinos*, Julio Fingerit, define su posición artística”. *La literatura argentina*, año 2, núm. 20, 1939.
- GOLL, YVAN. “Der Torso”, *Die Aktion: Zeitschrift für freibeitliche Politik und Literatur, Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst*, núm. 8, 1918.
- HANSEN, BEATRICE. *Walter Benjamin's Other History. Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*. California: University of California Press, 2000.
- GUERRERO, LUIS JUAN. “Escenas de la vida estética”, *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*. Mendoza, 1949.
- MANN, THOMAS. *La montaña mágica*. Mario Verdaguer (Trad.). Lecturlandia.com, 1925.
- MEFFRE, LILIANE. *Carl Einstein 1885-1940. Itinéraires d'une pensée moderne*. París: PUPS, 2002.
- MARTINO, ERNESTO DE. *La fine del mondo. Contribuição all'analisi delle apocalissi culturali*. Turín: Einaudi, 1977.

- MURENA, HÉCTOR A. "Reflexiones sobre el pecado original de América", *Verbum*, núm. 90, 1948.
- . "Los penúltimos días", *Sur*, núm. 175, 1949a.
 - . "Los parricidas: Edgar Alan Poe". *Realidad*, núm. 17-8, 1949b.
 - . "Sobre la naturaliza del verbo". *Sur*, núm. 177, 1949c.
 - . "Los penúltimos días". *Sur*, núm. 183, 1950.
 - . "Nietzsche y la desuniversalización del mundo", *Sur*, núm. 192-94, 1950b.
 - . *Ensayos sobre la subversión*. Buenos Aires: Sur, 1962.
 - . "La totalidad es lo falso", *La Nación*. Buenos Aires, 23 de junio de 1963.
 - . "Lettera da Rio de Janeiro", *Tempo Presente*, núm. 7, Roma, 1966a.
 - . "Murena retrata a los Estados Unidos", *Propósitos*, núm. 154, 1966b.
 - . *La metáfora y lo sagrado*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2012.
 - . *Folisofía*. Caracas: Monte Ávila, 1976.
 - . *La metáfora y lo sagrado*. Barcelona: Laia, 1984.
- MOLLOY, SYLVIA. "La experiencia como acto de fe", *Sur*, núm. 300, 1966.