

El hollejo del tiempo

Una lectura eco-crítica benjaminiana de *Relato de um Certo Oriente* de Milton Hatoum

MIGUEL ALBERTO KOLEFF *

RESUMEN: En el siguiente texto se lleva adelante una reflexión eco-crítica tomando como eje de análisis la novela *Relato de um Certo Oriente* (1989) del escritor manauara Milton Hatoum. A partir del concepto rector de «devastación» la deriva benjaminiana que propicia la especulación teórica hace dialogar algunos fragmentos de la narración con categorías provenientes de ese corpus. Mediante tres movimientos analíticos se intenta dar cuenta de este tránsito por el terreno de la ecología con un tono de alerta y preocupación.

PALABRAS CLAVES: Amazonas; Decadencia; Devastación; Experiencia; Milton Hatoum; *Relato de um Certo Oriente*.

ABSTRACT: The following text analyses the novel *Relato de um Certo Oriente* (1989), by Milton Hatoum, from the perspective of ecocriticism. Considering the guiding concept of “devastation” the Benjaminian variation that enables the theoretical discussion sets into dialogue the fragments of the narrative and the categories derived from this corpus. In the face of this three-fold analytical movement we aim to walk you through the field of ecology sounding a note of alert and concern.

KEYWORDS: Amazonas; decay; devastation; experience; Milton Hatoum; *Relato de um Certo Oriente*.

* Profesor Titular Regular de Literaturas en Lengua Portuguesa – Facultad de Lenguas – Universidad Nacional de Córdoba – UNC – Córdoba – Argentina. E-mail: miguel_koleff@yahoo.com.br

Pues toda reificación es un olvido: los objetos se cosifican
en el momento en que los conservamos para nosotros
cuando algo de ellos se olvida
Carta de Adorno a Benjamin, 29-02-1940.

I

Aunque centrado en un corpus definido –la producción narrativa de Milton Hatoum entre 1989 y 2008– la intención de este trabajo no consiste en desmenuzar la trama de sus novelas ni menos aún adentrarse en los pormenores de la ficción. Lo que se propone –por el contrario– es estimular el pensamiento crítico a partir de algunos conceptos benjaminianos instrumentados con el fin de despejar esa suerte de unidad teórica y territorial que en ellos aparece de manera destacada. Me refiero –básicamente– a un *leit motiv* que los atraviesa y que tiene que ver con el discurso de *la decadencia* que aparece sintomatizado en la expresión de Davi Arrigucci Jr: «la casa deshecha» (ARRIGUCCI JR., 2007).

En *Relato de um Certo Oriente* (1989), *Dois Irmãos* (2000), *Cinzas do Norte* (2005) y *Órfãos do Eldorado* (2008), la constante que los vincula es el ocaso de una experiencia familiar que –en perspectiva milimétrica– retrata el final de una época, la decadencia de una cosmovisión civilizadora que –asentada en el Amazonas narrado– puede extenderse a otros contextos en los que opera la misma lógica capitalista.

En un trabajo anterior (KOLEFF, 2013), aludí al mismo propósito tomando el tópico de la «devastación» y lo hice extendiendo el concepto desde la crisis socio-cultural que se expone en la ficción hasta el deterioro personal y familiar de los personajes que los textos particulares convocan. No es menor insistir en esta cuestión ya que hay un sustrato común a las cuatro novelas¹ publicadas hasta el día de la fecha que pueden ser aglutinadas bajo la fórmula benjaminiana de «crisis de la experiencia» como tendré oportunidad de demostrar en las páginas que siguen.

Se trata –por cierto– de una constante escritural de Milton Hatoum que no pasa desapercibida. Hay que considerar –en este sentido– que al autor brasileño lo mueve el deseo de exponer el curso histórico de la región norte del país bajo la figura de la decadencia cuyo epítome es el daño ambiental y la transformación arquitectónica de la ciudad. Lo observamos en el curso mismo de las historias narradas que –aun con formatos diferenciados– guardan un elemento común que las unifica temáticamente.

Pensar estas constantes en términos críticos ha sugerido –por el mismo acto de reflexión– profundizar en el corpus analítico de Walter Benjamin para encontrar el asidero epistemológico que contiene esta concepción del mundo que se vehiculiza de manera singular. De este modo, aludiendo a algunos momentos claramente identificados de las cuatro novelas se puede desbrozar este problema. Sin embargo –y a los fines metodológicos– cada una de las cuestiones observadas se tratará por separado a partir de una prolija selección de segmentos textuales.

¹ Podría discutirse la inclusión de *Órfãos do Eldorado* en esta enumeración por las características particulares del texto, pero su incorporación obedece a la ambientación histórica de la trama que, aunque conjugada con el mito, permite identificar algunos itinerarios amazónicos de la primera mitad del siglo XX.

Me gustaría empezar por la percepción sensorial de la transformación que traen aparejadas las cosas –los objetos– a lo largo del tiempo. En algún punto, esta preocupación se conecta con el epígrafe que abre el artículo y que pertenece al pensador judeo-alemán. Nada mejor para esta consideración que fragmentos recogidos de *Relato de um Certo Oriente*. Quien asume la voz narrativa es la mujer que regresa a Manaus después de 20 años de ausencia y recupera algunos indicios de la ciudad natal que pervive en su memoria.

Ella vuelve con una intención definida: reencontrarse con Emilie, esa especie de figura tutelar que estuvo a cargo de su crianza desde el momento en que la progenitora la depositó en sus manos. Emilie es así el centro de su mundo infantil, como lo es también la casa familiar que habitó y el barrio en el que se inserta. Ese conjunto de circunstancias –nombres propios y territorios circunscriptos– constituye el microcosmos que protege la identidad de una mujer a la deriva que pugna por reencontrarse.

Habiendo arribado temprano a la ciudad, decide dar una vuelta antes de visitarla accediendo no sólo a los terrenos comunes sino también a los diferentes y otros. Quiere acostumbrar la vista a la novedad que ofrece lo conocido y su interdicción. Y, es en este contacto, donde imaginéticamente comulga la territorialidad que habita con la historia viva de Manaus capturando una secuencia plástica que explica el derrotero de la devastación antes sugerida. Voy a limitarme –para empezar– a un espacio que se privilegia en el texto: la plaza de la Policía², para luego aludir a las facciones de un barrio empobrecido. En el descubrimiento de lo nuevo y el reconocimiento de lo extraño operan categorías de percepción que son fundamentales para el desplazamiento teórico de la reflexión. Así, mediante las categorías benjaminianas de alegoría, imagen dialéctica y montaje puede darse cuenta del movimiento interpretativo que potencia la narrativa hatoumniana cuando leída desde los anclajes eco-críticos que aquí se potencian.

El primer fragmento se compone de dos dimensiones intersectadas a las que separa sólo un párrafo desde el punto de vista sintáctico. La protagonista que se dirige a la casa de Emilie cruza la plaza del barrio y depara con dos imágenes superpuestas: las que ve y las que conviven en su recuerdo.

Menos de quinhentos metros separavam a casa onde nossa mãe morava da de Emilie. Ao longo dessa breve caminhada, impressionou-me encontrar *certos espaços ainda intactos, petrificados no tempo, como se nada de novo tivesse sido erigido*. Nenhuma parede ou coluna parecia faltar às construções mais antigas; os leões de pedra, o javali e a Diana de bronze *permaneciam nos mesmos lugares* da praça, entre as acácias e os bancos onde as pessoas sentadas ou deitadas contemplavam as telhas de vidro do coreto e os répteis rumando à beira do lago, atraídos pela sombra das garças e jaburus que dormiam ou fingiam dormir, equilibrados por hastes finíssimas que sumiam na água (HATOUM, 1989, p. 121) [El subrayado es mío].

Nada daquela época permanecia vivo na praça. Sim, os monumentos eram os mesmos, mas o banco ocupado pelos irmãos gêmeos parecia uma lápide abandonada. Nas

² Se trata de la Plaza Helidoro Balbi, mencionada en *Relato* como «Praça da Polícia» y como «Praça das Acácias» en las otras tres novelas del corpus.

árvores, no lago, na ponte e nos caminhos que circundam o espelho d'água, eu sentia falta da silhueta dos animais e do seu alarido inconfundível (p. 121).

Si se observa atentamente la construcción discursiva de los exergos transcritos, se advierte la tensión que potencia el aspecto constructivo y las marcas utilizadas para dar cuenta de su completitud: *ninguna pared o columna parecía faltar a las construcciones más antiguas*. Prima la intención de destacar la pervivencia de las formas y de los diseños que –aunque *arruinados* por el paso del tiempo– se mantienen indemnes en su estructura.

Pero hay un elemento más. *Aun cuando los espacios estén intactos, petrificados en el tiempo como si nada de nuevo hubiera sido erigido... nada de aquella época permanecía vivo en la plaza*. La lógica que articula este reconocimiento parece opuesta pero es complementaria: da cuenta de su ruindad, aquello que Didi-Huberman –siguiendo a Warburg– denomina la *supervivencia* (*Nachleben*) (2011, p. 144).

La expresión alemana citada trae aparejada la idea de «modelo» o «ejemplo» («tomar como modelo» o «seguir el ejemplo») (Langenscheidt, 2010, p. 1113). Para el historiador de arte francés, evoca el procedimiento analítico de Walter Benjamin puesto en evidencia en la obra que dejó inconclusa. A saber,

Quando en su *Libro de los Pasajes*, Benjamin analiza el «París que se ha vuelto anticuado» del siglo XIX, pone muy precisamente en juego la noción warburgiana de supervivencia. En la cajera de tienda sobreviene Dánae, en las bocas del metro sobreviven las bocas del infierno, en el clochard de la esquina sobrevive el antiguo mendigo, en el desfile bajo el Arco del Triunfo sobreviven antiguos ritos de pasaje... (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 144).

Ruinas –objetos que se arruinan– y supervivencias son las marcas de una permanencia en el tiempo que –sin embargo– se sustrae de su elemento vital. Son restos *alegóricos* en el sentido de Benjamin, en la medida en que han sido vaciados de un significado imperecedero y que ya no pueden ligarse a un pasado todavía vigente que sí perdura –por ejemplo– en el *alarido inconfundible* de los animales inexistentes. El banco ocupado por los hermanos gemelos transformado ahora en lápida pone en evidencia precisamente esto y tal vez sea el ejemplo más enfático. Si bien es cierto que –antes como ahora– el banco está ahí frente a los ojos, ya no posee más el aura que lo caracterizaba cuando era el elegido por éstos para descansar después de su recorrido por la ciudad. El hecho de que haya sido así durante largo tiempo le asignó una cualidad que quedó adherida *significativamente* a su mole material. Él todavía permanece pero la cualidad que lo distinguía entre los otros y que lo hacía singular, ha desaparecido. Por esta razón, es un banco más pero también una lápida, es decir, recepta la transformación vigorosa del significado que lo trascendía devenido ahora resto agónico.

Esto, desde el punto de vista de la historia natural donde los «objetos se cosifican» como reza el epígrafe. Hay un segundo modo de concebir la historia –sin embargo– y es considerar el «rebús» (*Bilderratsel*) –en sentido freudiano – como potencializador de la memoria. Así, al decir de Didi-Huberman «las supervivencias exigen del historiador algo así como una interpretación de los sueños» (2011, p. 147). Algo de esto demostró el pensador

judeo-alemán en *El Libro de los Pasajes* cuando escuchó las voces acalladas de las mercaderías en desuso que eran el síntoma mismo de una época perdida a la que intentó reconstruir (BENJAMIN, 2007).

Con los elementos naturales pasa lo mismo. *Los árboles, el lago, el puente y los caminos que circundan el espejo de agua* pese al deterioro al que los ha condenado el flujo temporal, comunican todavía su presencia pero en forma desarticulada porque algo les falta: *yo sentía falta de la silueta de los animales y de su alarido inconfundible*.

Obsérvese a este respecto como el enunciado transcrito descompone la unidad paisajística a la que remite el nombre mismo de «plaza». Para la visión melancólica del alegorista –al decir de Benjamin– aquellos nexos que contribuyen a darle unidad al conjunto se desarticulan por la fuerza de lo ausente que grita más fuerte transformando el paisaje en naturaleza muerta.

Pensando en el drama barroco alemán, señala Terry Eagleton:

las imágenes, lejos de estar ordenadas jerárquicamente, están apiladas unas sobre otras en una manera aparentemente casual, sin tener en mente objetivo «totalizante» alguno. Pero, a pesar de todo esto, el drama es ostensiblemente una construcción aunque de una clase notablemente descentrada: sus rasgos variados y elaborados se someten inexorablemente a una estructura que sin embargo se niega para siempre a unirlos, permitiéndoles su vibrante particularidad y su centelleante ornamentación (EAGLETON, 1998, p. 49).

Siguiendo este modelo, la memoria es lo único que puede insuflarle vida a las cosas adormecidas que se observan a lo largo del camino. Y esto porque los recuerdos no están contaminados del espesor de la pérdida que signa el presente.

En algún punto, es el mismo efecto que el del beso que le da el príncipe a la bella durmiente para sacarla del sopor al que fue condenada mediante el hechizo. Por esta razón, este cuento de hadas inspiró –en algún punto– las elaboraciones teóricas de Benjamin que cuando diseñó el proyecto original de los pasajes parisinos en 1927 lo hizo evocando “una *feerie dialéctica*” (BUCK-MORSS, 2005, p. 65)³

Citando a Benjamin, Terry Eagleton recuerda que en la alegoría

el significado inmanente que se retira del objeto bajo la mirada paralizante de la melancolía lo deja como un puro significante, una runa o fragmento recuperado de las garras de un sentido unívoco y rendido incondicionalmente al poder de quien formula la alegoría. Si en cierto sentido ha quedado embalsamado, también ha sido liberado para entrar en la polivalencia: para Benjamin es aquí donde reside la naturaleza profundamente dialéctica de la alegoría. El discurso alegórico tiene la ambivalencia de la cabeza del muerto: “una total falta de expresión (el negro de las cuencas de los ojos) emparejada con la expresión más desenfrenada

³ Agrega al respecto Susan Buck-Morss: “En 1936 apuntó que el narrador ruso Leskov ‘(...) interpretó la resurrección, no tanto como transfiguración, sino como desencantamiento’, en un sentido semejante al de un cuento de hadas. Seguramente Benjamin quería que su Proyecto de los Pasajes fuera un cuento de hadas en ese sentido, con la salvedad de que la Resurrección sería una resurrección secular y social, y el ‘desencantamiento’ significaría liberación de las ilusiones de la falsa consciencia” (BUCK-MORSS, 2005, p. 65)

(la mueca de una sonrisa formada por los dientes). El paisaje mortificado de la historia es redimido, pero no mediante su recuperación para el espíritu, sino al ser, para decirlo así, elevado al segundo poder: convertido en un repertorio formal, transformado en emblemas enigmáticos que encierran la promesa del saber y la posesión” (EAGLETON, 1998, p. 45)⁴.

La consideración teórica sobre la alegoría ha sido motivo de un vasto trabajo para Walter Benjamin, cuyos resultados se ofrecen –en forma dispar– en dos textos, la tesis de postulación para el cargo universitario al que aspiraba, publicada posteriormente con el título de *El origen del drama barroco alemán* y la versión «reducida» (microscópica) del *Libro de los Pasajes* que, escrita a instancias del Instituto de Frankfurt, con el título genérico de «El Baudelaire» con que lo citaba en las cartas a Adorno, tuvo dos versiones ampliamente discutidas.⁵ Trabajos teóricos –consolidados en el tiempo – han creado articulaciones relevantes entre los dos formatos que permiten aislar y producir un concepto cuasi unívoco de alegoría que –sin embargo– potencia las más diversas interpretaciones.

Lo cierto es que –como señala Eagleton– la alegoría benjaminiana es inseparable de su compleja carnalidad y “privado de todo significado inmanente, está sometido como objeto puramente fáctico a las manos manipuladoras de quien formula la alegoría esperando el significado del cual éste quiera imbuirle” (EAGLETON, 1998, p. 25) y esto es lo que puede observarse en los pasajes antes referidos de la novela de Hatoum. Como en todo pensamiento dialéctico –y Benjamin es un maestro en esto–, la doble faz que se abre con su argumentación puede detenerse alternativamente en lo que permanece o en lo que falta, tensionando –en la medida de lo posible– las dos vertientes. Esta suerte de dialéctica sostenida mide siempre el curso de la historia pero se afirma de manera particular cuando no se mensuran datos físicos concretos sino una memoria activa que opera por reminiscencia. Es esta memoria –la *memoria involuntaria* de Proust– la que puede completar los espacios vacíos que dejan las constataciones directas, objetivas y verificables. *Relato de um certo Oriente* –como texto ficcional– ofrece la mejor alternativa para este desafío.

Hatoum dota al personaje central de su narración de una sagacidad particular para moverse entre los cadáveres. Tomando la imagen benjaminiana del andrajoso que anda en busca de los desechos que encuentra por doquier, la narradora –como traperera de la memoria– identifica aquellos que le ofrecen la posibilidad mínima de recomponer una identidad en crisis que comulga con la de la propia tierra. Por eso es paradigmática esta ficción: porque pone en el mismo torbellino una vida singular y una identidad colectiva que se tejen en el mismo lance. De allí las continuas apelaciones a la memoria y la identidad que se desprenden de las reflexiones concentradas de los personajes que habitan esos libros.

⁴ En un punto estas reflexiones se vinculan con las que haré a continuación al examinar la figura del ángel de la historia de la Tesis 9 de su filosofía de la historia.

⁵ Después que Horkheimer rechazara la publicación del artículo en la revista del Instituto de Frankfurt, Benjamin lo reescribe. El texto aparecido en 1939 con el título «Sobre algunos temas en Baudelaire» es la segunda versión del proyecto inicial presentado al Instituto. Las cartas trocadas entre Benjamin y Adorno entre 1938 y 1939 van trazando este periplo y son muy reveladoras de las inflexiones teóricas que se ponen en juego en la discusión.

II

Volvamos ahora en un nuevo movimiento al punto de partida que lleva a la protagonista a internarse en los márgenes de la ciudad desconocida: el acceso al barrio «infanticida» de sus primeros años:

Atravesei a ponte metálica sobre o igarapé, e penetrei nas ruelas de um bairro desconhecido. Um cheiro acre e muito forte surgiu com as cores espalhafatosas das fachadas de madeira, com a voz cantada dos curumins, com os rostos recortados no vão das janelas, como se estivessem no limite do interior com o exterior, e que esse limite (a moldura empenada e sem cor), nada significasse ao rostos que fitavam o vago, alheios ao curso das horas e ao transeunte que procurava observar tudo, com cautela e rigor ...Crescemos ouvindo histórias macabras e sórdidas daquele bairro infanticida, povoado de seres de outro mundo, o triste hospício que abriga monstros ... Foi preciso distanciar-me de tudo e de todos para exorcizar essas quimeras, atravessar a ponte e alcançar o espaço que nos era vedado: lodo e água parada, paredes de madeira, tingidas com as cores do arco-iris e recortadas por rasgos verticais e horizontais, que nos permitem observar os recintos: enxames de crianças nuas e sujas, agachadas sob um céu sinuoso de redes coloridas, onde entre nuvens de moscas as mulheres amamentavam os filhos ou abanavam a brasa do carvão, e sempre o odor das frituras, do peixe, do alimento fígado à beira da casa (HATOUM, 1989, p. 123).

Aquí no se trata de lo conocido que es revisitado –como en el exergo anterior– sino de “lo otro” que se ofrece por primera vez y que se interpreta apelando a los dispositivos de comprensión. La mujer cruza el igarapé que la separa del barrio y se interna en un sitio diferente que la interpela. Por un lado, es el lugar ignominado de la infancia al que tenía prohibido recurrir pero –por otro lado– es un barrio diferente que fue construido durante su ausencia. La distancia histórica de los 20 años que separan la percepción da cuenta de este registro involuntario. Y es esta perspectiva la que traduce el significado de los términos que observa: la pobreza devenida en una miseria mayor. Como puede observarse, al pintoresquismo del paisaje (*cores extravagantes de las fachadas de madeira*) se le adhiere como marca registrada *el agua estancada que convoca a las moscas* y que es responsable de las más diversas enfermedades que afectan a sus habitantes.

Si originariamente el barrio connotaba ideas de delincuencia y peligrosidad que se asociaban a la carestía, la investidura actual cobra una dimensión que la excede: la estigmatización que de él ha hecho la dictadura militar de los años 60 y 70. En las otras novelas de Hatoum se explicita históricamente este recorrido transformador que cosmetiza la pobreza pero que deja abiertas las llagas históricas que lo condenan al descalabro sociológico⁶.

Lo que causa estremecimiento en este recorrido ocasional al que accede es el desvelamiento de una realidad que desconoce pero que se asocia con la catástrofe urbana

⁶ A diferencia de *Relato de um certo Oriente*, las novelas que le siguen testimonian el proceso de degradación histórica seguida por la ciudad de Manaus, sobre todo cuando su transformación en Zona Franca durante la dictadura militar. *Cinzas do Norte* y *Orfãos do Eldorado* introducen dentro de la misma problemática la ciudad de Parintins.

que tomó cuenta de la ciudad en la década del 80. Me valgo de este término, «catástrofe»⁷ (*Katastrophe*) remitiendo una vez más al Benjamin de las *Tesis de Filosofía de la Historia* entendiéndolo como signo de una época connotada por el efecto del deterioro y de la pérdida.

Así, lo que ella asiste entorpecida es a uno de los proyectos del gobierno militar en la región destinados a cubrir la necesidad de vivienda de sectores empobrecidos políticamente. Ninguna de estas referencias aparece en forma explícita como sí lo hace en las otras novelas⁸ pero el común denominador que las vincula es la miseria circundante.

La ciudad que le era sustraída durante la infancia se recompone hoy con todas sus piezas a los restos de la Manaus pacata que perdura en su memoria, sólo que esta reconciliación con los espacios emergentes no impide que sea más dolorosa la construcción del entorno. Analizando un texto de su amigo Franz Hessel, Walter Benjamin no resiste la tentación de citarlo recordando a Berlín: “sólo vemos los que nos mira” (BENJAMIN, 1997, p. 218) porque reconoce en esa frase el elemento que necesita para su teoría del aura: la ciudad que se pierde es aquella que no devuelve la mirada. Parafraseando al filósofo alemán, Manaus es así una ciudad desconocida para la viajera porque no le devuelve la mirada, no puede reconocerse en ella cuando intenta integrarla a lo que pervive en sus recuerdos.

Este dato que estoy enfatizando no es menor porque la ciudad no es una conformación idiosincrática que depende sólo de un habitante singular y específico; es una construcción colectiva que se teje socialmente a lo largo de la historia y de la tradición que va cimentando. Hay que distinguir –en este sentido– la percepción sensorial individual de la experiencia que la ha amalgamado a lo largo de los años. Walter Benjamin se ha valido de los términos *Erlebnis* y *Erfahrung* para aludir a esta cuestión. En el ensayo “El retorno del flâneur” –recientemente citado– escribe: “Hay un tipo de experiencia [*Erlebnis*] que anhela lo extraordinario, lo sensacional y otro tipo [*Erfahrung*] que busca en cambio la eterna uniformidad” (BENJAMIN, 1997, p. 219).

Dicho de otro modo, la *vivencia* quiere la sensación de lo que sólo se da una vez mientras que la *experiencia*, lo que siempre es igual a sí mismo, la regularidad. Ahora bien, en un caso como el que estamos considerando en el que el arco temporal que separa la percepción crea un hiato con las imágenes conservadas en la infancia, es difícil componer un horizonte vital en el que la sorpresa (el impacto) no juegue un papel desgarrador.

⁷ El articulado central de este concepto aparece en la *Tesis 9* del libro póstumo de Benjamin citado en el cuerpo. Cuando el autor convoca la imagen del ángel de la historia, alude a su rostro que está vuelto hacia el pasado y afirma “En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar” (BENJAMIN, 2009, p. 23). Cf. al respecto, el análisis de Reyes Mate sobre la tesis. Una afirmación allí presente es la siguiente: lo catastrófico en nuestro caso es que “esto” no tenga final, que no haya quien lo pare, que la historia siga con la misma lógica. Lo catastrófico es la eternización de lo que ya tenemos, la irreversibilidad del curso que nos ha traído hasta aquí. Lo angustioso no es que la historia tenga un fin, sino que no lo tenga (REYES MATE, 2009, p. 163).

⁸ Me refiero específicamente a los barrios surgidos después de la destrucción de la Ciudad Flotante. En *Cinzas do Norte*, se alude al barrio popular Eldorado que es central en el desarrollo ficcional desde que compromete el arte del protagonista, Mundo, en perspectiva social mediante la intervención artística que allí realiza. En *Orfãos do Eldorado* la perspectiva es más histórica. Allí se menciona el barrio *O Paraíso*, o *Cegos do Paraíso* –como es llamada por los habitantes– en donde se concentran los antiguos defumadores de látex, sos *seringueiros* convocados por el gobierno de Getúlio Vargas.

A Benjamin no le ha resultado ajena esta reflexión cuando estudiaba a Baudelaire y reconocía su difícil inserción en un mundo tecnificado que se separa agudamente de su sustrato tradicional. Así, en el texto “Algunos temas de Baudelaire” (1939) hace intervenir los dos términos antes citados en conjunción con la categoría de “shock” que introduce.

Señala al respecto:

Cuanto mayor sea la participación de los momentos de shock en cada impresión, cuanto más incansablemente debe hacer aparición la conciencia como protección ante los estímulos, cuanto mayor sea el éxito con que opera, menos impresiones ingresarán a la *experiencia*; más bien corresponderán al concepto de *vivencia* (BENJAMIN, 2012, p. 195).

Si uno se atiene cabalmente a este razonamiento benjaminiano, puede entender el profundo impacto –el shock– que crea en la viajera el desconocimiento de la ciudad en la que ha nacido; puede –incluso– entender la lógica del verbo «conocer» que la invalida. Pero, por otro lado, nos permite ir más allá de las sensaciones personales encontradas de la protagonista e interiorizarnos de sus efectos desoladores colectivos.

Leyendo al pensador berlinés, Martin Jay concluye que

Las *Erlebnisse*, de acuerdo con Benjamin, eran precisamente aquellas experiencias que no dejaban esa clase de huella emotiva –fuera o no la de un momento original de beatitud–, y por lo tanto no era posible recordarlas involuntariamente. «*Sólo lo que no ha sido explícita y conscientemente experimentado (erlebt), lo que no le ha acaecido al sujeto en cuanto experiencia (Erlebnis), puede devenir un componente de la mémoire involuntaire*». La *Erfahrung*, por el contrario, implicaba la facultad de trasladar las huellas de los acontecimientos del pasado a los recuerdos del presente, pero también la de registrar la distancia temporal entre el ahora y el entonces, de reconocer la inevitable tardanza del recuerdo en lugar de subestimarlos y preservar una relación alegórica, no simbólica entre el pasado y el presente (y, en consecuencia, entre el presente y el futuro potencial (JAY, 2009, p. 388).

He destacado el extracto que toma Jay de «Sobre algunos temas de Baudelaire» porque allí se explicita la relación necesaria entre los términos alemanes utilizados. Si sólo lo que no ha sido explícita y conscientemente experimentado (lo que no le ha acaecido al sujeto en cuanto *Erlebnis*) puede ser traducido como *Erfahrung*, la crisis experimentada por la protagonista elimina cualquier posibilidad de incorporarse a su saber experiencial y –por consiguiente– tampoco autoriza a connotar las referencias observadas a partir de su singular punto de vista.

Sin embargo, y esto es lo verdaderamente rico del pensamiento benjaminiano aplicado a la novela de Hatoum, la percepción exterior de este personaje y narrador es lo que permite cifrar una experiencia que se escande a su propia subjetividad y que –por ende– traduce valoraciones más objetivas y precisas respecto de la devastación que experimenta como referencia de un colectivo que en ella se ve representada.

Si convalidamos esta apreciación, podemos convenir con Walter Benjamin que lo que el paseo de la narradora explícita es la degradación de la experiencia, su pobreza, que se

exhibe como imagen de horror. La protagonista contempla la disociación estructural del paisaje y su ecosistema.

Hecha esta concesión, el antes y el después que las botellas de plástico y las latas comunican, crean un hiato irremediable con la cosmovisión anterior del que las prácticas tradicionales y comunitarias daban cuenta. Yendo más lejos aun, la estampa del Amazonas referido en el libro es una clave de lectura imaginética de la contemporaneidad y sus residuos capitalistas.

En “Experiencia y Pobreza” Benjamin llama “barbarie” a esta imagen de descomposición que se presenta ante los ojos y que –al decir de Jay– “involucra mucho más que al individuo pues supone el agotamiento de la cultura misma” (JAY, 2009, p. 380). Como lo refiere Walter Benjamin, el horror que los soldados habían observado durante la primera guerra mundial, los hacía volver despojados de cualquier experiencia comunicable. La infructuosa lucha en el campo de batalla epitomizaba esa frontera que separaba el mundo conocido de cualquier otra cosa que podría abrirse por delante. El *shock* era tan imponente que dividía el mundo en dos y tornaba inasimilable las dos mitades.

Algo parecido sucede en la novela de Hatoum. Aunque no se haya contemplado la estruendosa batalla, la percepción de los restos del antiguo pasado que pervive en la imaginación y que no puede sobreponerse a los fragmentos en que hoy se ha eclipsado, da cuenta de ello de alguna manera. Las botellas flotando en el río, además de ensuciarlo y contribuir a su contaminación, son el síntoma más visible de la devastación de la historia.

Así ordenado el razonamiento, pareciera no haber solución posible a la situación presentada. Hay que decir a este respecto que las novelas de Hatoum enfantizan más la pérdida que su recuperación. Sin embargo, en el gesto mismo de avizorar la derrota están presentes las semillas de la redención. Benjamin ha sido una autoridad en este razonamiento procurando leer la “redención” (*Erlosung*)⁹ contenida en las ruinas de la historia. La larga carta que le escribe la narradora al hermano radicado en España enfatiza el papel de la escritura testimonial que puede citarse en esta línea de alternativas y resistencias.

Queda por subrayar otra línea benjaminiana que también puede ser evocada en esta perspectiva. En la segunda versión del Baudelaire, la de 1939, ampliamente citada en este trabajo, el filósofo alemán identifica con precisión el desafío al que estaba sometido el poeta francés que veía desplomarse sobre sí los dispositivos de una modernidad tecnologizada. En este texto, –y al decir de Jay– la tesis es positiva y promete una esperanza. Un proceso capaz de reconocer los shocks traumáticos de la vida moderna puede presuponer la manera de salvarlos con miras a una realización futura de la *Erfahrung* en su versión más redentora. “La poesía lírica de Baudelaire procuró valientemente convertir las *Erlebnisse* en *Erfahrung* trascendiendo la mera nostalgia por el aura destruida en una nueva manera de tratar el hiato temporal entre el entonces y el ahora” (JAY, 2009, p. 386). Únicamente adueñándose de esos

⁹ Probablemente sea Manuel Cuesta Abad quien mejor se detuvo sobre esta consideración proporcionando una clave de lectura de la obra benjaminiana. Esta afirmación le pertenece: “Redención o salvación ante todo un pasado reprimido u oprimido del que procedemos y *del que nosotros mismos debemos responder*” (CUESTA ABAD, 2004, p. 30) (el subrayado me pertenece).

elementos podía Baudelaire valorar plenamente el significado de la catástrofe de la cual él, en su carácter de hombre moderno era testigo. Citando a Angelica Rauch, Jay afirma que “la melancolía exhuma el potencial del pretérito para darle un sentido simbólico al futuro y al concepto mismo de un futuro” (JAY, 2009, p. 413).

III

“en ese dominio, el orden siempre es
flotación por encima del abismo”
Didi-Huberman – *Ante el tiempo: historia
del arte y anacronismo de las imágenes.*

El tercero de los fragmentos analizados se encuentra también en el Capítulo 6 del libro sobre el final. Después de un paseo que se inicia atravesando “a ponte metálica sobre o igarapé” (HATOUM, 1989, p. 123) la protagonista decide retornar a la casa familiar no sin antes contemplar –con efusividad– las marcas de la degradación del tiempo. La descripción del puerto es la que ofrece esta perspectiva.

La mujer narradora mensura lo que ve en relación con lo que recuerda pero a diferencia de lo que sucede en el exergo anterior, no opera sobre elementos conservados que –aunque deteriorados– sintomatizan una historia latente. Lo que se presentifica a sus ojos es una novedad que tiene que ver con la basura de la que es recubierto. La tensión dialéctica enfatiza más la diferencia que la similitud pero al mismo tiempo la decadencia que pertenece a otro orden, ajeno al temporal que estigmatiza las cosas. Es precisamente esta variable la que conduce el razonamiento textual hacia una imbricación de la experiencia con la memoria posible.

De olhos abertos, só então me dei conta dos quase vinte anos passados fora daqui. A vazante havia afastado o porto do atracadouro, e a distância vencida pelo mero caminhar revelava a imagem do horror de uma cidade que hoje desconheço: uma praia de imundícias, de restos de miséria humana, além do odor fétido de purulência viva exalando da terra, do lodo, das entranhas das pedras vermelhas e do interior das embarcações. Caminhava sobre um mar de dejetos, onde havia tudo: casca de frutas, latas, garrafas, carcaças apodrecidas de canoas, e esqueletos de animais. Os urubus, aos montes, buscavam com avidez as ossadas que apareceram durante a vazante, entre objetos carcomidos que foram enterrados há meses, há séculos. Além do calor, me irritavam as levas de homens brigando entre si, grunhindo sons absurdos querendo imitar alguma frase talvez em inglês; eram cicerones andrajosos, cujos corpos mutilados e rostos deformados os uniam ao pântano de entulhos, ao pedaço da cidade que se contorcía como uma pessoa em carne viva, devorada pelo fogo (HATOUM, 1989, p. 125).

El extracto recogido tiene una importancia considerable a la hora de la reflexión teórica. Se trata de una percepción, de una imagen construida por el mecanismo de montaje que da

cuenta del clima de contaminación que padece el río Negro y que es el escenario en torno del cual se tejen relacionamientos humanos permanentes. Al decir de Didi-Huberman, “la imagen no está en la historia como un punto sobre una línea. La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 143).

Como bien lo planteara Walter Benjamin, la imagen funciona aquí como un dispositivo de conocimiento y no como simple expresión plástica figurativa. Es una imagen compleja y arquitectada ya que mediante fragmentos que la componen se ofrece como unidad indiscernible. Esas “cascas de frutas, latas, garrafas, carcaças apodrecidas de canoas e esqueletos de animais” pueden resumirse en un término desolador, el de la basura, que lo traduce. O «la hez» al decir de Didi-Huberman, «la impureza donde radica el espesor temporal de las cosas» (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 164).

Esta imagen complejizada es el correlato exacto de la percepción alegórica antes señalada. Pese a su contenido horripilante –para usar un término caro a Didi-Huberman–, no opera aquí de manera abierta la alegoría porque los elementos que componen el paisaje no degeneraron respecto de una historia colectiva que los aunó como corpus, sino que fueron agregados a ese paisaje por la desidia humana para dar cuenta de un presente irremisible. El montaje benjaminiano –en este sentido– sirve a la actualidad y no al pasado aunque –por la misma razón– se torne en índice de una relación inalterable.

Como señala Peter Bürger,

el concepto de montaje no introduce ninguna nueva categoría que sustituya el de alegoría. Más bien, se trata de una categoría que permite determinar cierto aspecto del concepto de alegoría. El montaje presupone la fragmentación de la realidad y describe las fases de su constitución (BÜRGER, 2009, p. 104).

Didi Huberman agrega a este concepto dos importantes nociones:

Lo que construye el montaje es un movimiento, aunque sea “entrecortado”: es la resultante compleja de los polirritmos del tiempo en cada objeto de la historia. Por otro, lo que hace visible el montaje –aunque sea de manera “entrecortada”, por ende parcial– es un inconsciente (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 176).

Lo que ayuda a montar es la imaginación: desmonta la continuidad de las cosas con el objeto de hacer surgir las afinidades estructurales. La imagen actualiza un orden de conocimiento esencial al aspecto histórico de las cosas (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 178)

Antes de analizar particularmente los efectos del montaje quiero aludir a un orden establecido que resulta de ese dispositivo de conjunto y que es el río contaminado. Los elementos que se incorporan para viciarlo pueden ser desagregados uno por uno –el efecto que la limpieza del cauce produciría–, pero sus efectos dejan impresas huellas indelebiles: aun aseado, el río no dejará de estar contaminado salvo efectos de un reciclaje mayor que termine por re-adaptarlo a su función benéfica.

Volviendo ahora sobre la “basura” que se deposita sobre su superficie, vale la afirmación de Didi-Huberman cuando dice que “Interesarse por el ‘despojo de la historia’ (*Abfall der Geschichte*) no implica reflexionar desde el ángulo de la simple negatividad, sino desde el ángulo de una ‘formación superviviente que de pronto se hace visible en la cesura –en la fractura– abierta’ (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 171).

El calificativo «sprunghaft» asociado a la noción de imagen –“imagen entrocortada” para Didi-Huberman– es un correlato perfecto del montaje benjaminiano.

En este adjetivo resurge literalmente el ritmo turbulento del origen –el *Ursprung* como “torbellino en el río”- y, en el mismo movimiento, se impone la idea de un “salto” (*Sprung*) donde se desmontaría el mecanismo del tiempo... Como un film que no fuera proyectado con la velocidad adecuada y cuyas imágenes aparecieran entrecortadas, dejando entrever sus fotogramas, es decir, su esencial discontinuidad: en este momento –en el momento en que se disgrega la ilusión de la continuidad, comprenderíamos por fin de cuántas “mónadas”, veinticuatro por segundo, está realmente hecho un film (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 174).

Esa imagen leída desde cualquier lugar que se adopte es dialéctica porque vinculada a una dimensión que se muestra como un dispositivo de conocimiento. Habla de un río limpio y claro en el pasado que ha devenido “mugre” en el presente y que se proyecta como fuente de polución en el futuro a no ser que las cosas cambien. En términos del autor francés citado:

Su aparición en el presente muestra la forma fundamental de la relación posible entre el Ahora (instante, relámpago) y el Tiempo Pasado (latencia, fósil), relación cuyas huellas guardará el Futuro (tensión, deseo) (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 170).

Didi-Huberman reflexiona en términos benjaminianos y por eso se anima a conjurar la idea de un pasado que asalta al presente dejando al desnudo una fisura sin resolver que –a mi juicio– se conecta con la crisis de la experiencia, como tendré oportunidad de plantear más adelante. Esto, considerando que el presente es sólo indicio de una decadencia que corre entre los dedos como las cuentas de un rosario (BENJAMIN, 2009, p. 59) [Ms-BA 448 12].

En la imagen –según Didi-Huberman– pueden reconocerse dos dimensiones: de un lado la presencia y del otro la representación, de un lado el devenir de lo que cambia y del otro la estasis plena de lo que permanece ... Ella dibuja un espacio que le es propio, un *Bildraum* que caracteriza su doble temporalidad de “actualidad integral” (*integraler Aktualitat*) y de apertura “de todos los lados” (*allseitiger*) del tiempo (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 168). Así, en la imagen se chocan y se separan todos los tiempos con los cuales está hecha la historia. O –como señala Benjamin– “los tiempos son puestos en contacto, «chocados» y disgregados por el mismo contacto” (p. 168).

Para poder entender la lógica que compone la imagen hay que acentuar su carácter de “sobredeterminación” en la medida en que el correlato de sus elementos –cuando enfatizados– son los que componen el signo. Para Didi-Huberman, en este sentido, “la imagen puede ser al mismo tiempo material y psíquica, externa e interna, espacial y de lenguaje, morfológica

e informe, plástica, discontinua” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 167). Una lata de agua que flota en el río no lo contamina pero si esa lata permanece en el tiempo –sin reciclarse– y se aúna a otras tantas con las mismas características, lo ensucian, lo manchan, lo estigmatizan a punto de tornarse inescindibles de su cuerpo adulterado. Dicho esto, el procedimiento de montaje que une cada uno de sus elementos integradores impide la reducción del conjunto a su estertor como símbolo. Como totalidad de elementos que se le suman no traduce un significado exterior al sí mismo que representan, no se inteligibiliza ningún significado que lo trasciende. Resisten como objetos alegóricos que –entrelazados como las cuentas de un rosario– habilitan la disgregación que muestran, presuponen y exigen de la comprensión objetiva. El concepto de “alegoría” esbozado en esta definición le cabe justo en la medida que los significados individuales se vaciaron por completo para resignarse al conjunto –al emblema– en el que se integran (EAGLETON, 1998, p. 49).

Esta es la razón de la simbiosis que puede operar metodológicamente la noción de alegoría cuando vinculada a la de montaje. Si –por otro lado– la asociamos a la escena transcrita en el primer exergo acentuamos el carácter decadentista del fin de la experiencia que opera como telón de fondo de la reflexión de la protagonista.

Analicemos en forma particular el caso de las latas y botellas que flotan en el río por su incapacidad de reciclaje. Su sola mención circunscribe una época, el momento en que aparecieron en América Latina para substituir al vidrio y al objeto retornable. De material menos noble y de menor calidad, fácilmente se ofreció como sustituto por las ventajas que aseguraba en la operación comercial sin medir las consecuencias que su uso podía acarrear en el futuro¹⁰. El desdén con que es tratado explica su supervivencia como resto inasible. Abandonado a su suerte contamina el ecosistema sin solución de continuidad.

El hecho de estar datado marca un antes y un después de la producción tecnológica que le da cuerpo y que favorece su circulación. Desprendido de una lógica de producción artesanal se impone por la vía de la reproducción en serie que desdeña el “aura” (BENJAMIN, 2007) de las producciones orgánicas. Este dato no es menor porque refiere la pervivencia del “residuo” que se impone como “resto” al proceso de tecnologización modernizadora.

Si tenemos en cuenta ahora el ambiente donde flota como basura podemos entender su composición como emblema en la medida en que explica “o horror de uma cidade que hoje desconheço” (HATOUM, 1989, p. 125).

Consideraciones Finales

Este recorrido por tres fragmentos textuales de la novela *Relato de um Certo Oriente* patentiza hasta qué punto la preocupación de Milton Hatoum por la ecología funciona como

¹⁰ Es imposible no pensar en la reflexión de Cipriano Algor –el personaje de *A caverna* de José Saramago– cuando evalúa la sustitución de las artesanías de barro por materiales de plástico en razón de la conveniencia comercial. Una imagen convoca a otra por las fuerzas de las circunstancias ya que el modelo capitalista neoliberal es el mismo.

un punto de articulación narrativo que irradia en el interior de los subterfugios de una trama personal y social de envergadura. Tal vez su reconocimiento temprano ayude a perfilar una lectura de la obra desde esta modalidad tan ceñuda como crítica en relación a los contextos políticos que inducen nuestra situación de lectura.

KOLEFF, M. A. The Marc of Time – a Benjaminian Eco-Critical Reading of Milton Hatoum's *Relato de um Certo Oriente*. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 9, n. 1, p. 11–26, 2017.

Referencias

Langenscheidt. *Diccionario Alemán*. 2010.

ARRIGUCCI Jr., D. Relato de um certo Oriente. In: CRISTO, M. L. P. (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: UNINORTE, 2007. p. 345–346.

BENJAMIN, W. *El libro de los Pasajes*. Trad. Luis F. Castañeda; Isidro Herrera; Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2007.

_____. El retorno del flâneur. In: HESSEL, F. *Paseos por Berlín*. Trad. M. Salmerón. Madrid: Tecnos, 1997. p. 215–219.

_____. Pequeña historia de la fotografía. In: _____. *Obras Libro II / Vol. I*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2007. p. 377–403.

_____. Sobre algunos temas en Baudelaire [1939]. In: _____. *El París de Baudelaire*. Trad. M. Dimopulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. p. 183–242.

_____. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. B. Echeverría. Rosario: Prohistoria, 2009.

BUCK-MORSS, S. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Trad. Mariano López Seoane. Buenos Aires: Interzona, 2005.

BÜRGER, P. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Tomás Bartoletti. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

CUESTA ABAD, J. M. *Juegos de duelo*. La historia según Walter Benjamin. Madrid: Abada, 2004.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad.

Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

EAGLETON, T. *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Trad. Julia García Lenberg. Madrid: Catedra., 1998.

HATOUM, M. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Orfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

JAY, M. *Cantos de Experiencia*. Variaciones modernas sobre un tema universal. Trad. G. Ventureira. Buenos Aires: Paidós, 2009.

KOLEFF, M. La devastación del Amazonas en la narrativa de Milton Hatoum. Una reflexión eco-crítica. *III Jornadas Internacionales de Ecología y Lenguajes*. Córdoba: Facultad de Lenguas, UNC, 2013. Disponible en <<https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/1780/Koleff%2C%20Miguel.%20La%20devastacion%20del.pdf?sequence=25&isAllowed=y>>. Aceso en 25 out. 2016.

REYES MATE, M. *Medianoche en la historia*. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia». Madrid: Trotta, 2009.

Recebido em: 10/12/2017

Aceito em: 18/02/2017