



Alegoría y emancipación. Una lectura de los conflictos latinoamericanos a la luz del Ángel de la historia¹

Allegory and emancipation. A reading of Latin American conflicts in the light of the Angel of history

Silvia Anderlini²

Resumen

En el marco de la embestida neoliberal de los últimos tiempos, el trabajo interroga el sentido de la alegoría del Ángel de la historia para Latinoamérica en su encrucijada actual. Michael Löwy realiza una lectura de las Tesis sobre el concepto de historia de Walter Benjamin desde una perspectiva geocultural situada. En la Tesis IX, la alegoría del Ángel Nuevo de Paul Klee, el famoso “Ángel de la historia”, que mira las ruinas del pasado sin poder repararlas, pues una tempestad lo empuja irresistiblemente hacia el futuro, pretende expresar aquello que nunca fue escrito por el discurso dominante de la historiografía. El Ángel observa en esta oportunidad de lectura el eterno retorno de lo mismo en Latinoamérica, es decir, la reinstalación del neoliberalismo como su historia “natural”. En tal sentido, como señalara Mosès, “el Ángel representa el aspecto lúgubre de toda representación”. Entonces el trabajo se direcciona hacia un ángel mestizo: el ángel maraquero de la novela autobiográfica *Los Pasos Perdidos* de Alejo Carpentier, como hipotético emblema alegórico de restitución de las ruinas de la historia del continente. El ángel maraquero redescubre al Ángel de la historia, incluyendo la crítica en su propio acto de lectura, y por lo tanto su posibilidad emancipatoria, a través de una extensión que no es propiamente temporal, sino espacial, propia del devenir alegórico de la escritura.

Palabras claves: Ángel de la historia, ángel maraquero, alegoría, emancipación, neoliberalismo.

¹ Fecha de recepción: 29/10/2016. Fecha de aceptación: 19/12/2016.

² Doctora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Investigadora de planta del Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon, con carga anexa en la cátedra de *Estética y Crítica Literaria Moderna* (FFyH, UNC). Profesora Titular de *Hermenéutica y Crítica literarias* y de *Lingüística Contemporánea* en UCC. Docente investigador categoría III. Desde 2006 dirige proyectos de investigación subsidiados por SECyT (UNC), y ha dictado cursos de posgrado en ambas universidades. Integra el comité editorial de Revista *Pelicano* (FFyH, UCC). Ha recibido distinciones literarias como ensayista, y ha publicado trabajos y artículos vinculados a los estudios autobiográficos, el pensamiento judío, la crítica literaria y la deconstrucción, en el marco de la hermenéutica contemporánea.



Abstract

Under the neoliberal onslaught of recent times, this work questions the meaning of the allegory of the Angel of History, for Latin America at its current crossroads. Michael Löwy takes a reading of the Theses on the Concept of History of Walter Benjamin from a geo-cultural perspective located. The thesis IX, the allegory of Paul Klee's New Angel, the famous "Angel of History", which looks at the ruins of the past without being able to repair them, as a storm pushes him irresistibly into the future, aims to express what was never written by the dominant discourse of historiography. The Angel watches at this time reading the eternal return of the same in Latin America, ie, the reinstallation of neoliberalism as its "natural" history. In this regard, as noted by Mosès, "the Angel represents the grim aspect of any representation." Then the work is directed towards a mestizo angel, the maraquero angel of autobiographical novel *Los Pasos Perdidos* of Alejo Carpentier, as hypothetical allegorical emblem of restitution of the ruins of the continent's history. The maraquero angel re-describes the Angel of History, including criticism in his own act of reading, and therefore its emancipatory possibility, through an extension that is not strictly temporal, but spatial, that is typical of becoming allegory of writing.

Keywords: Angel of History, maraquero angel, allegory, emancipation, neoliberalism.

El Ángel de la historia: una imagen de pensamiento

El sociólogo y filósofo franco brasileño Michael Löwy en su obra *Walter Benjamin: Aviso de incendio* interpreta las Tesis "Sobre el concepto de historia" desde una perspectiva geocultural situada en Latinoamérica. Parte de una concepción general de la obra de Benjamin como fragmentaria, inconclusa, a veces hermética, por momentos anacrónica, pero siempre actual. Señala que la concepción de la historia del pensador judío alemán no es posmoderna, sino que "constituye una forma heterodoxa del relato de la emancipación: inspirada en fuentes mesiánicas y marxistas, utiliza la nostalgia del pasado como método revolucionario de crítica del presente" (LÖWY, 2002: p.14). Considera que su pensamiento no es moderno ni posmoderno, sino "una crítica moderna de la modernidad (capitalista e industrial), inspirada en

referencias culturales e históricas precapitalistas" (LÖWY, 2002: p.14). La lectura de las Tesis constituyó un hito transformador de su propio pensamiento: "quebrantó mis certezas, trastocó mis hipótesis, derrumbó (algunos de) mis dogmas; en síntesis, me obligó a reflexionar *de otra manera* sobre una serie de cuestiones fundamentales: el progreso, la religión, la historia, la utopía, la política. Nada salió indemne de ese encuentro crucial" (LÖWY, 2002: p.45).

La Tesis I, bastante incomprendida por la entonces osada idea de una asociación entre teología y marxismo, es interpretada por Löwy como una "intuición" de un fenómeno histórico posterior de gran importancia: la teología de la liberación en América Latina. Reconoce sin embargo que en ciertos aspectos esta es muy diferente de la "teología de la revolución" que esboza Benjamin,



desconocida por los teólogos latinoamericanos. Considera que la teología, como el *enano* de la alegoría, hoy sólo puede actuar de manera oculta en el interior del materialismo histórico, mientras que en la teología de la liberación ocurriría al revés: el muñeco sin vida sería en realidad la teología y el marxismo, no tan oculto, más bien explícito, la revitalizó. Además se impone la diferencia de contextos: el latinoamericano de las últimas décadas y el europeo de entreguerras: “Aun así, la asociación entre teología y marxismo con que soñaba el intelectual judío se reveló, a la luz de la experiencia histórica, no sólo posible y fructífera, sino portadora de cambios revolucionarios” (LÖWY, 2002: p.54).

En su estudio sobre el drama barroco alemán Walter Benjamin sostiene “que en todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera” (BENJAMIN, 2007: p.383), expresión alegórica que entrecruza naturaleza e historia, y que se constituye en enigma de “la historicidad biográfica propia de un individuo”. Ese rostro, que toma en *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán* la forma alegórica de una calavera, asume en las Tesis, escritas en 1940, al final de su vida, las características del Ángel Nuevo de la acuarela de Paul Klee, transformado en el famoso “Ángel de la historia”, que mira las ruinas del pasado sin poder repararlas, pues una tempestad lo empuja irresistiblemente hacia el futuro. Mediante este rostro, que no es completamente nuevo para Benjamin, sino que ya había aparecido en 1921 en el título de una revista (*Angelus Novus*), y en sus textos herméticos y pseudoautobiográficos titulados “Agesilaus Santander” (1933), el autor alegoriza aquello que nunca fue escrito por el discurso dominante de la historiografía, y

tampoco por el discurso autobiográfico tradicional.

Benjamin propone a la crítica y a la profecía como categorías para el conocimiento histórico, que permiten “leer lo que jamás ha sido escrito”. Para quebrar la idea de una temporalidad continua, propia de la historia y las narrativas de los vencedores, utiliza la imagen dialéctica como categoría clave para construir un relato diferente (y como modo de lectura), potencialmente capaz de romper con la noción de un tiempo cronológico y lineal, y en ello reside también su carácter crítico y emancipatorio, tendiente a resignificar, a partir del presente, ausencias y derrotas pasadas. Es lo que ocurre, por ejemplo, en lo que respecta al pasado reciente argentino, con las fotografías de desaparecidos, que poseen una fuerte impronta narrativa, al remitir a subjetividades y relatos, recuperados algunos y otros en recuperación; y con los retratos de las víctimas de cualquier tipo de violencia que reclama justicia y reparación histórico-social.

Las fisuras en el paradigma de la temporalidad historicista, y también las del paradigma autobiográfico, se vinculan con la capacidad humana para interrumpir procesos, iniciar nuevas líneas de actuación e inaugurar diferentes temporalidades. Los fragmentos, ruinas y escombros de una sucesión histórica (y/o biográfica o autobiográfica) se caracterizan por la discontinuidad, y por lo tanto permiten romper con la linealidad del relato histórico dominante, correlativa con la linealidad de la escritura en la que se afirma la historiografía de los vencedores. Eduardo Cadava sostiene que lo que llamamos tiempo es justamente “la imposibilidad de que la imagen coincida consigo misma” (CADAVA, 2007: p.34). Esto requiere que “cada imagen sea una imagen de su propia interrupción”. Por lo tanto “no hay



Historia sin interrupción de la Historia”. Como esta imagen interrumpida es todavía una imagen, entonces imagen significa la muerte de la imagen: “La historia que se estampa en la ‘calavera’, la historia cuyo significado emerge de la discontinuidad que le impone la muerte en la que esta se derrumba, compone el núcleo de la visión alegórica” (GALENDE, 2009: p.122). A mayor presencia de la muerte, mayor significación. Esta es un efecto de lo que ya se ha retirado, un efecto de lo que ya ha asistido al instante de su “destrucción”. Es la muerte la que hace que la historia se lea siempre en “retirada”.

Mediante la figura del *Angelus Novus*, Benjamin pretendía interpretar las ruinas de la vida moderna y las de su propia vida, identificando en la misma imagen la historia colectiva y la historia individual. Las dos versiones de sus breves textos “Agesilaus Santander” narran herméticamente la génesis de su oficio de escritor a partir de un nombre nuevo y secreto puesto por sus padres, para que nadie supiese que era judío. En ellos la imagen del Ángel Nuevo adviene como retrato alegórico del autor, y metonímicamente, como retrato de la historia. En el nombrar del ángel habita una diferencia de sentido y “un símbolo secreto de su propio proyecto como escritor crítico: un ángel capaz de decodificar los fragmentos caóticos de la historia reciente” (BARTRA, 2005: p.126). Si los seres entran en su destino porque están representados, como decía Lévinas, entonces es posible que Walter Benjamin entrara al suyo fagocitando –al modo barroco– la imagen del *Angelus Novus*. Tanto en esta imagen, como retrato de la historia, y en la de sus textos herméticos, como autorretrato e imagen dialéctica autobiográfica, la representación apela a la discontinuidad propia de la alegoría, como

testimonio del exilio y fragmentación del yo, de la historia y de la lengua como totalidad.

Como la historia, el yo tampoco es unívoco, y por lo tanto no puede narrarse linealmente. Los textos “Agesilaus Santander” (en sus dos versiones) pueden leerse como una micro-autobiografía hermética que manifiesta aspectos del yo oculto del narrador, aquel que una autobiografía tradicional jamás podría llegar a narrar, representar o aludir. El Ángel Nuevo es la figura paradójica que asume la memoria, que recuerda lo que nunca ha visto, y que busca redimir un pasado de separaciones forzosas, de esperas y desencuentros. Un pasado de ruinas, tanto personales como históricas. La ruptura de la temporalidad continua es explícita en algunos pasajes de estos textos. Por ejemplo, en la Primera Versión, al referirse a los nombres secretos puestos por sus padres, dice Benjamin: “Pero como es posible que esta (la madurez) sea alcanzada más de una vez en la vida, quizá cada nombre secreto tampoco permanece inmutable y el mismo, de modo que bien puede operarse su transformación en una nueva madurez” (SCHOLEM, 2003: p.43). El autor desestabiliza la temporalidad lineal al plantear que la madurez pueda ser alcanzada más de una vez en una sola vida, lo cual además conlleva una posible mutación del nombre (secreto).

El pensamiento de Benjamin no sólo es un pensamiento de o sobre las imágenes, sino un pensamiento en imágenes. La imagen nunca fue en él un mero objeto del pensar, sino su propia forma. Tras sus imágenes de pensamiento se encuentra una noción de escritura como realización o ejecución del mismo, no como su representación, en el sentido de algo distinto a él. No hay hiato, distinción o brecha entre el pensamiento y la escritura. El lenguaje no cumple funciones de intermediario o instrumento, sino que



manifiesta su propia realidad y materialidad como una forma de pensamiento en la escritura. El lenguaje produce su propia dinámica como un modo de conocer la realidad dentro de o desde su mismo ámbito de expresión. Se pone en juego la categoría de la imagen como modo de re-presentación del pensamiento.

Benjamin decía en el *Trauerspiel*: “Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas. De ahí el culto barroco a la ruina” (BENJAMIN, 2007: p.396). La escritura alegórica emerge destruyendo toda referencia, toda correspondencia, todo nexo causal entre significante y significado, privando a la mimesis de su poder. La alegoría barroca transforma cosas y obras en escritura en movimiento. La escritura parece así estar destinada a permanecer extraña a las fuentes espontáneas del significado. Terry Eagleton veía en la resbaladiza juntura entre el significante y el significado, en la ruptura de su coherencia imaginaria, a la muerte, como devastación final del signo lingüístico, y a la escritura como “especie de cosificación secundaria a manos del jeroglífico que *todo lo fija*”:

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

Esta apreciación de Jameson es como una definición alegórica de la autobiografía. Si además se tiene en cuenta cómo el propio Benjamin concebía y experimentaba lo autobiográfico, el reino de las cosas (los detalles) aparecen, y la subjetividad se eclipsa o se disemina en ellos. En ese sentido, la exposición personal de Benjamin se diferencia de la representación personal de los relatos autobiográficos tradicionales, como se muestra claramente en algunos fragmentos de *Infancia en Berlín hacia 1900*. Al privilegiar la narrativa topográfica y los lugares de paso o de pasaje, Benjamin crea un “estar fuera de sí mismo” o un “sí mismo objetivado”. El sujeto es más bien revelado -y relevado- por el espacio, por el mundo de las cosas, al modo “barroco”: “La obra barroca prepara las condiciones de su crítica a través de una extensión que no es propiamente temporal –en el sentido de que no apela ni a la duración ni mucho menos a lo eterno– sino precisamente a un crecimiento espacial, un llenado del espacio que es propio del devenir alegórico de la escritura” (GALENDE, 2009: p.124).

Desde el punto de vista de la crítica, la mirada del alegorista destruye las apariencias de la sociedad, la historia y la naturaleza como totalidades orgánicas y logradas, interrogando las posibilidades de sentido de cada cosa, liberando sus potencialidades significativas al ponerlas en relaciones diferentes y creando nuevas asociaciones. De modo similar a la técnica del montaje vanguardista, en el procedimiento alegórico se pierde el carácter concluso y unívoco del significado: “(al objeto) no le han predicho desde la cuna a qué significado lo elevará la cavilación del alegórico. Pero una vez ha adquirido ese significado, siempre lo puede perder a favor de otro significado” (BENJAMIN, 2005: p.375).



Federico Galende observa que la obra barroca incluye en su propia disposición el instante crítico que la lee. Ese “instante crítico” se encuentra con la belleza de la obra en su “desapropiación”, en su oscilación, en su retiro, en su hacerse ruina: “En otras palabras: la belleza no es una propiedad de la obra; es lo que relampaguea en esta en el instante de su difuminación. Sólo como ruina puede la obra perdurar para la crítica” (GALENDE, 2009: p.127).

La escritura de Benjamin puede considerarse barroca (pues barroca es para Benjamin la obra que se entrega a la mirada de la caducidad y el fragmento) en tanto alude a las ruinas del siglo XVII en *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, a las del siglo XIX en el *Libro de los Pasajes* (desencantando las fantasmagorías progresistas de la historia instauradas desde entonces), y también a las ruinas del siglo XX en las “Tesis sobre el concepto de historia”, sobre todo en la novena. Las condiciones de fugacidad de esta escritura son precisamente las que posibilitan una mirada crítica y emancipatoria de los grandes relatos y utopías de su tiempo (la teología, el materialismo histórico, el historicismo), tiempo éste tanto contemporáneo como precedente, y que comprende gran parte de lo que hoy llamamos modernidad.

El Ángel de la historia y el ángel maraquero

La afirmación del neoliberalismo en amplias regiones de Latinoamérica en las últimas décadas ha producido conflictos (“ruinas” en términos benjaminianos), que en este trabajo se procura interpretar a la luz del Ángel de la historia y de un ángel latinoamericano: el ángel maraquero, al cual se hará referencia a continuación. Aunque ambas figuras corresponden a textos anteriores al

establecimiento del neoliberalismo en el continente, sin embargo se considera que anticipan una posible crítica al respecto. Este anacronismo es afín al pensamiento benjaminiano, ya que el pensador judeoalemán veía en las ruinas del siglo XIX conflictos de su propio siglo, al poner en evidencia las ideologías que envolvían el nacimiento y el desarrollo del mundo moderno industrializado, como ocurre en *El libro de los Pasajes*. “Cada época sueña la siguiente”, decía Benjamin citando a Michelet. A ello también apunta su noción de imagen dialéctica, en cuanto “presentación del objeto histórico dentro de un campo de fuerzas cargado de pasado y presente que produce electricidad política en un ‘flash luminoso’ de verdad” (BUCK-MORSS, 1995: p.245).

En Latinoamérica se han producido escrituras del yo que tienden a una espacialización barroca del tiempo, como acontece en la novela autobiográfica *Los Pasos Perdidos* de Alejo Carpentier (1953). Esta espacialización es la forma de representación que asume el narrador para conectar una historia individual (autobiográfica) con una historia colectiva primigenia, intentando disolver la primera en la segunda, aunque sin lograrlo, puesto que el protagonista comprende al final que debe sobrellevar su historia personal, irreversiblemente.

Tanto Benjamin como Carpentier tuvieron una estrecha conexión con el surrealismo. Löwy destaca los artículos de Benjamin de 1929, en donde ya se percibe su visión pesimista de la historia, que se manifiesta de manera particularmente aguda en lo que respecta al futuro europeo, que le permite percibir las catástrofes que le aguardaban a Europa. El surrealismo es percibido allí como una manifestación moderna del romanticismo revolucionario. A partir de



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

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

Es sabido que también para Carpentier el surrealismo fue una de las fuentes de las que se nutrió durante su estancia en Francia, desde 1927 hasta 1939, que le permitieron forjar su escritura de lo real maravilloso latinoamericano. *Los Pasos Perdidos*,

descrita por el propio autor como la “historia de la momentánea resurrección de un muerto para su propio espíritu”, narra un viaje portentoso a través de un río latinoamericano que conduce al protagonista narrador innominado hacia las por él llamadas “tierras del Génesis”, en donde sin embargo no podrá permanecer, sino que ha de volver a la urbe asumiendo la conciencia de la historia del hombre occidental del siglo XX. En la novela hay una referencia central al mito de Sísifo, al cual el narrador recurre para alegorizar el automatismo de su propia vida y la de los habitantes de la megalópolis donde habita, dominados por el mercado de consumo y no por una creatividad genuina, que sólo redescubre en plena selva, cuando de repente experimenta la necesidad de crear y escribir música:

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

La emergencia de la imagen de un “ángel maraquero” en una iglesia incendiada nos reenvía, como una alegoría de lectura que atraviesa las distancias espaciotemporales, hacia el ángel de la historia benjaminiano. En el capítulo XII de la novela, el protagonista narrador se encuentra en el puerto de Santiago de los Aguinaldos, y allí se topa con este ángel en un contexto de “ruinas”:

“Pero en la humedad de este mundo, las ruinas eran más ruinas, las enredaderas dislocaban las piedras de



distinta manera, los insectos tenían otras mañas y los diablos eran más diablos cuando bajo sus cuerpos gemían danzantes negros. Un ángel y una maraca no eran cosas nuevas en sí. Pero un ángel maraquero, esculpido en el tímpano de una iglesia incendiada, era algo que no había visto en otras partes” (CARPENTIER, 1984: p.115).

La irrupción del ángel maraquero en el tímpano de una iglesia incendiada es una imagen dialéctica que entrecruza alegóricamente dos mundos geoculturales diversos en medio de las ruinas, y que aquí se configura como emblema o alegoría autobiográfica del protagonista narrador, tanto como el mito de Sísifo, que es mucho más redundante. El ángel maraquero es mencionado y descrito una única vez en la novela, quizá como los ángeles de la leyenda talmúdica que Benjamin menciona en la presentación de la revista *Angelus Novus* y en los ya citados textos herméticos “Agesilaus Santander”, que cuenta cómo a cada instante se crean nuevos ángeles que, después de cantar su himno ante Dios, se disuelven en la nada.

Hacia una crítica del neoliberalismo

La espacialización que asume la escritura barroca de Carpentier en esta novela, la vuelve crítica y emancipatoria, aunque no logre su cometido de liberación de la subjetividad individual en la figura del protagonista narrador. Este no puede evadirse de la historicidad lineal, y por eso escribe un diario fechado, y precisa pentagramas para componer música, en plena selva. La linealidad de la escritura y de la historia lo siguen acechando. Sin embargo realiza una escritura del espacio latinoamericano sobrecargada de imágenes

de la historia cultural europea y americana, una escritura del espacio-tiempo.

Benjamin también se había referido al mito de Sísifo en una de sus citas del Libro de los Pasajes, como menciona Löwy:

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

A diferencia de Hegel, para quien las ruinas son “testigos de la caducidad de los imperios”, casi como un objeto de contemplación estética; para Benjamin las ruinas constituyen una alusión a las grandes masacres de la historia. Sin embargo cabe destacar la ambigüedad, propia del pensamiento benjaminiano, en lo que respecta al sentido



que aquí asumen las “ruinas”: por un lado, como catástrofe de la historia, que toma la forma de una repetición cíclica productora de conflictos y desastres en la IX Tesis, e indirectamente en la novela de Carpentier, a través de la referencia alegórica al mito de Sísifo; y por otro, como aquello que salva o restituye, que es el sentido del ángel maraquero de la novela, imagen dialéctica que alegoriza la simbiosis de culturas –en medio de las ruinas latinoamericanas- que describe maravillado el protagonista narrador.

La mirada del ángel benjaminiano no tiene nada de triunfal, es más bien una “imagen desesperada”:

“Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas desplegadas. Ese es el aspecto que debe mostrar necesariamente el ángel de la historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado... Querría demorarse, despertar a los muertos y reparar lo destruido. Pero desde el Paraíso sopla una tempestad que se ha aferrado a sus alas, tan fuerte que ya no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja irresistiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que frente a él las ruinas se acumulan hasta el cielo. Esa tempestad es lo que llamamos progreso” (LÖWY, 2002: p.101).³

Rilke había anunciado en las Elegías de Duino que todo ángel es terrible. Es la alegoría del rostro del presente de la repetición, de la catástrofe siempre recomenzada que implica

³ La versión de las “Tesis sobre el concepto de historia” utilizada en este trabajo es la que se encuentra en el texto de Michael Löwy *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, citado en las referencias bibliográficas.

el tiempo cuando deja de producir algo nuevo, y retorna siempre a lo mismo. En tal sentido, como observara Mosès, “el Ángel representa el aspecto lúgubre de toda representación: ‘una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina’” (MOSÈS, 1997: p.146). En este punto el Ángel de la historia se asemeja al protagonista narrador de *Los Pasos Perdidos*, que tampoco puede volver atrás para reparar su historia, sino que debe cargar con su “piedra de Sísifo”:

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

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

A principios del siglo XXI Idelber Avelar destaca que la “postmodernidad” (en el sentido jamesoniano de colonización



completa del planeta por el capital trasnacional) produjo la trivialización del lenguaje y la estandarización de la vida, vaciando el poder del relato, acentuando el divorcio entre narrativa y experiencia. Esto había sido tempranamente percibido por Benjamin después de la primera guerra, en sus ensayos “Experiencia y pobreza” (1933) y “El narrador” (1936). Quizá la tarea que hoy le cabe a los alegoristas latinoamericanos, como lo hiciera cierta literatura postdictatorial en su momento, más aún que la literatura de lo real maravilloso, sea la de hacerse cargo, si no de la imposibilidad de escribir, al menos del devenir “ruina” de la

propia escritura, expresando así el efecto “ruina” de la avanzada neoliberal en el continente. Esa, y no otra, es la catástrofe que hoy mira espantado el Ángel de la historia en la región. El Ángel observa en esta oportunidad el eterno retorno de lo mismo, es decir, el retorno del neoliberalismo como historia “natural”, como máquina instalada que vive, sobrevive y revive, lo cual quizá sólo pueda ser expresado (y denunciado) alegóricamente, pues en ello reside la posibilidad de crítica y emancipación de la globalizada y omnipotente fantasmagoría neoliberal.

Referencias Bibliográficas

- AVELAR, I. (2000) *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: ARCIS. Recuperado de: <http://www.idelberavelar.com/alegorias-de-la-derrota.pdf>
- BARTRA, R. (2005) *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*. Bogotá: FCE.
- BENJAMIN, W. (2007) “El origen del *Trauerspiel* alemán”. *Obras Completas*. Libro I. Vol. I. Madrid: Abada.
- BENJAMIN, W. (1982) *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara.
- BENJAMIN, W. (2005) *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- BUCK-MORSS, S. (1995) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor.
- CADAVA, E. (2007) “Quiromancia: el manual de muerte de Fazal Sheikh”. En *Pensamiento de los Confines* N° 21. ISBN 978-0-01-514045-8. Buenos Aires: FCE.
- CARPENTIER, A. (1984) *Los Pasos Perdidos*. Buenos Aires: Quetzal.
- EAGLETON, T. (1998) *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Cátedra.
- GALENDE, F. (2009) *Walter Benjamin y la destrucción*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- HARSS, L. (1978) *Los Nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.



LÉVINAS, E. (2001) *La realidad y su sombra*. Trotta: Madrid.

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

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

SCHOLEM, G. (2003) *Walter Benjamin y su ángel*. Buenos Aires: FCE.