



*Childhood arcades*

# *Pasajes de infancia*

JOSÉ MANUEL VÁZQUEZ-ROMERO

vazquez@comillas.edu  
Universidad P. Comillas (Madrid)

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2024.37.003>  
Bajo Palabra. II Época. N° 37. Pgs: 451-490



Recibido: 17/04/2024

Aprobado: 15/09/2024

## Resumen

Recreación que remeda los pasos perdidos de Walter Benjamin en el *Libro de los Pasajes* para trasponerlos en los pasajes de *Infancia en Berlín hacia el 1900*, con el fin de resucitar la figura alegórica del niño como imagen dialéctica

*Palabras clave:* Infancia, Pasajes, Memoria, Walter Benjamin

## Abstract

*Recreation that imitates the lost steps of Walter Benjamin in The Arcades Project to transpose them into the passages of Berlin Childhood around 1900, in order to resurrect the allegorical figure of the Child as a dialectical image*

*Keywords:* Childhood, Arcades, Memory, Walter Benjamin.

Cuando hemos superado cierta edad, el alma del niño que fuimos y el alma de los muertos de que hemos salido vienen a echarnos a puñados sus riquezas y sus desgracias, exigiendo cooperar en los nuevos sentimientos que experimentamos y en los que, borrando su antigua imagen, los refundimos en una creación original (M. PROUST, *A la busca del tiempo perdido*).

### Madre-costurero, *Näh-Frau*

Se trataba de pasajes, al fin y al cabo, de pasajes, si bien truncados:

De haber sido acabado, el *Libro de los Pasajes* hubiera representado nada menos que una filosofía material de la historia del siglo XIX.<sup>1</sup>

Pero, ni siquiera llegó a pavimentarse:

Los fragmentos propiamente dichos del *Libro de los Pasajes* se pueden comparar a los materiales de construcción para una casa de la que sólo se ha trazado la planta, o sólo se ha excavado el solar.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> La edición por la que, de común y por comodidad, salvo las excepciones que se advertirán, citaremos los textos benjaminianos será la traducción de las obras completas, W. Benjamin, *Obras: edición española al cuidado de Juan Borja, Félix Duque y Fernando Guerrero* (Madrid: Abada Editores), indicando, en el texto principal, volumen, en romano, tomo y página («p.»), salvo para las citas de *Infancia en Berlín hacia el 1900* (en IV, 1), en las que facilitaremos directamente el número de página.

Esa edición es traducción de la edición alemana: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag), que citaremos con indicación de volumen, en romano, tomo y página, con la abreviatura «s.», del al. »Seite«.

Sin embargo, para la traducción del *Libro de los Pasajes* emplearemos la siguiente: *edición de Rolf Tiedemann*, Madrid: Ediciones Akal, 2005, consignando la signatura del pasaje según la edición alemana supra cit. y sin indicación de página, salvo en el caso de los llamados «Resúmenes».

Como se apuntaba *supra*, cuando se empleen otras ediciones, se avisará y detallará en nota a pie de página, proceder que se empleará, asimismo, para la literatura secundaria.

Aprovecho la ocasión para indicar que este artículo aparecerá como «Preludio» de un libro titulado *Pasajes de infancia. A propósito de Walter Benjamin*, que será editado próximamente por Publicaciones de la Universidad Pontificia Comillas (Madrid).

R. Tiedemann, «Introducción del editor»; en W. Benjamin, *Libro de los Pasajes*, cit., p. 9.

<sup>2</sup> Id., p. 10.

Tratándose de tal proyecto titánico – *eine materiale Geschichtstphilosophie des neunzehnten Jahrhundert* – bien puede haber sido porque la confusión, *Babel*, lo haya arruinado. Si bien, tratándose de pasos para paseantes pasajeros, para transeúntes transitorios, podemos sospechar que las ruinas, los pequeños fragmentos de esa torre alegórica hecha añicos pueden dar mucho juego.

Desde luego que el lector tendrá que cultivar esa capacidad de «interpolarse en lo infinitamente pequeño», como se define a la fantasía en *Calle de dirección única* (GS IV, 117).<sup>3</sup>

Abanicándonos, pues, hemos de deambular por aquellas galerías parisienses de forja y cristal.

La mayoría de los pasajes de París surgen en el decenio y medio posterior a 1822. La primera condición de su florecimiento es la coyuntura favorable del comercio textil. Empiezan a verse los almacenes de novedades [...]. Los pasajes son comercio de mercancías de lujo. En su decoración, el arte entra al servicio del comerciante. Los coetáneos no se cansan de admirarlos. Por más tiempo aún son un centro de atracción para los extranjeros. [...]. Los pasajes son el escenario de la primera iluminación de gas.

La segunda condición para el nacimiento de los pasajes es el comienzo de la construcción en hierro. El Imperio vio en esta técnica una contribución a la renovación del arte edificatorio en el sentido clásico griego. [...]. Estos arquitectos levantan vigas como columnas pompeyanas, fábricas como bloques de viviendas, del mismo modo que más adelante las primeras estaciones ferroviarias se basan en chalets. «La construcción adopta el papel del subconsciente». [...].

Con el hierro aparece por primera vez en la historia de la arquitectura un material de construcción artificial. [...]. Al mismo tiempo, se amplía el campo de aplicación del cristal (*Libro de los Pasajes. Resúmenes. París, capital del siglo XIX*, ed. cit., pp. 37s.).

No obstante, no se trata aquí de recorrerlos de lado a lado, sino, decíamos, de hacer jugar lo pequeño, hasta lo muy pequeño, o lo infinitamente pequeño, interrumpiendo, intercalando, interpolando. Por ello no sorprenderá tanto que optemos por eso que suele quedar al margen, los pasajes *del lado infantil, die Kinderseite*.

Toda época tiene un lado vuelto hacia los sueños, el lado infantil. En el caso del siglo pasado, aparece muy claramente en los pasajes (del *Libro de los Pasajes*, K 1, 1).

Y transitaremos sus corredores y hasta sus peajes, con preferencia en *Berlín hacia 1900*, por tanto, hojeando, curiosos, los relatos que componen *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, donde y cuando de los primeros tanteos que fisgan y merodean el costurero materno, repleto de agujas, carretes de hilo o cintas de seda,

---

<sup>3</sup> Id., p. 11.

como si se tratara del cuerpo de la madre y de todo lo que contendría (esos objetos parciales kleinianos: pechos, pezones, bebés...). También hay un dedal:

Quando me lo ponía yo en el dedo, lograba comprender cómo llamaban las sirvientas a mi madre. Ellas querían decir *gnädige Frau*, pero mutilaban la primera palabra [*Gnä' Frau*] y así, por mucho tiempo, a mí me parecía que dijeran tan sólo *Näh-Frau*. Y ningún otro título podría mostrarme con mayor claridad el poder supremo de mi madre (p. 232).

Allí hurga, fascinado, el niño berlinés.

Junto a la región superior del costurero, donde los carretes reposaban, junto a los negros alfileros y las finas tijeras bien guardadas en sus fundas de cuero, había un fondo siniestro (... *gab es den finstern Untergrund, den Wust...*), aquel montón donde reinaba el deshecho ovillo, y había restos de cintas y de elásticos, junto a ganchos, ojales y recortes de seda (p. 233, s. 290).

O como si fuera el hogar subterráneo y uterino de aquella *isla de nunca, nunca jamás*:

... la casa que hay bajo tierra, con los niños dentro, y el bosque que hay encima de ella, con los pieles rojas. Debajo los niños engullen su cena. [...]. Estos dos grupos sólo pueden comunicarse mediante los árboles huecos.<sup>4</sup>

El niño de estos pasajes berlineses no es un *niño perdido, lost boy*, que estuviera allá, abajo o dentro, como un embrión, ni siquiera como un lactante. Sería ya unos de esos indios de *la tribu Piccaninny* de allá arriba, o fuera, a quien no le queda otra que asomarse curioso y ansioso a esos conductos, que son también pasajes: las trampillas de esos huecos y rincones oscuros y hasta siniestros, las verjas, celosías, enrejados que los tapizan, “aunque bajo él se abriera un pozo que servía para iluminar los tragaluces de las profundidades” (p. 245), o los alcorques, acerca de los cuales “... algunas veces yo reflexionaba sobre lo que sucedía en aquel negro hoyo del que salía el tronco” (p. 237)

¿Qué sucedía ahí... detrás, al fondo, en esos lugares, en ese lugar? ¿O está vacío?

Porque para el adulto ya casi todo, por lo menos la mitad de aquello, serán sólo vestigios:

Las horas que contienen la figura  
en la casa del sueño han transcurrido

---

<sup>4</sup> *Peter Pan o el niño que no quería crecer*, en: J. M. Barrie, *Peter Pan. Edición de Ana Belén Ramos*, Madrid: Cátedra 2011, p. 329.

Ya hace mucho que hemos olvidado el ritual con que se construyó esa casa, la de nuestra vida. Pero si es asaltada y las bombas enemigas ya están cayendo sobre ella, de repente unas esmirriadas y extravagantes antiguallas quedan a la vista en los cimientos. ¡Cuántas cosas fueron enterradas y sacrificadas ahí abajo entre fórmulas mágicas!, ¡qué grimoso gabinete de rarezas descubrimos abajo, donde a lo más cotidiano le han sido reservados los pozos más profundos! (IV, 1, p. 26).<sup>5</sup>

## El Jorobado Hombrecillo

La curiosidad del niño berlinés por lo que hay allá comportaría una inclinación libidinosa, que bien pudiera hacerse culposa. Sin embargo, se trata de una culpa previa al crimen, si se quiere un pecado original y hereditario, que el padre imputa al hijo y que da al través para rebotar sobre el padre:

La vieja definición que nos da Kafka de pecado hereditario: «La falta hereditaria, el viejo crimen, *Die Erbsünde, das alte Unrecht*, que el ser humano ha cometido, consiste en el reproche que el ser humano hace y al que jamás renuncia: que se ha hecho con él una injusticia, que en él se ha cometido el que es el pecado hereditario [u original]» (II, 2, p. 12).<sup>6</sup>

¿Un circuito edípico invertido?

«Le complexe d'Œdipe» serait-il le discours du deuil d'un père, le négatif de la culpabilité d'un fils que le signifiant oblige à prendre sa place (comme la névrose est le négatif de la perversion)?<sup>7</sup>

De resultas de ello, aquel niño que era centinela de las rejas pasa a ser él el inspeccionado, supervisado por un extraño personaje jorobado, *das buckliche Männlein*, que pareciera la prosopopeya voyerista de la misma culpa, con un aire de familia con aquella también desconcertante criatura kafkiana:

El bastardo más extraño que el pasado ha engendrado con la culpa en la obra de Kafka es Odradek (II, 2, p. 33).<sup>8</sup>

La mirada panóptica de aquel hombrecillo, a diferencia de esos otros hombrecillos laboriosos y domésticos, los *Heinzelmannchen*, todo lo estorba y lo arruina,

<sup>5</sup> *Calle de dirección única*, «Nº 113».

<sup>6</sup> «Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte».

<sup>7</sup> J. Kristeva, «Noms de lieu», en *Polylogue*, Éditions du Seuil 1977, p. 470.

<sup>8</sup> «Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte».

y hasta lo disloca y achica (como si el niño, en trance de dejar de serlo, regresara a una posición paranoide-esquizoide). Se cobra con usura la infancia, y sepulta las instantáneas o inscripciones de esa infancia en la chepa, mochila del olvido.

... las cosas se atrofiaban, y se diría que les salía una joroba que las trasladaba de repente durante mucho tiempo, al mundo del hombrecillo jorobado. [...] a mí lo único que hacía este gobernador era cobrarme el tributo de ese medio olvido en cada una de las cosas que tocaba (... *den Halbpart des Vergessens einzutreiben*): «Cuando voy a mi cuartito / y quiero desayunar, / un jorobado hombrecillo / se ha comido la mitad (... *hat's schon halber 'gessen*)» (pp. 246s.).

De cualquier modo, el olvido de la memoria de niño no es total, pues el fisco del hombrecillo retiene en su giba no todo, sino la mitad del olvido. En consecuencia, esa amnesia infantil inhumana en el mismo túmulo o joroba el olvido de la memoria con la memoria del olvido, como en sueños, restando de la catástrofe de la infancia al menos fragmentos, escombros y desechos, hasta palabras y palabros (como *Näb-Frau*), que convendría exhumar.

... ese «toda la vida» que se dice que pasa ante la mirada del que muere se encuentra formado por imágenes como las que el hombrecillo va acumulando de nosotros [...] El hombrecillo también tiene mis imágenes. Él me miraba [...] cuando examinaba el costurero... (p. 247).

Serían esos los pasajes de la infancia del niño muerto:

Dans sa préface à l'édition de 1978 du livre de Benjamin, Jean Lacoste est très clair: «*Enfance berlinoise* doit peut-être son existence à cette étrange et belle idée théologico-politique: nous avons la même responsabilité qu'envers les espérances toujours en souffrance du passé.» Accueillir l'Enfantin, c'est toujours tenter d'empêcher, désespérément peut-être, le grand massacre du passé.<sup>9</sup>

A esa redención del pasado, por todas aquéllas imágenes, se encomienda la plegaria del Edipo jorobado:

... su voz [...] aún me susurra en el umbral del siglo:

«Te lo ruego, hijo mío, reza también por este jorobado hombrecillo» (p. 247).

Porque es en las imágenes que recauda donde, acaso, podremos vernos a nosotros mismos, como en las fotografías antiguas:

---

<sup>9</sup> P. Péju, *Enfance obscure*, Éditions Gallimard 2011, p. 48

This element of contestation captured in the contingency of the long-forgotten moment, the oscillation, in Eduardo Cadava's words, «between a gaze that can return the gaze of another and one that cannot» [...], *their* ability to look back at *us* across the distance of time, answering to the gaze of the later beholder.<sup>10</sup>

## Paremnésia

Aquellas imágenes, humildes y chepudas como eran, pueden, no obstante, darle la vuelta al continuo del tiempo, como si fueran tortugas que, al ralentí, a cámara lenta, con tempo lento, desbordan en el circuito al veloz corredor y recobran el tiempo perdido (hasta el tiempo perdido edípico).

Pero no, como juzgaría el bergsonismo, por mor de la espacialización de la duración y de su consiguiente divisibilidad:

Alors, au lieu de reconnaître que la tortue fait des pas de tortue et Achille des pas d'Achille, de sorte qu'après un certain nombre de ces actes ou sautes indivisibles Achille aura dépassé la tortue, on se croit en droit de désarticuler comme on veut le mouvement d'Achille et comme on veut le mouvement de la tortue: on s'amuse ainsi à reconstruire les deux mouvements selon une loi de formation arbitraire, incompatible avec les conditions fondamentales de la mobilité.<sup>11</sup>

De ese lineal en cadena se aprovecharía el taylorismo para, controlando el tiempo de la tarea, atomizar la tarea, aumentar la productividad y acelerar aún más la carrera del progreso, amortizando así la ocasión que da el error de la paradoja, al disponer el movimiento en línea:

A cette confusion Zénon était encouragé par le sens commun [...]. Mais le sens commun et le langage sont ici dans leur droit, car envisageant toujours le *devenir* comme une *chose* utilisable, ils n'ont pas plus à s'inquiéter de l'organisation intérieure du mouvement que l'ouvrier de la structure moléculaire de ses outils.<sup>12</sup>

El circuito de los pasajes, por donde circulan las tortugas, es otro bien distinto.

En 1839 resultaba elegante pasear llevando una tortuga. Eso da una idea del ritmo del flâneur en los pasajes (M 3, 8).

---

<sup>10</sup> M. B. Hansen, *Cinema and experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, University of California Press 2012, p. 108.

<sup>11</sup> H. Bergson, *Matière et mémoire*, en Œuvres, Presses Universitaires de France 1970, pp. 327s.

<sup>12</sup> Id., p. 327.

Y de haberse seguido su ritmo, “de habersele hecho caso [al *flâneur*], el progreso estaría constreñido a aprender ese *pas*” (I, 2, p. 144)<sup>13</sup> – ese ritmo, ese paso, ese *pas*, en el que el moderno va al paso del animal ancestral que sostiene el mundo desde el infierno o tártaro (tortuga, de *ταρταροῦχος*), tortuga que acaba convertida en el marco de una lira que marca un ritmo que es la negación, ese *pas*, de la cadena de montaje –, de habersele echo caso se le hubiera dado tiempo al tiempo para que, acaso, pudiera diluirse en su inconsciencia y su olvido, y entonces sobresaltarse: como el sueño que queda a flote, varado, por un instante, al despertar, o como cuando el recuerdo, *paramnésicamente*, despega sus raíces del pasado y se hace nómada.

Entonces, salida y meta de la carrera se trasponen: el repentino instante se acuerda y en ese acorde resuena el olvido.

Como el grito de la tortuga macho al aparearse:

... The same cry from the tortoise as from Christ, the Osiris cry of abandonment, / That which is whole, torn asunder, / That which is in part, finding its whole again throughout the universe.<sup>14</sup>

## Aprender a olvidar

Y entonces, en el tris de ese instante, volver a empezar *de nuevo* (*en nunca, nunca jamás*):

SEÑORA DARLING. (*Magnánima*.) Peter, dejaré que vaya contigo una vez al año durante una semana para hacer tu limpieza de primavera.

(WENDY *le hace muchas fiestas a esto, pero Peter, que no tiene ni idea de qué es una limpieza de primavera, se lo agradece poco.*)

*Wendy-Perséfone*, o *Core*, limpia el inframundo de *Neverland*. Tras el rapto del primer viaje, cuando ella y sus hermanos salieron por la ventana volando, ha programado de esa guisa su deseo, en una periodicidad en la que su voluntad, acatando las directrices maternas, cobra así iniciativa y dominio frente al deseo ilimitado peterpanesco.

Pero crece, se hace mayor.

JANE. ¿Por qué ya no puedes volar, madre?

<sup>13</sup> Charles Baudelaire. *Un lírico en la época del altocapitalismo*.

<sup>14</sup> D. H. Lawrence, versos finales de «Tortoise shout», en *Tortoises*, New York: Thomas Seltzner 1921.

WENDY. Porque soy mayor, corazoncito; cuando la gente crece se olvida de cómo se hace.

JANE. ¿Por qué se olvidan de cómo se hace?

WENDY. Porque ya no son jóvenes e inocentes. Sólo puede volar el que es joven e inocente.<sup>15</sup>

La pátina con que nos cubre el pasado nos atiesa y hace incapaces para el vuelo porque la juventud y la inocencia se han olvidado, y también la alegría y la crueldad, porque “sólo puede volar el que es alegre, inocente y cruel”<sup>16</sup>, como corresponde a un niño-*Pan* que toca la siringa, tan dionisiaco:

... Dioniso es un niño. Los *Órficos* decían también: «aunque sea joven y niño entre los invitados» y «Yaco era un niño». Sus atributos son pasatiempos de niño, el trompo, la pelota y los dados. En lo insondable, hay un juego de violencia que es el *arché*: y en ella hay un mandato que es una suspensión. Lo que es goce de un impulso, es también sufrimiento de una opresión. [...].

... Fuera del *logos*, juego y violencia están indisolublemente ligados...<sup>17</sup>

Pero es hora ya de que la inocencia y la crueldad, el juego y la violencia dejen de ser niñas y se joroben en el hábito. A medida que el hábito se hace duro frente a la pasión, también nos agarrota más y más, hasta la individuación y la consecuente muerte. El individuo sobrevive malamente, tras el coito y el grito, en el género o especie: como retoño familiar (como *Wendy* en *Jane*).

El género sólo se mantiene mediante la desaparición de los individuos que en el proceso de apareamiento cumplen su destino, y en la medida en que no tienen otro superior, el de acercarse a la muerte.<sup>18</sup>

Y con el fin del proceso y la muerte del individuo se alcanzaría la síntesis, antes fallida, entre singularidad y universalidad, por cuanto en lo natural que muere es donde vagaba extrañado el concepto, que ahora puede cobrarse ese en sí y recobrase para sí.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> J. M. Barrie, *Peter Pan o el niño que no quería crecer*, ed. cit., p. 372.

<sup>16</sup> *Peter y Wendy*, en: J. M. Barrie, *Peter Pan*, ed. cit., p. 247.

<sup>17</sup> G. Colli, *Filosofía de la expresión. Traducción de Miguel Morey*, Madrid: Ediciones Siruela 1996, pp. 81 s.

<sup>18</sup> G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas. Nueva edición bilingüe de Ramón Valls Plana*, Madrid: Abada Editores 2017, § 370, p. 657.

<sup>19</sup> “La naturaleza ha pasado así a su verdad, a la subjetividad del concepto, cuya objetividad es ella misma la inmediatez superada de la singularidad, la *universalidad concreta*, de tal manera que el concepto ha sido puesto, el cual tiene la realidad que le corresponde, tiene al concepto como *existencia* suya: el *espíritu*” (Id., § 376, p. 663).

Es el *espíritu (der Geist)*... de *Wendy*, que niega su individualidad libremente al tiempo que afirma su voluntad más allá de esa su finitud:

WENDY. [...] Así es como lo planeé por si [Peter] volvía alguna vez. Cada limpieza de primavera, menos cuando él se olvide, dejaré que Jane vuele con él hasta el adorable país de Nunca Nunca Jamás y cuando ella crezca espero que tenga una niña pequeña, que volverá a su vez con él... Y así podría yo seguir para siempre [...] mientras los niños sean jóvenes e inocentes.<sup>20</sup>

Pero ¿se trata de «la astucia de la razón», *die List der Vernunft (in der Geschichte)*?  
O ¿es la astucia del *durmiente*?

Los sueños aguardan secretamente el despertar; el durmiente se entrega a la muerte sólo si es revocable, aguarda el instante en el que con astucia (*mit List*) escapará de sus garras. Y lo mismo el colectivo onírico, para quien sus hijos se convierten en la feliz ocasión de su propio despertar (K 1 a, 2).

Los hijos serían ocasión y promesa del instante, espaciado en un despertar feliz. Ese despertar no tiene como fin la vigilia de la razón, que se enseñoorea del sueño y hace morir la inmediatez en el hábito para sorberla, usurera, toda en el concepto, sino conseguir que el hábito sueñe, melancólico y luctuoso, la virtud o el deseo de su propio pasado y le sea fiel, recordando todo aquello que dejó por imposible.

O ¿cómo aprendió a ser hábito? Sin embargo,

Ahora sé caminar, no podré aprenderlo nunca más (p. 210)

*Nun kann ich gehen; gehen lernen nicht mehr (s. 267)*

O *ahora sé leer, no podré aprenderlo nunca más.*

### ¿Podrá despertar, por un instante, el hábito?

Hay un saber-aún-no-consciente de lo que ha sido, y su afloramiento tiene la estructura del despertar (K 1, 2)

¿Ha de ser el despertar la síntesis entre la tesis de la conciencia onírica y la antítesis de la conciencia de vigilia? El momento del despertar sería entonces idéntico al «ahora de la cognoscibilidad», en el que las cosas ponen su verdadero gesto – surrealista –. Así, en Proust es importante que la vida entera se vuelque en el punto de fractura de la vida, dialéctico en grado máximo: en el despertar. Proust comienza exponiendo el espacio del que despierta (N 3 a, 3).

<sup>20</sup> Cuando *Wendy* creció. Un apunte de última hora, en: J. M. Barrie, *Peter Pan*, ed. cit., p. 379.

El hábito y su rutina bien pudieran, sin duda, melancólicos y somnolientos, enlutarse o enguantarse, ya que...

... hambrientos de acontecimientos, de sensaciones, [los simios, por su exceso de curiosidad,] caen en el tedio, *l'ennui* de Baudelaire; sin la duda existencial del poeta francés, pero con dolor, con apatía. Los signos del tedio pueden confundirse con los de la simple somnolencia. Pero la languidez de *l'ennui* es peculiar. El cuerpo, en lugar de relajarse, se acurruca; los ojos miran, cargados de pena, a ninguna parte; las manos, al no encontrar nada nuevo que tocar o que hacer, se convierten en una especie de guantes en los brazos de una criatura que se ahoga.<sup>21</sup>

Mas esa es la oportunidad, ¡no hay otra!, la ocasión de darle la vuelta al guante del sueño, del tiempo.

Tedio y polvo. Los sueños, un abrigo que no se puede volver del revés (F° 8).

*¿No se puede volver del revés?* (No se olvide que el niño que no quiere crecer "... juega y juega hasta que nosotros nos despertamos"<sup>22</sup>.)

La vuelta del abrigo, o del guante, consistiría en invertir esa posición depresiva lúdicamente, poéticamente:

El discurso [del depresivo] ya no tiene la capacidad de quebrar y menos aún de modificar ese ritmo [de los procesos primarios, afectivos], y, muy al contrario, se deja modificar por el ritmo afectivo hasta el punto de apagarse en el mutismo (por un exceso de lentitud o por un exceso de aceleración que hace imposible la elección de la acción). Cuando el combate entre creación imaginaria (arte, literatura) y la depresión se enfrenta precisamente a ese umbral de lo simbólico y lo biológico, verificamos con facilidad que la narración o el razonamiento están dominados por los procesos primarios. Los ritmos, las aliteraciones, las condensaciones modelan la transmisión de un mensaje y una información. Entonces la *poesía* y, en general, el estilo que encierra la marca secreta ¿testifican una depresión (provisionalmente) vencida?<sup>23</sup>

El ritmo de la alegoría, ¿es el paso contenido de la tortuga de *l'ennui*, que espacia?

Según Walter Benjamin, la *alegoría* [...] es la que mejor realiza la tensión melancólica.

Al desplazarse entre el *sentido renegado* pero siempre presente de los restos de la Antigüedad por ejemplo (*Venus* o la «corona real») y el *sentido propio* que le confiere a todo el contexto espiritualista cristiano, la alegoría es una tensión de significaciones entre su de-

<sup>21</sup> J. Berger, "El teatro de los simios", en *Por qué miramos a los animales. Traducción del inglés de Pilar Vázquez y Abraham Gragera*, Barcelona: Alfaguara 2023, pp. 69s.

<sup>22</sup> J. M. Barrie, *Peter Pan o el niño que no quería crecer*, cit., p. 368.

<sup>23</sup> J. Kristeva, *Sol negro. Depresión y melancolía. Traducción de Mariela Sánchez Urdaneta*, Girona: Wunderkammer 2017, pp. 83s.

presión/depreciación y su exaltación significativa (*Venus* se convierte en alegoría del amor cristiano).<sup>24</sup>

El desplazamiento o dislocación del despertar no sería tanto para renacer, sino una resurrección que utiliza como trampolín a la representación, exhausta ya (no *Aufhebung*, sino *Auferstehung*).

Esta es la esencia verdadera de la inmersión del melancólico (... *das Wesen melancholischer Versenkung...*), el hecho de que sus últimos objetos, en los cuales cree asegurarse completamente de lo repudiado, se convierten en alegorías, junto con el hecho de que éstas colman y al tiempo niegan justamente aquella nada en que se representan (... *in Allegorien umschlagen, daß sie das Nichts, in dem sie sich darstellen, erfüllen und verleugnen...*), con lo cual finalmente la intención termina por no seguir perseverando en la fiel contemplación de la osamenta, sino que ya, infielmente salta de golpe a la resurrección (... *sondern zur Auferstehung treulos überspring*) (I, 1, p. 456, s. 406)<sup>25</sup>.

El paseo del dandi enlutado al paso de la tortuga por el pasaje parisino del diecinueve aburre a la misma imaginación, apareciéndose todo como insignificante, amazacotado, preterido. Pero de golpe, al doblar una esquina, pudiera despertarse y desplegarse. al instante y por extenso, como un abanico que hasta entonces todo lo apretujaba, "... haciendo interpolaciones en lo infinitamente pequeño..." (IV, 1, p. 57<sup>26</sup>), tal y como hacía el niño cuando jugaba con las fruslerías que acumulaba en sus cajones:

... lo que estaba en mi intención no era afianzar lo nuevo, sino renovar lo viejo [...]  
Cada piedra que hallaba, cada flor que recogía y cada mariposa que atrapaba, era el comienzo de una colección (p. 228).

"Si el tiempo real no ingresa en la imagen dialéctica a tamaño natural – y menos psicológico –, sino en su figura más pequeña" (Qº, 21), convendrá rebuscarlo en la confusión de la quincalla del buhonero también, y en el almacén del coleccionista, donde duerme todo aquello vivido que resta por vivir.

Al coleccionar lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes (H 1 a, 2).

Aquí se contemplan los pasajes de París como si fueran adquisiciones en manos de un coleccionista. (En el fondo se puede decir que un coleccionista vive un fragmento de vida onírica. Pues también el sueño del ritmo de la percepción y de lo que se vive de improvi-

<sup>24</sup> J. Kristeva, *Sol negro*, cit., p. 118. En nota apostilla: "... pero ¿qué decir de la pérdida de objeto y de la indiferencia significativa en el melancólico? W. Benjamin no dice nada al respecto".

<sup>25</sup> *El origen del 'Trauerspiel' alemán*.

<sup>26</sup> «Abanico», en *Calle de dirección única*.

so nos afecta. Para entender a fondo los pasajes, nos sumergimos en el nivel onírico más profundo, y hablamos de ellos como si nos hubieran asaltado de improviso.<.> (H 1 a, 5)

El gran coleccionista Pachinger, amigo de Wolfskehl [...]. De él se cuenta que un día, yendo por el Stachs, se agachó para recoger algo: allí estaba lo que había perseguido durante semanas, la impresión defectuosa de un billete de tranvía que sólo se había vendido durante un par de horas. (H 2 a, 2)

Con todo aquello, chuche, o morralla, o filigrana, que se envuelve con el aura de lo habitual, no de la novedad (“... *nicht in der Aura der Neuheit, sondern in der der Gewöhnung*”, N 2 a, 1).

Si bien el adulto ya no juega.

... los niños no imitan las obras de los adultos, sino que reúnen materiales de tipo muy diverso para jugar con ellos, relacionándolos de una manera nueva (IV, 1, 33)<sup>27</sup>.

El adulto requiere del velatorio depresivo para poder despertar las imágenes, que sepultas (en la joroba) testimonian la catástrofe del tiempo perdido y de la infancia.

De quelle mort est-il pourtant question dans la mélancolie? Mort d'un enfant, sans doute, dont le mélancolique ne cesse de creuser la tombe et fouiller le cadavre jusqu'à épuisement physique d'une *psyché* se donnant pour ce qu'elle est – *le cadavre même*. [...]. Le mélancolique n'en finit jamais de s'acharner à faire revenir (expression de cuisine!) cet enfant-cadavre qui ne serait autre que l'imputation du passé pour faute de soi.<sup>28</sup>

Ruinas de infancia que acaso ilumine algún día un relámpago.

Carta de Wiesengrund, 5 de agosto de 1935: «El intento de conciliar lo que usted llama momento del “sueño” – de lo subjetivo en la imagen dialéctica – con la idea de ésta como modelo, me ha llevado a algunas formulaciones...: al perder su valor de uso, las cosas alienadas se vacían, adquiriendo significaciones como claves ocultas. De ellas se apodera la subjetividad, cargándolas con intenciones de deseo y miedo. Al funcionar las cosas muertas como imágenes de las intenciones subjetivas, éstas se presentan como no perecidas y eternas. Las imágenes dialécticas son constelaciones entre las cosas alienadas y la significación exhaustiva, detenidas en el momento de la indiferencia de muerte y significación. Mientras que en la apariencia se despierta a las cosas para lo más nuevo, la muerte transforma las significaciones en lo más antiguo» (N 5, 2).

La imagen dialéctica es relámpago. Como una imagen que relampaguea en el ahora de la cognoscibilidad, así hay que captar firmemente lo que ha sido (N 9, 7).

<sup>27</sup> «Terreno en obras»: *Calle de dirección única*.

<sup>28</sup> P. Fédida, «L' "objeu"», en *L'absence*, Paris: Éditions Gallimard 1978, p. 151.

Espejuelos del tiempo que permiten afinarlo de nuevo al descubrir semejanzas insospechadas, leyendo o glosando lo remoto en algo próximo y lo próximo en algo remoto, o, dicho de otro modo, dándole aura a la huella y huella al aura.

Huella y aura (*Spur und Aura*). La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos con la cosa (... *der Sache habhaft*); en el aura es ella la que se apodera de nosotros (... *bemächtigt sie sich unser*) (M 16 a, 4).

O,

... the conception of distance and nearness as a *polarity* (in the Goethean sense of mutually imbricated opposites that generate a force field) rather than an antinomic opposition.<sup>29</sup>

### A vuelta de caricia

Todo ese tiempo en ruinas, del que no quedan apenas imágenes, para el que no tenemos apenas palabras...

Entonces, à la *recherche*...

Ella, *Lucia Berlin?*, *L. B.?*, trabaja de administrativa en un hospital. Atiende las llamadas por el interfono de los ingresados. Una noche se enciende el piloto de la 4420 y acude. Le dice al paciente, un tal *Mr. Brugger*, que avisará a la enfermera y sonrío mirándole a los ojos.

Shock.

Dios mío, qué impacto me dio, como si me cayera de golpe en la barra de la bicicleta, una sonata de Vinteuil ahí mismo en la calle 4 Este. [...] Me asaltó el recuerdo del amor, no el amor en sí, *I was engulfed with the memory of love, no with the love itself*.<sup>30</sup>

Ella engolfada, embebida por el recuerdo, que, como un espumarajo batido por el empuje de la marea, refluye, despierta y le hace sitio:

... volví a toda prisa a mi escritorio, a mecirme en el suave oleaje de la memoria.

<sup>29</sup> M. B. Hansen, *Cinema and Experience*, cit., p. 116.

<sup>30</sup> L. Berlin, «Tems perdu», en *Manual para mujeres de la limpieza. Edición e introducción de Stephen Emerson. Prólogo de Lydia Davis. Traducción del inglés de Eugenia Vázquez Nacarino*, Madrid: Alfaguara 2022, p. 120 (*A manual for Cleaning Women. Selected stories. Edited and with an Introduction by Stephen Emerson*, London: Picador 2016, p. 99).

Mullan, Idaho, 1940, en la mina Morning Glory. Yo tenía cinco años, hacía sombras chinas a la luz del sol una mañana de primavera con el dedo gordo del pie. Primero oí sus pasos. Un crujido de manzanas. ¿O sería apio? No, era Kentshereve, bajo mi ventana, mordisqueando bulbos de jacinto. Tierra en las comisuras de su boca, labios carnosos morados, húmedos como los del señor Brugger.<sup>31</sup>

*Kentshereve* sabía leer, ella no.

Kentshereve sabía leer. Se llamaba Kent Shreve, pero cuando me lo dijo pensé que era su nombre de pila, y aquella primera noche lo repetí una y otra vez, lo canté sin cesar para mis adentros... , ... *said it over and over, say it over and over to myself*.<sup>32</sup>

*Kent/Shereve*, o «can't-she-read», o «can-he-read», o «can-she-rêve» o «-schreiben», o...

Ella no sabía leer, decíamos, pero se aplicaba en el aprendizaje, deletreando con afán sílabas y letras en la piel, recitación que obligaba a ir pasando el dedo diacríticamente para así dactilografiar lo leído y, más tarde, leerlo en el recuerdo.

Él sabía leer, leía los títulos de crédito de las películas mientras ella convulsionaba de envidia, y también el dibujo de las manchas de su cuerpo era ya un libro abierto donde *leer lo nunca escrito*.

«Leer lo nunca escrito» (»*Was nie geschrieben wurde, lesen*«). Esa lectura es la más antigua: leer antes del lenguaje, a partir de las vísceras, o de las danzas o de las estrellas (II, 1, p. 214, s. 213).<sup>33</sup>

No tanto leer el futuro; más bien leer lo que, en un futuro, leería escrito.

Él podía leer incluso los carteles de se busca en la oficina de correos. Vaticinó que cuando fuéramos mayores seguramente leería un cartel con mi nombre. Me ocultaría bajo un alias [¿otro nombre propio?, *L. B.?*], por supuesto, pero él sabría que era yo porque se mencionaría un gran lunar en el talón del pie izquierdo, una marca de nacimiento en la rodilla derecha, otro lunar en la raja del culo. [...]. Mi tercer hijo nació con el mismo lunar, justo en el nacimiento de las nalgas. El día que nació lo besé, complacida al pensar que tal vez algún día otra mujer lo besaría o contaría ese lunar, ... *would kiss him there, or count it*. A mí me llevó más tiempo documentar, *to document*, a Kentshreve porque él además tenía pecas, y era difícil trazar una línea clara.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> Id.

<sup>32</sup> Id., p. 121; *A manual for Cleaning Women*, p. 100.

<sup>33</sup> <2.> *Sobre la facultad mimética*. «To read what has never written» – this phrase from Hugo von Hofmannsthal's 1894 play *Der Tor und der Tod* (*Death and the Fool*) appears in the essay on the mimetic attribution and among the epigrams of convolute M, «The Flâneur», in *The Arcades Project [Libro de los Pasajes]* (M. B. Hansen, *Cinema and Experience*, cit., p. 149).

<sup>34</sup> L. Berlin, *Manual...*, p. 126, p. 100. «... lugares olvidados, copas de árboles apoyadas en paredes, o también callejones o jardines en los que nunca nadie se detiene. En lugares como éstos, lo que nos ha de suceder es como

Finalmente aprendió a leer las pecas y seguir su línea difusa. Así se lo suelta a bocajarro al de la cama 2 de la 4220:

—¿Sabes qué, sucia rata? Al final aprendí a leer—le dije, y sus ojos de perdigón centellearon mientras se reía.<sup>35</sup>

Así pudo recordar no el principio o el origen del amor, sino recordar el recuerdo del amor, o cuando el amor se acuerda, gracias a la caricia. La caricia con la que aprendemos a cifrar en historias nubes y lunares y pecas de nacimiento.

Las caricias abrían cauce a esa corriente. Unas que me eran muy queridas, dado que por la mano de mi madre iban fluyendo las historias que, muy poco después, se derramarían de su boca (*Infancia en Berlín...*, p. 213).

*Das Streicheln bahnte diesem Strom sein Bett. Ich liebte es, denn in der Hand der Mutter rieselten schon Geschichten, welche bald in Fülle ihrem Mund entströmen sollten (ss. 270v.)*

Como si fuera una calcomanía, que "... bajo las yemas de los dedos [...] y tras abrirse las pequeñas manchas [...] el color se mostraba plenamente [...] cual si en un mundo desvaído saliera el Sol brillante de septiembre..." (p. 224), la caricia, que se posa, se demora, se imprime un poco para después ser dicha, leída, glosada, traducida.

Nos quedamos despiertos para oír a sus padres haciéndolo, pero no hubo suerte. Le pregunté cómo creía que sería. Acercó su mano a la mía de manera que todos nuestros dedos se tocaran, y me hizo reseguirlos con el índice y el pulgar de la otra mano. No se sabe cuál es cuál. Debe ser algo parecido, dijo (*Must be something like that he said*).<sup>36</sup>

Parecido, *like that*, lo que impide discriminar quién es quién, incluso qué es qué, *You can't tell which is which*, pero granjea semejanzas insólitas, porque en ese punto del contacto no habría uno y otra, o habría, *a la vez*, la misma y el otro, sin que se pudiera decir cuál es cuál. En tal sentido, el contacto sería intocable por estar fuera de lugar y a falta de ello, de lugar, habría de ser traducido por y para el recuerdo.

*¿En qué consiste lo intocable?:* lo incontable indocumentado, lo inefable, o traduciendo, lo intraducible.

---

si ya perteneciera al pasado" (*Infancia en Berlín hacia 1900*, p. 199).

<sup>35</sup> L. Berlin, *Manual...*, p. 126.

<sup>36</sup> Id., p. 125, p. 104.

Mais encore? En quoi consiste l'intouchable? Etudions encor les métaphores ou les ammétaphores, les Übertragungen qui sont des traductions et des métaphores de la traduction, des traductions (Übersetzungen) de traduction ou des métaphores de métaphore.<sup>37</sup>

Como respuesta, nos ofrecen 3 metáforas:

La 1ª y la 2ª van juntas: lo intraducible, o intocable, es el hueso (*Kern*) de la fruta, o (2ª) la adherencia de la piel al fruto.

El hueso esencial, lo que no es traducible de nuevo en la traducción, no es el contenido exacto sino la adherencia entre el contenido exacto y la lengua, entre el fruto y su envoltura. Esto puede parecer extraño o incoherente (¿cómo podría un hueso situarse entre el fruto y su envoltura?). Hay que pensar sin duda que el hueso es, en primer lugar, la unidad dura y central que hace que el fruto se mantenga unido a la piel, también a sí mismo; y, sobre todo, que en el corazón del fruto el hueso es «intocable», está fuera del alcance y es invisible. El hueso sería la primera metáfora de lo que da unidad a los dos términos de la segunda.<sup>38</sup>

Sin embargo, si queremos aludir al contacto entre el tejido, piel o epicarpio y el fruto que no podemos traducir como hueso, convendrá también recordar que la fruta también tiene carne y hasta corazón, que también traducirían, no sabemos si llegando a la médula o al núcleo, *der Kern*. Para poderle hincar el diente a esa fruta, proponemos otra metáfora, ésta infantil, *Nube, Wolke*, que también tiene médula (y a ella volveremos más adelante):

Era lo mudo, lo blando y lo borroso, que se nubla en el núcleo de las cosas como lo hace la nieve en las bolitas de vidrio (p. 205).

*Sie war das Stumme, Lockere, Flockige, das gleich dem Schneegestöber in den kleinen Glas-kugeln sich im Kern der Dinge wölkt* (s. 262).

La nieve que anubla el hueso. ¿O el hueso es, en el fondo, *an den Kern*, niebla y nube? De ser así, se entiende que no se pueda decir *cuál es cuál*, y que sea intocable como la cópula.

Como la cópula o el meollo de la pareja de calcetines ovillada, que tanto intriga al niño.

... mis calcetines [...] cada uno de los pares fingía ser una pequeña bolsa. Nada me causaba más placer que ir hundiendo mi mano en su interior, y ello no sólo por su calor de lana. Lo que atraía hacia su hondura era lo que llamaba «el contenido», *das Mitgebrachte* [...]. Cuando lo agarraba con el puño para confirmar la blanda masa (*wollene Masse*) de lana [como una nube] comenzaba ya a desarrollar la segunda parte de aquel juego (*der*

<sup>37</sup> J. Derrida, «Appendix. Des Tours de Babel», en J. F. Graham (Ed.), *Difference in Translation*, Ithaca and London: Cornell University Press 1985, p. 236.

<sup>38</sup> J. Derrida, «Torres de Babel», *Psyché. Invenciones del otro*, Ediciones La Cebra 2017, pp. 241s.

*zweite Teil der Spiels*), que me conducía de inmediato a un descubrimiento emocionante. Pues ahora desplegaba «el contenido» desde el interior de aquella bolsa. Lo acercaba a mí cada vez más, hasta consumarse la sorpresa: «el contenido» salía de su bolsa, con lo que ambos dejaban de existir (p. 227, s. 284).

Pero, al igual que en la madeja, o en la caricia, forma y contenido, envoltorio y envuelto, hollejo y carne, corteza y núcleo, son uno – *daß Form und Inhalt, Hülle und Verbülltes, »Das Mitgebrachte« und die Tasche einer waren* –, son uno porque no están al margen de la relación, y resulta imposible exponerlos por separado como «términos» de la relación. Porque los envuelve la niebla. En todo caso, son tales «términos» sólo cuando y donde otro los traduce, en el calcetín, o en la figura del recuerdo que alcanza el presente y redime lo perdido en un nuevo devenir desde su tuétano:

El presente determina en el objeto mismo del pasado donde se separan su ante- y posthistoria, para captar su núcleo (*Kern*) (N 11, 5).

Y la 3ª metáfora, que da cuenta de lo intraducible ya no del original, sino de la propia traducción: el emperador y su traje:

El manto y los pliegues protegen, sin duda, del frío y de las agresiones naturales al rey; pero, en primer lugar y sobre todo constituyen, como su cetro, la imagen insigne de la ley; son el indicio del poder y del poder para dictar la ley. Pero de ello se infiere que lo que cuenta es lo que hay bajo el manto, es decir, el cuerpo del rey, y no piensen enseguida en el falo, alrededor del cual una traducción pone a trabajar su lengua [...]. Pero siempre a cierta distancia del contenido, como un vestido con vuelo.<sup>39</sup>

*¿...lo que cuenta es lo que hay bajo...?, ... ce qui compte, c'est ce qui se passe sous...?*

Si esa metáfora diera cuenta cabría pensar, más bien, en que lo que cuenta es la prestancia o la presunción del cuerpo investido, porque sin tal manto, sin el vuelo del manto del que se apunta, al que, poco después, se le sobrepone aún otro manto para que tenga más vuelo, *ça flottre encore plus*, lo que supondría traducirlo de nuevo, ¿qué quedaría?, ¿dónde quedaría el falo?, ¿qué quedaría de él?

El manto, más vaporoso aún, porque la neblina que cubre el lago es espesa, y si se irisa, más deslumbrante aún, recuerda, y es otra metáfora, aquellos papeles de estaño, de colores refulgentes que envolvían las chocolatinas del niño berlinés. Cómo vestían y adornaban, ¡y eso sí que contaba!, la nube de dulzura del chocolate, no el chocolate mismo, dulzura que envolvían para que, una vez desenvuelta, volviera a deshacerse en lo hondo del hueso.

<sup>39</sup> J. Derrida, «Torres de Babel», pp. 242s.

Un día [...] los colores saltaron hacia mí, y todavía siento la dulzura de que mis ojos de pronto se inundaron. Era la dulzura del chocolate, con la cual los colores pretendían deshacerse en mi corazón con mayor deseo que en mi lengua (p. 206).

*Aus diesem funkelnden --- die Farbe eines Tages auf mich herein, und ich spüre die Süßigkeit noch, an der mein Auge sich damals vollzog. Es war die Süßigkeit der Schokolade, mit der sie mir mehr im Herzen als auf der Zunge zergehen wollten (s. 263).*

## Walter Benjamin?

*Lorsque un enfant dit: je joue, «je» est-il sujet de verbe? Ou encore: le jeu n'est il pas le mode et le temps d'exister du je – ce dont rien ne peut être dit sinon par lui en se cachant! Le jeu est tout le contraire d'un cogito réflexif: le sujet y est attiré et non abstrait. Mais cela à condition qu'il ne s'agisse pas d'un sujet qui joue!*<sup>40</sup>

El niño del juego, a diferencia del adulto, que no juega, parece anteceder a la oposición sujeto-objeto, puesto que su intimidad con las cosas era tal que no es que fueran uno y lo mismo, sino que conseguía que se asemejaran y mimetizaran hasta el punto en que devinieran, mariposeando, unos en otros:

El niño que está detrás de la cortina se convierte [...] en fantasma. La mesa del comedor bajo la cual se encuentra acurrucado lo convierte en el ídolo de madera del templo [...] Y, detrás de una puerta, él mismo también es una puerta (p. 196).

... y caballito de madera y, por la merced y a merced de tales intercambios y metáforas, también el caballito de madera se convertía en caballito y hasta en niño... o arroyo.

... porque eso lo entendí precozmente: cuán solo / está un caballo de madera. ¡Que uno pueda hacer esto!: / un caballo de madera de cualquier tamaño. / Se pinta y después uno lo tira / y él recibe los golpes del auténtico camino. / ¿Por qué no era mentira llamar a esto «caballo»? / Porque uno mismo se sentía un poco como caballo: / se ponía melencólico, nervudo, cuadrúpedo / (¿para convertirse en hombre un día?) / ¿Pero es que no era uno a la vez, / por él, un poco de madera / y no llegó a ser duro en el silencio / y no puso una cara reducida? // Ahora casi creo que siempre nos hemos intercambiado. / Si veía el arroyo, cómo murmuraba yo entonces, / y si murmuraba el arroyo, entonces yo saltaba hacia él. / Cuando veía un sonar (*Wo ich ein Klingen sah...*), yo sonaba / y cuando algo sonaba, yo mismo era su causa...<sup>41</sup>

<sup>40</sup> P. Fédida, "L' «objet»", ed. cit., p. 115.

<sup>41</sup> De «Réquiem por la muerte de un niño», en R. M. Rilke, *Las Elegías del Duino, los Réquiem y otros poemas*. Traducción, Prólogo Notas y Comentarios de Otto Dörr, Madrid: Visor Libros<sup>2</sup>2010.

¿Para convertirse en hombre?, *um einmal ein Mann zu werden*? Seguramente no, porque el niño ya de adulto duda hasta del sentido de la inscripción de su mismo nombre y se pregunta cómo descifrarlo o traducirlo:

*¿Soy yo el que se llama W. B. o simplemente me llamo W. B.?*

*Bin ich der, der W. B. heißt, oder heiße ich bloß einfach W. B.? (Q<sup>o</sup>, 24).*

La primera cláusula es la que gozaría de capacidad de figuración o refiguración, pues en ella el nombre representa al sujeto como un emblema o jeroglífico o grafismo, subjetivizándose en él; en el segundo término, el individuo se apropia del nombre como un logotipo o marca o abreviatura, objetivizándose en él. Si bien ambas operaciones se oponen, por ello también se adjuntan, para que resulte del proceso, de entrada, una disyunción o división de la identidad (una escisión, una *dividucción*); si no: si fuese en exclusiva la primera, pura espontaneidad indeterminada; si la segunda, pura coseidad en sí.

La alternativa recordará a otras, por ejemplo:

... ¿soy porque yo me pienso, o me pienso porque soy?<sup>42</sup>

... *bin* ich denn darum, weil *ich mich denke*, oder *denke ich mich* darum, weil ich *bin*.<sup>43</sup>

¿Es lo reflexionante lo que determina lo reflexionado, o a la inversa?

De la resolución del aparente dilema se nos asegura que es sin «porque» (*darum, weil*), porque si no ese porqué se expondría *ad infinitum* y entonces expropiaría la identidad por causa de esa exigencia de dar cuenta del fundamento, hasta el infinito, que sería como arrojarnos al abismo o, veremos, ser tragados por la luna.

El lugar de unión que se da como respuesta a la pregunta sin «porque» donde se funden lo subjetivo y lo objetivo sería, más bien, una ἀτοπία, un paraje extraño, anómalo, absurdo por cuanto es inconcebible, vacío, porque no se comprende, porque no contiene:

Este concepto, que sólo se ha de describir como la tarea de un pensar, pero que nunca puede ser pensado, señala en nuestra investigación un lugar vacío que designaremos con X (... *deutet eine leere Stelle [...] die wir mit X. bezeichnen wollen*). El Yo, por la razón señalada, no puede comprenderse a sí mismo en y para sí: él es absolutamente = X.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> J. G. Fichte, *Ética o El sistema de la doctrina de las costumbres según los principios de la Doctrina de la Ciencia*. Edición de Jacinto Rivera de Rosales, Madrid: Ediciones Akal 2005, p. 105.

<sup>43</sup> J. G. Fichte, *Das System der Sittenlehre nach den Principien der Wissenschaftslehre*, en *Gesamtausgabe I, 5. Herausgegeben von Richard Lauth und Hans Gliwitzky*, Stuttgart – Bad Cannstatt: Friedrich Frommann Verlag 1977, p. 56.

<sup>44</sup> J. G. Fichte, *Ética*, cit., p. 106; *Das System der Sittenlehre...*, p. 56.

Yo no soy sólo lo uno (reflexionante), ni tampoco lo otro sólo (reflexionado). La «X.» del lugar vacío – se nos dice – se despeja siendo porque me pienso y, a la vez, pensándome porque soy, en virtud de un impulso originario hacia la armonía conmigo mismo (ideal y efectiva a un tiempo). Si bien, para evitar el desencuentro habrían de omitirse y denegarse algunos turnos o vicisitudes. Si no fuera así, podemos columbrar que el lugar que perimetra esa antítesis, en vez de ser ocasión de síntesis, pudiera convertirse en una meseta vaga e indeterminada, o en mil plateaux, por donde deambulen nómadas devenires intensos y algo alocados, que afectan y perturban, desfiguran y dislocan (*Entstellen*) esa la síntesis de esa identidad presupuestada:

Aunque en el hotel he escrito claramente mi nombre, aunque también ellos lo han escrito correctamente ya dos veces, en el registro de abajo pone Josef K. ¿Debo aclararlo yo, o debo dejar que me lo aclaren ellos?<sup>45</sup>

Entre dejarme determinar por otros en ese fallo del *nombre propio*, desde fuera y como apodado, y determinarme a sobredeterminarme subjetivamente nombrándome, bien parece que aquello heterónimo habrá de ser adjuntado a esto autónomo, hasta por onomatopeya, y no a la inversa o epónimamente.

Pero, aun con todo, ¿a qué tal desliz de la identidad?

¿F. K. = J.K.?

Deslices o deslizamientos como los que propician y revelan incluso los retratos fotográficos:

Como cuando el niño berlinés, quien de mayor preguntará por el sentido de su nombre propio (*Walter Benjamin?*, *W. B.?*), fotografiado como un alpinista novel, que sostiene un sombrero en una mano y un cayado en la otra, se intercambie en cambalache, totalmente desfigurado, *entstellet*, con un niño praguense (*Franz Kafka?* *F. K.?*), un niño que, veremos (en una fotografía), sostiene en la mano izquierda un sombrero, en la derecha, un bastón...

¿Uno? (*W. B.?*, *F. K.?*), ¿dos? (*W. B.* y *F.K.?*).

¿*W.B.* = *F.K.*?

¿Su original, el «retratado»? Pero...

¿*F. K.* = *J.K.*?

Entonces: ¿ $X = \{F.K., J.K., W.B. \dots\}$ ?

El nombre propio no designa un individuo: al contrario, un individuo sólo adquiere su verdadero nombre propio cuando se abre a las multiplicidades que lo atraviesan totalmen-

---

<sup>45</sup> F. Kafka, *Obras completas II. Diarios. Carta al padre. Edición dirigida por Jordi Llovet*, p. 669. En nota del editor: "Josef K. Recuerdese que es el nombre del protagonista de la segunda novela de Kafka, *El proceso*" (p. 965), Madrid: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores 2000

te, tras el más severo ejercicio de despersonalización. El nombre propio es la aprehensión instantánea de una multiplicidad. El nombre propio es el sujeto de un puro infinitivo entendido como tal en un campo de intensidad.<sup>46</sup>

## Nube

Ese lugar vacío (del *Yo*), despersonalizado, resultaría ser, a la postre, un paraje nebuloso, una nube, si no un neblumo – entre los humos que desprende la sopa caliente de tapioca, que evoca la niebla de vapor sobre un lago, el niño cree divisar algo –, un neblumo cuyo estado gaseoso es el trasfondo de la sublimación que pone en juego la imaginación cuando “me comía la sopa para esclarecer su imagen” (p. 205). Fantasía que activa las sensaciones con sus asociaciones atópicas, correspondencias o sinestesias como la del niño muerto en cuyo réquiem decía *ver sonar, ein Klingen sah*.

Esas nubes irán configurándose al asemejarse y también desemejarse en figuras variopintas, pues el niño – nos confiesa – jamás llega parecerse a sí, “... jamás a mi propia imagen (*Nur meinem eigenen Bild nie*)” (p. 206, s. 261), a pesar de que puede mimetizarse con lo que sea, “... las casas, muebles y vestidos” (id.), “y es que el niño no juega solamente a ser un maestro o un vendedor, sino también a ser un ferrocarril o un molino de viento” (II, 1, p. 208<sup>47</sup>). Esas imágenes no parecen tener idea o paradigma o padre ante el que responder, sino que sólo tienen lugar, o *madre*.

## Χώρα

... recibe siempre todo sin adoptar en lo más mínimo ninguna forma semejante a nada de lo que entra en ella [...] y tanto lo que ingresa como lo que sale son siempre imitaciones de los seres, impresos a partir de ellos de una manera difícil de concebir y admirable [...] concluyamos que la madre y receptáculo de lo visible devenido y completamente sensible [...] es una cierta especie, invisible, amorfa, que admite todo y que participa de la manera más paradójica y difícil de comprender de lo inteligible... (*Tímeo*, 50c-51b).<sup>48</sup>

<sup>46</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta*, Valencia: Pre-Textos <sup>5</sup>2002, p. 43.

<sup>47</sup> <I.> *Doctrina de lo semejante*.

<sup>48</sup> Platón, *Diálogos*, VI. *Filebo*, *Tímeo*, *Critias*. *Traducciones, Introducciones y Notas por M.ª Ángeles Durán y Francisco Lisi*, Madrid: Editorial Gredos, pp. 202s.

Porque *khôra* (lugar, sitio) es también amorfa, un receptáculo que acoge como madre, o como nodriza (*Timeo*, 49a), y acuña los fenómenos preservando su configuración, pero sin mella de su virginidad, pues es de otro género, un tercer género (52a-b), distinto del género del padre o la forma, distinto también del género de la imagen. Esa informidad que nos induce a soñar y espacia: “... soñamos y decimos que necesariamente todo ser está en un lugar (*én tini tópo*) y ocupa un cierto espacio (*katéchon chôran tiná*)...” (52b)<sup>49</sup>. Soñamos las imágenes, o – nos atreveríamos a decir – soñamos que aprendemos por vez primera o que jugamos por primera vez (con) los objetos que soportarán la memoria, no la de ayer, sino la más remota: la de aquello que hemos aprendido en la infancia (*ta paidon mathémata*), porque “... tal como se suele decir, lo que se aprende de niño se fija de manera admirable en el recuerdo” (26b).<sup>50</sup>

La infancia se inscribiría en esa cera de manera más perdurable que los tiempos intermedios. [...]

Ahora bien, ¿qué *representa* una cera virgen, siempre virgen, previa a absolutamente todas las impresiones sensibles, siempre más vieja, por ser intemporal, que todo lo que parece afectarla para cobrar forma *en ella*, que no obstante lo *recibe*, y por la misma razón siempre más joven, y hasta niña, acrónica y anacrónica, tan indeterminada que ni siquiera soporta el nombre y la forma de cera?<sup>51</sup>

No soporta ni nombre ni forma. Por ello se corre el riesgo de que el aura del recuerdo se gasifique del todo y nos vayamos a pique en el fondo turbio de esa imagen que queremos aclarar, como el pintor chino que se coló en su dibujo, como en tránsito hacia un término vacío abisal o caótico, sin «porque».

Esta es una historia que procede China y es una que habla de un viejo pintor que muestra a sus amigos su último cuadro. En él está representado un parque, y un angosto camino [...] que pasa por delante de una puerta por la que se entra a una casita. Cuando los amigos buscaron al pintor, éste ya se había introducido en el cuadro. Aún le vieron andar por el camino; al llegar a la puerta se detuvo, se volvió, sonrió y desapareció por la abertura (... *in ihrem Spalt*) (p. 206, s. 263).

<sup>49</sup> “Platon ne compare pas, au sens strict, la perception de la *chôra* à un état de rêve. Il ne dit pas non plus que, dans ce cas, percevoir, c’est rêver. Mais il affirme, bien plus subtilement, qu’en *portant* son attention sur la *chôra* nous *formons* un rêve. La *chôra* ne devient ainsi ni l’objet ni le contenu onirique du rêve, mais ce qui permet à chacune de ces visées perceptives de s’agencer sous la forme d’un rêve” (S. Margel, *Le tombeau du dieu artisan. Sur Platon, précédé de Avances, par Jacques Derrida*, Paris: Les Éditions de Minuit 1995, pp. 136s.).

<sup>50</sup> *Filebo*, ed. cit., pp. 168s.

<sup>51</sup> J. Derrida, *Khôra* (traducción de H. Pons), Buenos Aires – Madrid: Amorrortu 2022, pp. 64s.

Aunque el niño parece mantenerse con facilidad en la grieta, en la hendidura, gracias a su imaginación mimética, que le permite trasegarse, mariposeando, sin pérdida y asimilarse proteiforme en un carrusel de sensaciones, donde los colores lo tiznan y también, recordemos, hasta lo endulzan. Por eso "... los recogía con el pincel con tanto cuidado como si fuesen unas nubes que se desvanecen" (id.).

La cosecha, que condensa aquello que se difumina y esfuma, se recoge en otros capazos, además de en esos pinceles: todas esas palabras fallidas que menudean y dan pespuntos en la infancia berlinesa (nombres de sitios y parajes ectópicos: "... el nombre [*Brauhausberg*] perdió su gravedad, y nada tiene que ver para mí ya con su cervecería..." (p. 187), sino con las mariposas; o «grabado en cobre», *Kupferstich*, que se convierte en un juego del escondite (de la cabeza), *Kopf-verstich*; o hiatos, como en *Kleptomanin*, que se descoyunta en una obertura amenazante, *Klept...*, para un fantasmal «antepasado», *Abnin*; o diptongos, como la *Muhme Rehles* que se convierte en las criaturas brumosas *Mummerehlen* que el niño busca en el fondo de la tapioca; etc.). Palabras cuyo sentido no se alcanza en la secuencia de la significación ni en el orden del discurso, sino en una prosodia alternativa que desfigura y disloca el significante para hacerlo sonar, musicalmente.

Como nos dilucida respecto de aquella *Näh-Frau* un traductor en su nota:

El juego de palabras en el texto original consiste en que «gnädige Frau» (señora), con la pronunciación descuidada del habla cotidiana, se convierte en «nä Frau», que, a su vez, es fonéticamente idéntico a «Nähfrau» (costurera, sastra).<sup>52</sup>

Se trataría de «palabras-juego», y sus designaciones son *objeus*:

... para nosotros es, y así lo hemos bautizado, el *Objuego* [*Objeu*, que no *objet*]. Aquel donde el objeto de nuestra emoción, al principio situado sobre un abismo, así como la densidad vertiginosa y lo absurdo del lenguaje, considerados como únicos, se manipulan de forma que, por la multiplicación interna de las relaciones, las conexiones formadas al nivel de la raíz y las significaciones cerradas con dobles vueltas, se crea ese funcionamiento que puede dar cuenta, por sí sólo, de la profundidad sustancial, de la variedad y rigurosa armonía del mundo.<sup>53</sup>

Palabras de la imaginación dialéctica: lejos de aproximar el concepto a su síntesis con el referente, o de servir de símbolo a la armonía entre finito e infinito, son pala-

<sup>52</sup> W. Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1900. Traducción de Klaus Wagner*, Madrid: Alfaguara 1982, pp. 113s.

<sup>53</sup> F. Ponge, *Piezas. Trad. de Diego Martínez Morrón y Mercedes Monmany*, Madrid: Visor Libros 1006, p. 111. *Objeu*, que no *objet* En todo caso, *objet perdu*: "La palabra no es más que un modo (la forma y el color son otros) de confesar alguna debilidad; de reemplazar alguna virtud, poder o perfección; algún órgano ausente; de expresar su condenación eterna, de compensarla" (p. 122).

bras que olvidan / recuerdan su Χώρα neblinosa y descuajan así el tiempo, dándole eventualidad a lo sido; más que renacerlo, resucitarlo, pues lo damos por muerto, como al niño.

## Pirámides y jeroglíficos

Esas palabras, ¿se escriben?

... la escritura, que ya se va adentrando en el espacio gráfico de su nuevo carácter figurativo excéntrico, va a obtener de golpe lo que es su adecuado contenido [el contenido adecuado a la *neue exzentrischen Bildlichkeit*]. En esa nueva escritura gráfica podrán ir trabajando los poetas [...] sólo cuando conquistaren los territorios en que se da la construcción de esa misma escritura (y sin llamar mucho la atención): a saber, los territorios del diagrama estadístico y técnico (IV, 1, p. 43, s. 104).<sup>54</sup>

La máquina de escribir sólo alejará del portaplumas la mano del literato cuando lo exacto de las formas tipográficas entre a formar parte de la composición de sus libros. Cabe presumir que entonces harán falta nuevos sistemas tipográficos algo más variables, unos que pondrán la invención de los dedos y sus órdenes en lugar de la mano expedita y desnuda (pp. 44s.).<sup>55</sup>

¿Cómo serían los *neuen Systeme mit variablerer Schriftgestaltung* (s. 104), esos nuevos sistemas con fuentes o signos o tipos gráficos «variables»?

Serían "... a form of play (*Spiel*) that allows for a nondestructive, mimetic innervation of technology"<sup>56</sup>, pues en ellos estaría programado el «aprender a escribir», pues en ellos escribir sería, a la vez, aprender a escribir, escribir una vez más de nuevo. Por eso serían asunto con preferencia y precedencia de poetas, porque su trazo sería ya relato de la caricia, lo que conlleva que la tipografía, por maquinaal que fuera, se acordara de la grafología.

La grafología [...] nos ha enseñado a ver en la escritura imágenes que lo inconsciente del escritor ha escondido en ella. Y hay que suponer que el proceso mimético que se expresa de dicha manera en la actividad del escritor tuvo sin duda la mayor importancia para lo que es el acto de escribir en los tiempos remotos en que surgió la escritura. Así, la escritura se ha convertido (junto al lenguaje) en un fiel archivo de las semejanzas no sensoriales, y de las no sensoriales correspondencias (II, 1, pp. 215s.).<sup>57</sup>

<sup>54</sup> «Tenedor jurado de libros», *Calle de dirección única*,

<sup>55</sup> «Material didáctico», id.

<sup>56</sup> M. B. Hansen, *Cinema and Experience*, cit., p. 93 (ahí aplicado al cine).

<sup>57</sup> <2.> *Sobre la facultad mimética*.

Y hasta de la quiromancia y sus toqueteos proféticos, que descifran las caricias archivadas en las rayas de las manos<sup>58</sup>.

Por todo ello no sorprenderá que se hayan leído presagios implícitos de los interfaces digitales:

What Benjamin would like, obviously, is a computer, with a word-processing program that operates in the graphic mode. Better yet, he wants to be wired or have his thoughts transcoded wirelessly...<sup>59</sup>

Pero alámbrica o inalámbrica, la inervación se figura, y de ese modo lo fenomenológico (imagen) se transfigura semiológicamente (sentido), en una traducción que da soporte a que las correspondencias chisporroteen, por decirlo de otro modo, mimeografiando el mimema.

Entonces, ¿cómo no importará la mano que queda liberada para el contacto, puesto que ella no sólo escribe, sino que en ella se inscribe?

... sólo el tacto percibe a través de sí mismo (*di 'autés*) (*Sobre el alma* 423b15).<sup>60</sup>

Lo que hace que el tacto esté fuera de lugar, pues si es por sí mismo a su través, no hay otro que lo contenga (cfr. Arist., *Fís.* 212a32s.).

Su escritura háptica no será la alfabética, esa que ha sido considerada "... en sí y de por sí la más inteligente...", muy por encima de la jeroglífica, escritura alfabética que, a pesar de su filiación oral, permite olvidar tal genealogía cuando se convierte en hábito (*Gewohnheit*), pues entonces "... se convierte así para nosotros en un escrito jeroglífico [y ya no en una caja de resonancia] de tal modo que, cuando lo usamos, no necesitamos [ya] hacernos conscientes de la mediación de la voz"<sup>61</sup>. Todo lo contrario: sería una escritura de régimen distinto del alfabético, como la china o la japonesa, en la que el icono o la figura prevalecen sobre el logo-fonocentrismo alfabético, y lo que cuenta no es *parler sans accent*, sino lo contrario:

Le système chinois et le système japonais sont jugés peu «pratiques», inadéquats à l'objet proposé qui est la traduction graphique du langage oral. En réalité, un tel jugement n'est valable que dans la mesure où le langage écrit est destiné à traduire économiquement des notions pauvres, mais précises, dont l'ajustement linéaire assure l'efficacité. [...]. Il me semble qu'il est possible de ne pas perdre de vue les autres procédés d'expression de la pensée, en particulier ceux qui traduisent la flexibilité des images, le halo des associations, tout ce qui gravite autour du point central d'un concept de représentations complémen-

<sup>58</sup> Cfr. M 10, 4 y *El carrusel de las profesiones*, II, 2, p. 289.

<sup>59</sup> M. B. Hansen, *Cinema and experience*, cit., p. 138, vid. p. 101.

<sup>60</sup> Aristóteles, *Sobre el alma*. Introducción, edición y traducción de José Manuel García Valverde, Madrid: CSIC 2019, p. 86.

<sup>61</sup> G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, ed. cit., § 459, nota, p. 787, p. 791.

taires ou opposées. L'écriture chinoise représente un état d'équilibre unique dans l'histoire humaine, celui d'une écriture qui a permis (malgré tout) de traduire assez fidèlement les mathématiques ou la biologie sans perdre la possibilité du recours au plus vieux système d'expression graphique, juxtaposition de symboles qui créent non pas des phrases mais des groupes d'images significatives.<sup>62</sup>

Como la cadencia sonora que se escribe en la danza del bailarín, o *las figuras sonoras de Chladni*:

El experimento de las placas de Chladni, es una experiencia que permite visualizar ondas sonoras sobre un material [...] En el experimento original (realizado por el físico alemán Chladni, Ernst Florens Friedrich [1756-1827]) se fijaban las placas mediante un eje central para producir el efecto estacionario y se producía la vibración con un arco de violín [...]. Cuando la placa vibra, el polvo fino tiende a desplazarse por efecto gravitatorio desde las zonas de máxima vibración, a las zonas de vibración nula, pudiéndose visualizar los nodos en ella. Las diferentes frecuencias sonoras inducen diferentes modos de vibración, por lo que los dibujos sobre la placa van cambiando conforme se modifica la frecuencia del sonido.

([https://es.wikipedia.org/wiki/Figuras\\_de\\_Chladni](https://es.wikipedia.org/wiki/Figuras_de_Chladni))

(Cfr., para esas figuras sonoras, *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, I, 1, p. 435, donde se apostilla que en la alegoría la escritura "... entra en lo leído como 'figura' suya".)

Se trata de traducciones, hasta de traducciones modélicas o ideales, interlineales – si es que «la versión interlineal que corresponde con el texto sagrado es así el modelo o el ideal de toda traducción en cuanto tal» (IV, 1, 22)<sup>63</sup> – porque en ella se hacen cosas con palabras, se lee lo nunca escrito, dicho de otra manera, se palpa la letra del texto sagrado (se leen las pecas de la espalda).

Es el texto absoluto porque en su acontecimiento no comunica nada, no dice nada que cree sentido fuera de este acontecimiento mismo. Este acontecimiento se confunde totalmente con el acto de lenguaje, por ejemplo, con la profecía [pero aquí se trataría, más bien, de preposterar]. Constituye, literalmente, la literalidad de su lengua, el «lenguaje puro». Y como ningún sentido se deja llevar, transferir, transportar, traducir a otra lengua como tal (como sentido), éste exige enseguida la traducción que parece rechazar. Es traducible (*übersetzbar*) e intraducible. Sólo hay letra y ésta es la verdad del lenguaje puro, la verdad como lenguaje puro.<sup>64</sup>

Lo que no quita que hayamos de preguntarnos si hay una traducción perversa de la letra de la ley, que se escriba también a flor de piel, como la caricia, pero sin

<sup>62</sup> A. Lerói-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique et langage*, Albin Michel 2022, pp. 344s.

<sup>63</sup> «La tarea del traductor».

<sup>64</sup> J. Derrida, «Torres de Babel», ed. cit., p. 252.

acariciar (pensamos en la rastra de la colonia penitenciaria kafkiana, que graba en la piel del ajusticiado, con arabescos y conforme a unas plantillas diseñadas, la orden que ha incumplido:

Por supuesto que no puede ser una inscripción sencilla; no debe matar de inmediato. Se calcula que el momento crítico llega a la sexta hora. Son, pues, muchos los ornamentos que deben rodear la inscripción propiamente dicha; la verdadera inscripción solo ocupa una estrecha franja en torno al cuerpo, el resto se dedica a los ornamentos.<sup>65)</sup>

## La catástrofe de la infancia

¿Cómo no ocurrirá la catástrofe, del ángel, del niño? Sólo uno inmune:

JANE. Todo el mundo crece y muere excepto Peter, ¿no es así?

WENDY. Sí, verás, él no tiene sentido del tiempo.<sup>66</sup>

Y ello porque retrocede cuando el deseo de la niña, que es, a la vez, madre, lo acosa:

WENDY. [...] ¡Oh, Peter, cómo desearía levantarte y apretujarte! (*Él se echa para atrás.*) Sí, ya lo sé. [...]

*(En cierto sentido, él entiende lo que quiere decir con: «Sí, ya lo sé», pero en muchos otros sentidos no. Tiene algo que ver con el enigma de su existencia. [...]).*<sup>67</sup>

El enigma de la existencia de quien no tiene una madre, huérfano, no puede ser desvelado del todo, ni siquiera deshecho ese cordón o nudo de un tajo, porque si no te estrechan tampoco habrá ocasión para la separación y la liberación.

Al mortal que crece y se hace adulto “... la amada lo libera del hechizo de la madre...”. Pero desvestido del manto, descorrido el velo, hurgado el costurero, pudiera también desvanecerse el aura (y el falo), y...

... el hombre queda libre para la muerte porque su vida ha perdido su secreto [...]; la mujer es la comadrona que corta ese cordón umbilical tejido con el secreto natural (IV, 1 p. 81).<sup>68</sup>

<sup>65</sup> «En la colonia penitenciaria (1919)», en *Obras completas III. Narraciones y otros escritos*, ed. cit., p. 154.

<sup>66</sup> J. M. Barrie, *Cuando Wendy creció. Un apunte de última hora*, cit., p. 374.

<sup>67</sup> J. M. Barrie, *Peter Pan o el niño que no quería crecer*, cit., p. 367.

<sup>68</sup> «Timbre para avisar al médico de guardia», en *Calle de dirección única*.

Entonces no toca sino merodear por callejas de dirección equívoca con paso somnoliento, y acariciar no la superficie del cuerpo sino la extensión de la psique, porque, aunque no lo sepa, *Psyche* es extensa<sup>69</sup> (así es en el recuerdo de *Eros*).

... en sus primeros tanteos aún no al cuerpo, sino a una psique [mejor *Psyche*] reprobada (... *sonder die ganz verworfene Psyche*), cuyas alas lucían indolentes (*faulig*, podridas) a la luz de un farol de gas o dormitaban, aun no desplegadas [...], como una crisálida [...] Ya por aquella época, cuando mi madre aún me reprendía mi renuencia y mi paso somnoliento, comencé a percibir borrosamente la posibilidad de aliarme a aquellas calles, donde no me orientaban en apariencia, para escapar al dominio de mi madre (p. 231, s. 287).

Y, entonces, sobreviene la exigencia del «porque», porque la secesión del cordón umbilical que separa del secreto ya ni permite el juego en el que el objeto o, mejor, el *objeu*, va, va y viene, sin tener que dar(-se) cuenta de ello, como el carrete que el niño arroja allá para recuperarlo confortadoramente, *fort-da*, o como el carrusel en el que el niño se siente dios:

Cuando suena la música, el niño se va alejando de la madre. Al principio tiene miedo a abandonarla, pero entonces comprende que él mismo es muy leal. Un rey leal porque manda en un mundo que le pertenece. [...]. Entonces aparece su madre en un Oriente. [...]. Desde hace mucho tiempo, el eterno retorno de las cosas es bien conocido por los niños... (IV, 1, p. 54).<sup>70</sup>

El hilo del carrete se corta, la máquina se para, *fort* y *da* se divorcian y todo queda entre interrogaciones, en cuestión:

... la luz de la Luna iba ahora saliendo [...] por fin quedaba claro que del mundo ya no quedaba sino una pregunta tercamente obstinada. Puede ser quizá que esta pregunta residiera en los pliegues de la pesada cortina que había ante mi puerta para evitar los ruidos... (p. 244).

Para evitar, acaso, dado el caso, que, como aquellos dos niños, oyera a sus padres haciéndolo, *to hear his parents doing*, y viera un sonar, *ein Klingen sah*.

Pero bien pudiera ser que la cara oculta de la luna obliga ya a rendir cuentas y dar cuenta y razón (por tanto, *de* la ausencia). Se trata de *la pregunta lunar*:

Podría ser, por último, que fuera la otra cara de la misma extrañeza que la Luna había difundido por encima de mí (... *in mir verbreitet hatte*, en mí). La pregunta decía: ¿por qué hay algo en el mundo? ¿Por qué existe el mundo? (... *warum den etwas auf der Welt, warum die Welt sei?*) (p. 244, s. 301).

<sup>69</sup> "Psyche ist ausgedehnt, weiss nichts davon" (S. Freud, *Gesammelte Werke 17. Band (Schriften aus dem Nachlass 1892-1938)*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1941, p. 152).

<sup>70</sup> «Niño en el tióvivo», en *Calle de dirección única*.

En medio de una noche en la que vuela la lechuza que exige el «porque», con ese irse a pique del fundamento se va a pique la infancia, y la extrañeza que sobrevolaba se incubaba como angustia interior para siempre, sin remedio o consuelo, *auf ewig, trostlos*. El sueño en que la luna lo engulle todo, todo, *madre, y Dios*, para después devolverlo transfigurado en sinsentido:

... el embudo que la Luna había ido formando al acercarse se tragaba todo. Nada podía albergar ni la esperanza de pasar por él sin sufrir una gran transformación (*Nichts... un- verwandelt...*) [...] el gobierno de la Luna [... *das Regiment des Mondes*, que lo entiendo como genitivo objetivo, es decir: el gobierno que el niño creía detentar sobre la luna y que hacía que la meta, *Ziel*, del sueño fuera llegar a despertar, o el sentido de la vigilia], que yo había conocido aún siendo niño, había fracasado por completo, para toda una era (*Weltzeit*) (p. 245, s. 302).

En medio de esa noche, el amante postra su mirada en el lecho o tumba vacía, en la que ya no reposa la amada (*Psyché*):

La noche de la historia en la que la lechuza de Minerva (con Hegel) levanta el vuelo, es la misma que aquella en que Eros (con Baudelaire) rememora... (J 67).

## Mímesis



... en mi mano izquierda hay un enorme sombrero (*ein gewaltiger Sombbrero*), que estoy sosteniendo con gracia ensayada [...] Yo estoy desfigurado enteramente, a semejanza de todo lo que me contiene y rodea, *Ich aber bin entstellt vor Ähnlichkeit mit allem, was hier und mich ist* (pp. 204s., s. 261).

W. B.

Hay una imagen infantil de Kafka [...]. Procede de uno de esos estudios fotográficos típicos del siglo XIX [...]. Luciendo un traje ajustado y humillante, recargado con pasamanería, el niño, de unos seis años, se encuentra emplazado en una especie de jardín de invierno. Tras él hay unas palmeras. [...] lleva el modelo en la mano un enorme sombrero con el ala muy ancha [...] (“Una fotografía infantil”, en *Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte*: II, 2, p. 17).

F. K.

### *Jamás asemejarme a mi propia imagen.*

Cuando el niño salía de caza de mariposas, no al pie de las farolas, sino en el monte, cuando quería ser luminoso y etéreo para atraparlas,

y hasta tal punto se hacía real el deseo que cada vez que las alas que me tenían prendado se agitaban y mecían, era a mí a quien rozaba el aire haciéndome estremecer.<sup>71</sup>

Un atavismo:

Nuestros ancestros cazadores consideraban, de algún modo que aún nos resulta misterioso, hermanos suyos a los animales – sobre todo a aquellos que daban caza.<sup>72</sup>

O la vieja ley de los cazadores, *die alte Jägersetzung*: es que cazar mariposas obligaba a ser mariposa, y esto porque la mariposa nos había cazado en sus quiebros y requiebros, *Tun und Lassen*, y podríamos decir, pues para eso es maestra, mimetizando a la propia determinación del cazador:

Cuanto más me asimilaba (*anschmiegen*) al animal en todo su ser, cuánto más me convertía interiormente en mariposa, tanto más adoptaba ésta en toda su conducta las facetas [y el color, el tinte y hasta la pinta] de la resolución humana (... *die Farbe menschlicher EntschlieÙung*...)... (p. 29, s. 244)

<sup>71</sup> Cito en esta ocasión y para todas las siguientes, en el texto principal, por la edición citada *supra*: *Infancia en Berlín hacia 1900. Traducción de Klaus Wagner*: aquí p. 29.

<sup>72</sup> J. Berger, *Por qué miramos a los animales*, cit., p. 65.

La humanidad migrada sólo se recuperaba cuando su reencarnación era sacrificada, tras embalsamarla en el campamento, "... donde saldrían de la caja de herborista el éter, el algodón, alfileres con cabezas de colores diferentes y las pinzas" (id.), y dejarla lista para ser pinchada en el expositor. Si bien con anterioridad, en el camino de vuelta, *de vuelta*, "por este camino penoso, el espíritu de la condenada a muerte pasaba a formar parte (*gehen in*) del cazador" (id.), consiguiendo así, a vueltas de metempsicosis, sobrevivir.

De resultas, el órfico niño aprendía la lengua de las mariposas en la que, más allá de los parecidos, flor y mariposa acaban por entenderse, esto es, que la mariposa deviene flor y la flor mariposa

Ahora comprendía algunas de las leyes del extraño lenguaje en el que, delante de sus ojos, se habían comunicado (*verständigen*) la mariposa y las flores (pp. 29s., p. 245).<sup>73</sup>

Pero ¿qué queda de todo aquello?: si el paraje escenario del safari dejado atrás había quedado desolado de tanto pateo, si en la vitrina los ribetes de las alas de los lepidópteros están ya deslucidos y ajados.

Todo en ruinas.

Sin embargo, el aire que agitaban aquellas alas y que aleteaba en el niño agita y aletea todavía hoy, como una caricia, en una palabra fallida y largo tiempo enmudecida, pero superviviente de aquel desastre y que comparece de repente, sin invitación previa:

Ha conservado lo inescrutable (*das Unergründliche*) de lo que contienen las palabras de la infancia que le salen al paso al adulto. El haberlas silenciado durante largo tiempo las transfiguró (*Langes Verschwiegenwordensein hat sie verklärt*). Así vibra, en el aire perfumado de mariposas, la palabra »Brauhausberg«. [...]. El nombre ha quedado vacío de todo significado [*Schwere*, de todo peso, gravedad o gravitación, lo que no ha de sorprender, ya que se ha vuelto aéreo, volátil], pues ya no posee nada de una fábrica de cerveza... (p. 30, s. 245).

---

<sup>73</sup> O la orquídea con la avispa, y la avispa con la orquídea: "La orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de avispa; pero la avispa se reterritorializa al formar una imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea, pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen. [...] al mismo tiempo se trata de algo totalmente distinto: ya no de imitación, sino de captura de código, aumento de valencia, verdadero devenir, devenir avispa de la orquídea, devenir orquídea de la avispa [...]. No hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significante alguno" (G. Deleuze, F. Guattari, *Mil mesetas*, cit., pp. 15s.).

## El niño alegórico

### ¿Niño-dios?

El niño [...] no es solo un ser inicial sino también final. El ser inicial era antes del hombre, y el ser final es después del hombre. Psicológicamente, esta afirmación significa que el «niño» simboliza la naturaleza preconsciente y postconsciente del hombre. Su naturaleza preconsciente es el estado inconsciente de la más tierna infancia, la naturaleza postconsciente es una anticipación *per analogiam* más allá de la muerte. En esta representación se expresa la naturaleza global de la vida humana. La totalidad no reside jamás en el volumen de lo consciente, sino que incluye también la extensión indeterminada e indeterminable de lo inconsciente ...

... el arquetipo del niño, que expresa la totalidad del hombre. Es lo desvalido y abandonado y a la vez lo divino-poderoso, el comienzo insignificante, dudoso, y el final triunfante [...] representa el último valor y la última ausencia de valor.<sup>74</sup>

Pero no se trataría de restituir y reconstituir la representación regresivamente en el arquetipo, que es como decir en su totalidad e integridad, ni siquiera concibiendo tal totalidad como infinita o en formación perenne.<sup>75</sup>

El arquetipo estaría ya en ruinas, o es alegoría. Por tanto, no un niño arquetípico, sino, a lo más, un niño alegórico, que, como tal, es cadáver inhumado en algún pasaje.

O en una *Loggia*, la logia o galería donde confinan, *hat die Grenze*, las viviendas berlinesas de fin de siglo (*um neunzehnhundert*). Allí nada tendría asiento fijo por su condición de inhabitables, *Unbewohnbarkeit*, pero, por eso mismo, tampoco nada fluctuante (*nicht Flüchtige*), ninguna novedad o novelería, en ellas se sostiene.

La protección del dios tutelar, *Berlin – der Stadtgott selber –*, el dios de la ciudad, da la coyuntura para un encuentro señalado: a los pies de su manto, el tiempo se detiene para encontrarse con el lugar y el lugar se espacia para acoger el tiempo.

Bajo sus auspicios se encuentran y se reúnen el lugar y el tiempo (p. 127)

*In seinem Schutze finden Ort und Zeit zu sich und zueinander (s. 296).*

Uno para el otro en ese límite de la ciudad, la galería, donde el mismo dios de la ciudad – como si fuera un «dios del límite» chino, *Chénghuáng* – comienza, *beginnt*, o, como nos regala la traducción, *nace*:

<sup>74</sup> C. G. Jung, *Los arquetipos y el inconsciente colectivo. Obra completa. Volumen 9/1*, Madrid: Ediciones Trotta 2002, pp. 165s.

<sup>75</sup> Sobre el reaccionarismo de la teoría de los arquetipos y sus presuntas veleidades reaccionarias, y hasta fascistas o nazis, cfr., entre otras posibles referencias: K 6, 3; N 8, 2 o N 8 a, 1. De cualquier manera, el asunto de la relación entre imagen dialéctica y arquetipo merecería más atención.

Berlín, el mismo dios de la ciudad, nace en ellas (id.).

Luego será, en esas galerías, un niño. Pero si el niño una vez – *einmal*, érase una vez, *es war einmal* – fue miembro de esa alianza y comunión entre lugar y tiempo en su nacimiento, ahora yace enterrado en ella, y aquéllos que lo rodean – *Berlin, Ort, Zeit* – parecen, más bien, sus psicopompos.

El niño [...] que antaño (*einmal*) fue partícipe (... *mit im Bunde gewesen war...*), se encuentra en su logia, abrazado por ese grupo como dentro de un mausoleo que hace tiempo le está destinado (*zugesdenken*) (id.).

No niño-dios, sino niño-muerto o, más bien, niño en un lugar vacío, inhabitable o límite: quiasmo de la vida y la muerte.

Niño  
Niño  
en el huracán del adiós  
empujando con los dedos del pie  
espuma de llamas blancas  
contra el anillo ardiente del horizonte  
buscando la salida secreta de la muerte.<sup>76</sup>

La salida secreta *de* la muerte que busca, asomando la cabeza en el parto, navegar hacia otra tierra en la que no se yace marino, *sólo con hondura debajo*, sino tierra firme donde postrarse, echarse a tierra:

Niño  
Niño  
con la inhumación (*Grablegung*) de tu cabeza  
de los sueños cápsula de semillas  
que se volvió pesada  
en final entrega  
dispuesta a sembrar otra tierra.

El poema nos dona esa «inhumación» de la cabeza del neonato que asoma, finalmente, dando fin, *in endlicher Ergebung*. Una inhumación que sería también

---

<sup>76</sup> N. Sachs, *Viaje a la transparencia. Obra poética completa. Prólogo y traducción de José Luis Reina Palazón*, Madrid: Editorial Trotta 2009, p. 220 (id. para los demás versos del poema).

una exhumación en otra tierra, que ya no es marina, sino labrantío para esa cabeza grave, hasta gravosa, hoya donde el anhelo ha criado sueños pesados, pesadillas que habrán de trasplantarse. Pero, por la gravitación, ese cabezudo renacuajo no tiene ojos sino para aquello que queda detrás y que no tiene lugar, sino sólo fondo desfondado, hondura, *Tiefe*, la del fundamento materno.

Con ojos / vueltos hacia el fondo materno –  
Mit Augen / umgedreht zum Muttergrund –

*Muttergrund* que sería abisal, *Mutterabgrund*. Así que esos ojos serían también los ojos del ángel de aquel cuadro, *Angelus novus*:

Representa un ángel que parece a punto de alejarse de algo en lo que ha clavado su mirada.<sup>77</sup>

También el rostro del ángel, como el del niño, está virado, girado (*gewendet*), con los ojos exorbitados hacia el atrás de las ruinas del pasado:

Sus ojos están desencajados, su boca abierta, las alas desplegadas (*Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgedehnt, I, 2, s. 698*) [...] Vuelve su rostro hacia el pasado. Lo que *a nosotros* se nos presenta como una cadena de acontecimientos, él lo ve como una única catástrofe que amontona sin cesar ruina sobre ruina, arrojándola a sus pies.<sup>78</sup>

Entre esos escombros seguro que se encontraría su propia infancia. Allá quisiera posarse, pero, ¡ay!, no puede plegar las alas, y sería porque el viento que sopla tempestuoso desde el paraíso original, alejándolo del origen de la muerte hacia el futuro de la muerte, se enreda en sus alas, *in seinen Flügeln verfangen* (*I, 2, s. 698*).

También el niño del poema era empujado por el huracán del adiós, *im Orkan des Abschieds*, y su tiempo o el tiempo que corta su cordón umbilical, *desgarrando en el amarre (reißend an der Vertauung)*, tiene *alas erizadas*.

Tú  
mecido en la fisura del siglo (*in der Kerbe des Jahrhunderts gewiegt*)  
donde el tiempo con alas erizadas (*wo Zeit mit gesträubten Flügeln*)  
se ahoga perplejo  
en la inundación de tu inmenso hundimiento.

<sup>77</sup> W. Benjamin, *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política*. Edición y traducción de Jordi Maiso y José Antonio Zamora, Madrid: Alianza editorial 2021, pp. 71s.

<sup>78</sup> Id., p. 72.

Pero es él, *Niño, Kind*, quien, en la fisura (*Kerbe*) del vientre del siglo, *um neunzehnhundert*, hacia 1900, por un instante que no tiene tiempo, pues allí se detiene para hundirse en sí, perplejo, desconcertado, *fassungslos*, fijado en esa cruz, es él, *Niño, Kind*, quien, *um neunzehnhundert*, hacia 1900, en una muesca (*Kerbe*) que no tiene lugar, porque el lugar es un pasaje o una galería, y que sólo entalla su alegoría, puede, entre tanto, todavía, mecerse y columpiarse rítmicamente en la fisura y en la muesca (en la *ji* del quiasmo, *χιασμός*, en el fulcro de ese aspa, aunque no haya lugar, sino más bien espaciamiento, donde el nacimiento del instante se cruza para siempre con el ocaso de la muerte, como en esa *χ*, como la *χ* de *χώρα*). De aquí para allá, *fort : da*; o de arriba abajo, o de abajo arriba, *über : unter*; en el interlineado entre la nube y la expresión o representación o traducción; entre la inundación amniótica, *Überschwemmung*, y el hundimiento en vida, *Untergang*, “pues la naturaleza es mesiánica a partir de su eterna y total caducidad (*Vergängnis*)”.<sup>79</sup>

Ese es el no-lugar del juego del niño: el tablero donde arroja los dados, o la borda de la cuna por encima de la que tira el carrete, o la rayuela o infernáculo donde cae el tejo.

Juegos donde el duelo se vuelve mesiánico:

... les cimetières sont toujours des jardins d'enfance: on y joue à la marelle! [...] le jeu d'enfance – quel qu'il soit – donne une place motrice à la mort. *Le jeu éclaire le deuil*: il en effectue le sens caché et en temporalise les potentialités subjectives.<sup>80</sup>

Ya lo decía el niño que no crece:

«Morir será una aventura formidable».<sup>81</sup>

<sup>79</sup> “<Fragmento teológico-político> (1920/21)”, en *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política*, cit., p. 84.

<sup>80</sup> P. Fédida, “L'«objeu»”, cit., p. 138.

<sup>81</sup> J. M. Barrie, *Peter y Wendy*, ed. cit., p. 171.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

### I)

BENJAMIN, W., *Obras: edición española al cuidado de Juan Borja, Félix Duque y Fernando Guerrero*, Madrid: Abada Editores

- *Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser*, Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag

- *Libro de los Pasajes. Edición de Rolf Tiedemann*, Madrid: Ediciones Akal, 2005

- *Infancia en Berlín hacia 1900. Traducción de Klaus Wagner*, Madrid: Ediciones Alfaguara 1982.

- *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política. Edición y traducción de Jordi Maiso y José Antonio Zamora*, Madrid: Alianza editorial 2021.

### II)

ARISTÓTELES, *Sobre el alma. Introducción, edición y traducción de José Manuel García Valverde*, Madrid: CSIC 2019.

BARRIE, J. M., *Peter Pan. Edición de Ana Belén Ramos*, Madrid: Cátedra 2011.

BERGER, J., *Por qué miramos a los animales. Traducción del inglés de Pilar Vázquez y Abraham Gragera*, Barcelona: Alfaguara 2023.

BERGSON, H., *Matière et mémoire*, en *Œuvres*, Presses Universitaire de France 1970.

BERLIN, L., *A manual for Cleaning Women. Selected stories. Edited and with an Introduction by Stephen Emerson*, London: Picador 2016, p. 99).

- *Manual para mujeres de la limpieza. Edición e introducción de Stephen Emerson. Prólogo de Lydia Davis. Traducción del inglés de Eugenia Vázquez Nacarino*, Madrid: Alfaguara 2022, p. 120

COLLI, G., *Filosofía de la expresión. Traducción de Miguel Morey*, Madrid: Ediciones Siruela 1996.

DELEUZE, G. y F. GUATTARI, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta*, Valencia: Pre-Textos 2002.

DERRIDA, J., «Appendix. Des Tours de Babel», en J. F. Graham (Ed.), *Difference in Translation*, Ithaca and London: Cornell University Press 1985.

- «Torres de Babel», *Psyché. Invenciones del otro*, Ediciones La Cebra 2017.

- *Khôra* (traducción de H. PONS), Buenos Aires – Madrid: Amorrortu 2022.

FÉDIDA, P., «L’ “objeu”», en *L’absence*, Paris: Éditions Gallimard 1978.

FICHTE, J. G., *Das System der Sittenlehre nach den Principien der Wissenschaftslehre*, en *Gesamtausgabe I, 5. Herausgegeben von Richard Lauth und Hans Gliwitzky*, Stuttgart – Bad Canstatt: Frierich Frommann Verlag 1977.

- *Ética o El sistema de la doctrina de las costumbres según los principios de la Doctrina de la Ciencia. Edición de Jacinto Rivera de Rosales*, Madrid: Ediciones Akal 2005.

FREUD, S., *Gesammelte Werke 17. Band (Schriften aus dem Nachlass 1892-1938)*, Frankfurt am Mein: S. Fischer Verlag 1941.

HANSEN, M. B., *Cinema and experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, University of California Press 2012.

HEGEL, G. W. F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas. Nueva edición bilingüe de Ramón Valls Plana*, Madrid: Abada Editores 2017.

JUNG, C. G., *Los arquetipos y el inconsciente colectivo. Obra completa. Volumen 9/1*, Madrid: Ediciones Trotta 2002.

KAFKA, F., *Obras completas II. Diarios. Carta al padre. Edición dirigida por Jordi Llovet*, Madrid: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores 2000

KRISTEVA, J., “Noms de lieu”, en *Polylogue*, Éditions du Seuil 1977.

- *Sol negro. Depresión y melancolía. Traducción de Mariela Sánchez Urdaneta*, Girona: Wunderkammer 2017.

LAWRENCE, D. H., *Tortoises*, New York: Thomas Seltzner 1921.

LEROI-GOURHAN, A., *Le geste et la parole. Technique et langage*, Albin Michel 2022.

MARGEL, S., *Le tombeau du dieu artisan. Sur Platon, précédé de Avances, par Jacques Derrida*, Paris: Les Éditions de Minuit 1995.

PÉJU, P., *Enfance obscure*, Éditions Gallimard 2011.

PLATÓN, *Diálogos, VI. Filebo, Timeo, Critias. Traducciones, Introducciones y Notas por M.<sup>a</sup> Ángeles Durán y Francisco Lisi*, Madrid: Editorial Gredos.

PONGE, F., *Piezas. Trad. de Diego Martínez Morrón y Mercedes Monmany*, Madrid: Visor Libros 1006.

RILKE, R. M., *Las Elegías del Duino, los Réquiem y otros poemas. Traducción, Prólogo Notas y Comentarios de Otto Dörr*, Madrid: Visor Libros 2010.

SACHS, N., *Viaje a la transparencia. Obra poética completa. Prólogo y traducción de José Luis Reina Palazón*, Madrid: Editorial Trotta 2009.

---

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2024.37.003>

Bajo Palabra. II Época. N° 37. Pgs: 451-490