




Saberes y prácticas. Revista de Filosofía y Educación / ISSN 2525-2089
 Vol. 8 N° 1 (2023) / Sección Dossier / pp. 1-11 / [CC BY-NC-SA 2.5 AR](#)
 Centro de Investigaciones Interdisciplinarias de Filosofía en la Escuela (CIIFE),
 Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.
revistasaberesypracticas@ffyl.uncu.edu.ar / saberesypracticas.uncu.edu.ar
 Recibido: 23/04/2023 Aceptado: 10/07/2023
 DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.36.097>

Figuras de la desfiguración: El jorobadito y su círculo familiar

Figures of disfigurement: The little hunchback and his family circle

 Stephanie Graf

Universidad de Innsbruck, Austria
stephanie.graf@uibk.ac.at

Resumen. "La desfiguración es la forma que adoptan las cosas en el olvido", dice Walter Benjamin en su famoso ensayo sobre Franz Kafka. El mundo de la desfiguración alberga todo aquello que, excluido del orden social y lingüístico y olvidado por nosotros, ha sido desechado como inútil, sobrante, inclasificable y que, sin embargo, sobrevive al orden intencionado y orientado a objetivos. Este residuo, precisamente porque no se puede conceptualizar, siempre ha producido su propio mundo de imágenes en la literatura, la música, en definitiva, en la imaginación humana. En este artículo, rescato la idea de la desfiguración de Walter Benjamin como clave de interpretación de este círculo de figura. Los habitantes de este mundo de la desfiguración, traviesamente se esconden en los rincones ocultos de nuestro orden doméstico. Son extraños y ajenos, inquietantes como algo que una vez fue nuestro y ahora está excluido. Lo que tienen en común es que se niegan a hablar, que se sustraen al agarre del concepto, que no se les puede inmovilizar, que despiertan culpa y vergüenza y que -quizá porque no viven, sino que a lo sumo sobreviven- no pueden morir. Como revoltosos y fantasmales cambia-formas, no nos dan tregua, exigen atención y desafían nuestro pensamiento, y sugieren que sin ellos no será posible una vida reconciliada.

Palabras clave. Desfiguración, Walter Benjamin, Franz Kafka, mesianismo, reconciliación.

Abstract. "Disfigurement is the form that things take in oblivion," Walter Benjamin states in his famous essay on Franz Kafka. The world of disfigurement harbors all that, excluded from the social and linguistic order and forgotten by us, has been discarded as useless, leftover, unclassifiable. Yet, this rest survives the purposeful, goal-oriented order. This residue, precisely because it cannot be conceptualized, has always produced its own world of images in literature, music, in short, in human imagination. In this article, I rescue Walter Benjamin's idea of disfigurement as an interpretative key to this circle of figures. The inhabitants of this world of disfigurement mischievously hide in the corners of our domestic order. They are strange and alien, unsettling as something that was once ours and is now excluded. What they have in common is that they refuse to speak, that they escape the grasp of the concept, that they cannot be immobilized, that they provoke guilt and shame, and that - perhaps because they do not live but at most survive - they cannot die. As unruly, ghostly shape-shifters, they give us no respite, demand our attention and challenge our thinking, and suggest that without them a reconciled life will not be possible.

Keywords. Disfigurement, Walter Benjamin, Franz Kafka, messianism, reconciliation.

Introducción

“Odradek es la forma adoptada por las cosas en el olvido”, describe Walter Benjamin al “bastardo más singular” del mundo, evocado por Franz Kafka. Es en su ensayo sobre aquél que Benjamin traza los contornos de este mundo como un mundo de la desfiguración. “[L]as cosas en el olvido -traduce Roberto Blatt este párrafo sobre Odradek- “están deformadas” (*Sie sind entstellt*), versa el pasaje en alemán, están desfiguradas – eso sería la traducción exacta y más apropiada que quisiera proponer y, de esta manera, introducir una categoría que sirve para caracterizar todo un círculo de figuras literarias, y, como veremos a lo largo de este artículo, no literarias. La desfiguración se revelará como clave interpretativa que abre una perspectiva sin precedentes a las heridas causadas por la modernidad capitalista, pero también al potencial utópico que estas heridas contienen dentro de sí. El mundo de la desfiguración alberga todo aquello que, excluido del orden social y lingüístico y olvidado por nosotros, ha sido desechado como inútil, sobrante, inclasificable. Sin embargo, las criaturas quienes lo pueblan sobreviven al orden predominante, a este orden orientado a fines y objetivos tal como Odradek, protagonista del cuento kafkiano *Las preocupaciones de un padre de familia*, sobrevivirá a eso, al menos apunta todo, aun a la muerte del padre. Es un resto que, hasta el día de hoy, todo orden civilizatorio ha producido. Provoca culpa y –precisamente porque elude a la conceptualización– produce un mundo imaginario en literatura, música, y la tradición oral de cuentos y leyendas. En él retozan figuras que a veces se componen, como Odradek, de cosas, a veces son más reconociblemente humanas: lo que tienen en común es que estorban y perturban al ordenado mundo doméstico. A la familia de Odradek pertenecen *Hemlin*, de Ilse Aichinger, y el jorobadito de la canción infantil: Ellos son figuras que hacen travesuras en los rincones ocultos de nuestro orden doméstico, perturban nuestro ajeteo, nos hacen dudar y tropezar. Son extraños, extranjeros o, en terminología freudiana, *unheimlich*, extraños al hogar. La categoría freudiana de lo siniestro, de hecho, no les queda tan mal, como algo anteriormente propio que ahora se excluye. Lo que tienen en común es que se niegan a hablar, se apartan del agarre y se sustraen a ser capturadas por el concepto, no se dejan inmovilizar, despiertan culpa y vergüenza y que -quizá porque no viven, sino que a lo sumo sobreviven- no pueden morir. Como cambia-formas revoltosos y fantasmagóricos, no nos dan tregua, exigen atención y desafían nuestro pensamiento, sugiriendo que sin ellos no será posible una vida reconciliada.

En las siguientes páginas, exploraré la categoría de la desfiguración y el desfiguramiento –*die Entstellung*– en los escritos de Walter Benjamin. Preliminarmente, aclararé el significado del prefijo Ent- (des-) en el idioma alemán, para después ubicar el lugar que ocupa en la topografía benjaminiana como un lugar un poquito des-fasado en comparación con el uso habitual de la lengua (I). Este lugar específico se perfila de manera más clara poniéndolo en perspectiva desde categorías familiares, por ejemplo, la categoría de la *Ent-staltung* (de-formación/de-construcción). A continuación, introduciré algunas figuras ficcionales de la desfiguración (II): *Odradek* de Kafka, *Hemlin*, de Ilse Aichinger, y el jorobadito como aparece en Walter Benjamin. *Hemlin*, una figura femenina y, como se ha propuesto, quizás una “hermana” de Odradek, nos llevará a un círculo de figuras de la desfiguración fuera del mundo ficticio (III): al mundo femenino como desfigurado. Como veremos en este apartado, las mujeres aparecen como *ent-stellt*, des-figuradas, en el mundo moderno. Sin embargo, esto no sólo tiene como consecuencia su condición de víctimas, sino también contiene un potencial liberador: conviene decir esto para poder pasar al tema del componente mesiánico de la desfiguración. Como ya se ha dicho al principio, las figuras desfiguradas siempre nos recuerdan que algo falta en nuestro mundo y que aún necesita ser sanado; de ahí la petición del jorobado al niño que lo incluya en la oración. Como la categoría de la desfiguración no solamente tiene su función en el universo del pensamiento benjaminiano, sino que ha tenido una vida posterior en otros pensadores

como Theodor W. Adorno, la desfiguración como clave interpretativa puede iluminarse desde la perspectiva de este pensador.

I Todo Ent- tiene un comienzo... De la etimología de un prefijo

Para captar la terminología benjaminiana con sus grupos semánticos específicos, la gramática no se puede dejar de lado. Hay una serie de términos que mejor que conceptos podemos entender como constelaciones -en el sentido que agrupan varios conceptos en una especie de mapa que podemos entender como idea¹-. Así, las categorías *Entscheidung* (decisión) y *Entsetzen* (terror) tal como la *Entstellung* (desfiguración) que nos preocupa aquí, y *Entstaltung* (que como neologismo aún no tiene traducción) son términos recurrentes en el pensamiento de Walter Benjamin. Cada una de ellas constituye el centro focal de un campo semántico. Sobra indicar que todos comparten el prefijo *ent-* que comúnmente se traduce como *de-* y normalmente expresan, según el léxico, un distanciamiento, una confrontación, o “la oposición anuladora de una acción” (DWDS 2023). Esto último, tal vez lo más significativo para entender la semántica específica de las palabras que comienzan con *ent-* tiene que ver con la familiaridad de *-ent-* -estamos hablando de un parentesco lejano que viene del siglo VIII- con la palabra *Ende*, final. Ese parentesco ilustra muy bien cómo la mayoría de las formaciones de verbos con este prefijo denominan una acción “que reversa lo afirmado por el verbo simple” (DWDS 2023): un ejemplo muy fácil sería el verbo *entwaffnen*: desarmar. Hay otras composiciones que se adhieren a un adjetivo o directamente a un sustantivo, pero funcionan de manera parecida. Las otras connotaciones tienen que ver con los prefijos, también del alto alemán antiguo, **and(a)-* que originalmente significaba “contra”, “en contra de”² (DWDS 2023). En ese sentido, puede indicar una acción referida a una contraparte, o, también, a una separación, a un proceso que se distancia del punto de partida. Es interesante tener todas esas posibles connotaciones en mente considerando el hecho que en ninguna de las configuraciones benjaminianas bajo nombres con el prefijo *Ent-* es claro cuál de los significados es el predominante.

Quisiera comenzar las reflexiones acerca del neologismo benjaminiano que, por lo tanto, no tiene traducción. La palabra *Entstaltung* aparece en un fragmento corto dentro de los escritos estéticos de Benjamin, un fragmento titulado *Fantasía*. Benjamin afirma ahí, en contra de una opinión común, que la fantasía no tiene que ver con *Gestalten* (formas) y no forma, de tal manera que „hasta se puede llamar a los fenómenos de la fantasía como *Entstaltung* (de-formación o de-construcción) de lo formado (*des Gestalteten*)” (GS VI, 114). La fantasía, sigue, opera como un juego disolvente “alrededor de las formas”, creando un mundo con leyes propias, pero no es ella misma la que disuelve a las formas, ella no es el sujeto de la acción de disolver, sino son las formas las que se disuelven a sí mismas. Donde la fantasía misma intenta disolver a las formas, se vuelve fantástica, dice Benjamin para comprobar estas observaciones, entendiendo lo fantástico como teniendo una dimensión constructiva o de espontaneidad. Lo dice con un tono poco aprobatorio, y como si fuera para suavizar este tono, da el ejemplo de la única forma fantástica que considera como legítima: la grotesca (GS VI, p. 115). Ahí, la fantasía no de-forma (*entstaltet*) sino sobre-forma (*überstaltet*) de manera destructiva, constituyéndose, así, como una forma límite dentro del ámbito de la fantasía.

La fantasía, donde no es fantástica, por el contrario, nunca destruye. No es constructiva, sino, justamente *entstaltend* (de-formativa), o, visto desde el lado del sujeto, “puramente negativa” (GS VI,

¹ Acerca de la relación entre concepto e idea, véase el famoso prólogo epistemocrítico del *Origen del drama barroco alemán*.

² Esta raíz se conserva también y aún más reconocible en palabras que inician con el prefijo *ant-*, por ejemplo, *antworten* (responder).

p. 115). Lo distingue la ausencia de toda fuerza, que viene desde el interior de las formas, “es libre y, por eso, sin dolor” (GS VI, p. 115): explica que esto significa que, desde el lado subjetivo, la fantasía significa recepción pura. A este lado subjetivo le corresponde un lado objetivo, su *Entstaltung* (deformación) “como mundo de nacimiento sin dolor” (GS VI, p. 115). Tampoco lleva a la muerte, sino “eterniza la caída que provoca en una serie infinita de transformaciones” (GS VI, p. 115). Así, la *Entstaltung* muestra el mundo en “infinita disolución”, comparable con el „resplandor vespertino sobre la escena desierta del mundo con sus ruinas descifradas” (GS VI, p. 115). *Entstaltung* es la disolución de la apariencia, su purificación de toda tentación. Una apariencia pura existe, dice Benjamin, para quedarse con la metáfora del resplandor del sol, también en el amanecer, en el devenir del mundo. Y, cambiando registros desde lo estético hacia lo teológico: “Es el resplandor que está sobre las cosas del paraíso” (GS VI, p. 115).

En la obra del arte reaparece la *Entstaltung* de manera problemática, porque son fuerzas subjetivas que ingresan en la formación de la obra. Hay que buscar la *Entstaltung* en el lado de la obra que se sustrae a la intención subjetiva, es decir, en el lado de la expresión. En ella, es el lenguaje, afirma Benjamin, que es capaz de adoptar a la fantasía; solo el lenguaje tiene suficiente poder sobre la fantasía como para domesticar sus fuerzas. Queda por explorar, dice Benjamin, por qué el lenguaje tiene este poder –vamos a quedarnos con esta pregunta en mente en las siguientes consideraciones-. Sami Khatib ha observado que la figura de la de-formación se puede comprender como un modelo estético de “los movimientos mesiánicos de disolución corporal y transitoriedad eterna” (2013, p. 256) tal como aparecen en el *Fragmento teológico-político*. El movimiento de la *Entstaltung* no conoce, igual que el movimiento mesiánico, un *telos*, un objetivo o un cierre, sino solamente direcciones (Khatib 2013, p. 256). El método nihilista, que propaga Benjamin en el *Fragmento*, se podría llamar bien, a los ojos de Khatib, *política de la Entstaltung*: “No lleva a la destrucción, sino a la de-construcción de lo constructivo.” (Khatib 2013, p. 257). La *Entstaltung*, entonces, promueve una especie de nihilismo de todos los destinos finales: abre, en las palabras de Sami Khatib, “un tercer camino, más allá de la destrucción activa respectivamente la devaluación moral de todo lo existente y de la percepción pasiva-contemplativa de un proceso cuasi automático de decaimiento de todo lo orgánico” (2013, p. 258). Regresando al motivo de la apariencia –del *Schein*– se puede constatar que en la disolución constatada más arriba se puede ver un modelo de este tercer camino: la apariencia purificada, como brillo, “no genera, significa, o devela nada” (2013, p. 258). “Está en disolución o transformación sin fin, sin que ‘se congele’ a una apariencia cósmica, formativa” (2013, p. 258). Este tercer camino no debe su existencia a una especie de sujeto creador ni pertenece a una estética de los sentidos, sino, más bien, a una cierta *medialidad*: en ella, algo no-sensual se comunica, sin forma y mediación. El mundo visto desde esta tercera perspectiva, la de su *Entstaltung* sin fin, está iluminado por este brillo que apunta a su “fin mesiánico como restitución de algo que no tiene precedentes (*eines nie Dagewesenen*)” (2013, p. 266). Queda por investigar, y lo vamos a tener en mente para las siguientes consideraciones, si esta dimensión mesiánica de la *Entstaltung* (de-formación), el vínculo que mantiene con la naturaleza mesiánica como transitoriedad sin fin este eje que entretela la naturaleza a-histórica con la histórica, la historia natural con la historia humana, puede iluminar también la idea de la *Entstellung* (des-figuración). Podemos anticipar que ambas ideas están remitidas a la redención, aunque de manera distinta: mientras la *Entstaltung* es una categoría estética que contrarresta la subjetividad soberana y constructiva a través de una *disolución* inmanente de las formas, las figuras desfiguradas, aunque atrapadas en la desfiguración, no se dejan fijar en una sola forma o un solo lugar. Al *metamorfearse* constantemente, expresan el movimiento *entstaltend*, deformativo, y desde estas formas desfiguradas nos interpelan *mesiánicamente*: expresan la demanda de ser redimidos, liberados de la desfiguración. Se conjugará esa idea en el siguiente apartado, viendo los ejemplos de figuras desfiguradas.

II Figuras de la des-figuración: *Odradek* y su familia extendida

Después de habernos acercado a algunas dimensiones semánticas del prefijo *Ent-*, y, con esto, la idea de *Ent-Stellung* en el apartado anterior, examinaré ahora algunos de los lugares en los escritos benjaminianos en los que usa este verbo o su sustantivación y las figuras que aparecen en la literatura y en la cultura popular que Benjamin sitúa en el mundo de la des-figuración. Estas figuras las voy a leer paralelamente en dirección a sus similitudes, para llegar de esta manera a una determinación más exacta de este mundo: la idea de la desfiguración será descubierta de esta manera, como veremos dentro de poco, como la idea que organiza estas figuras como configuraciones del olvido (*Vergessenheit*). Siguiendo una sugerencia de Vivian Liska, quien, en un ensayo titulado “Las hermanas de Odradek” (*Odradeks Schwestern*, 2002) compara una figura del universo literario de Ilse Aichinger con Odradek de Kafka, admitiré otra figura literaria en el círculo de las figuras desfiguradas: *Hemlin*, del tomo *Palabras malas* (*Schlechte Wörter*) publicado originalmente en 1976, también será la figura más joven dentro de este círculo.

El cuento corto *Preocupaciones de un padre de familia*, de Franz Kafka, introduce un ser llamado Odradek. El texto comienza, curiosamente, con especulaciones etimológicas, con la pregunta si el nombre Odradek es de origen esloveno o alemán, y la incertidumbre sobre este mismo, que se cierran constatando que estas consideraciones “no ayudan a determinar el sentido de esa palabra” (Kafka 2003, p. 459). Y pasa a la descripción, por así decirlo, fenomenológica, porque “[c]omo es lógico, nadie se preocuparía por semejante investigación si no fuera porque existe realmente un ser llamado Odradek” (Kafka 2003, p. 459). A primera vista, aparenta como una bobina de hilo en forma de estrella, está cubierto de retazos de hilo, enmarañados, de los más diversos colores y materiales. Después el lector se da cuenta que la bobina es más que una bobina y que, a través de unos palitos, puede estar parado como si fuera en dos piernas:

Uno siente la tentación de creer que esta criatura tuvo, tiempo atrás, una figura más razonable y que ahora está rota. Pero éste no parece ser el caso; al menos, no encuentro ningún indicio de ello; en ninguna parte se ven huellas de añadidos o de puntas de rotura que pudieran darnos una pista en ese sentido; aunque el conjunto es absurdo, parece completo en sí. Y no es posible dar más detalles, porque Odradek es muy movedizo y no se deja atrapar. (Kafka 2003, p. 459)

Esta criatura, entonces, es descrita como teniendo una figura no-razonable, que tiene su paradero en los áticos, en los pasillos, en la escalera, en aquellos lugares pues cuya función es difícil de determinar y que, de alguna manera, se caracterizan por constituir una especie de espacio umbral. Odradek lleva una vida nómada, pero infaliblemente regresa periódicamente a la casa. Es muy pequeño y esto lo lleva a ser tratado como niño. “Domicilio indeterminado”, responde a la pregunta en donde vive, riéndose sin pulmones; otras veces no contesta sino se queda “callado como la madera de la que parece hecho” (Kafka 2003, p. 459). Parece sustraerse de cada intento de dejarse categorizar.

Las preocupaciones del padre de familia, quien al final del cuento es revelado como el narrador, consisten en la duda sobre el destino ulterior de esta criatura. A los ojos del narrador parece improbable que pueda morir, ya que todo lo que muere, “debe haber tenido alguna razón de ser, alguna clase de actividad que lo ha desgastado” (Kafka 2003, p. 459). Aquí aparece una familiaridad con la idea de *Entstaltung*, y es justamente la clave por la cual podemos captar la dimensión mesiánica de Odradek: ilustra, a manera no-sensual, el nihilismo de los destinos finales y de las identidades fijas. La apariencia siempre cambiante se lleva a cabo mediante la disolución permanente de las apariencias fijas, dejando este como brillo que, en palabras de Khatib “no genera, significa, o devela nada” (Khatib 2013, p. 258). La charla con Odradek, entonces, evoca también un mundo mesiánico,

redimido, “como restitución de algo que no tiene precedentes (*eines nie Dagewesenen*).” (Khatib 2013, p. 258) Es por esto, tal vez, que el cuento termina en los sentimientos encontrados del narrador: “No parece que haga mal a nadie; pero casi me resulta dolorosa la idea de que me pueda sobrevivir” (Kafka 2003, p. 460). Mientras Odradek sobreviva, así se podría leer esta frase, el mundo no está redimido: sigue siendo un mundo que fija identidades, valora la instrumentalidad y desecha todo aquel cuyo papel no se deja fijar en una función productiva medible. Solo no sabemos si el padre de familia también sabe esto.

Pero hay que regresar a la interpretación de Odradek por parte de Walter Benjamin, interpretación con la que iniciaron estas reflexiones. Las cosas, en el olvido, toman la forma de Odradek, una forma desfigurada. Son estas cosas de las que nadie sabe qué son. En términos psicoanalíticos, el olvido no es casual, sino que tiene que ver con la represión. Freud ha propuesto que lo reprimido no se queda en el olvido, sino que vuelve, en otra forma, en otro lugar. Las figuras desfiguradas se pueden ver como elaboraciones literarias de esto. Todo un círculo de figuras en el universo de Kafka pertenece a este mundo de la desfiguración, tal vez la más prominente entre ellos es el bicho monstruoso de *La Metamorfosis* “de quien sabemos demasiado bien que representa a Gregor Samsa”. Cambiar de forma, o formas inciertas son indicios de una vida desfigurada. Desfigurada está, según Benjamin, también la criatura que es medio gato medio cordero, pertenece a este mundo (Benjamin 1989, p. 155). Hermafroditas, criaturas umbrales, entre el mundo animal y el mundo humano, los que no están ni de un lado de la frontera, ni del otro. Mediante una larga cadena de figuras literarias estas están “conectadas con el arquetipo de la desfiguración: el jorobado”. Benjamin destaca que, más allá que las figuras que podemos situar en el ámbito de la desfiguración, hay una serie de gestos en Kafka que le pertenecen: los burócratas tienden a agacharse en los espacios de techos bajos, sus cabezas, vencidas por la fatiga, se hunden en el pecho. En la *Colonia Penal* los castigos se tatúan en las espaldas de los culpables, de tal manera que la espalda tendrá que descifrar la culpa enigmática por la cual están ahí. Todos esas figuras y gestos entonces, descienden del jorobado; Benjamin recurre a la canción infantil del jorobadito para resaltar sus características (Benjamin 1989, p. 156). Apareció en la primera mitad del siglo XIX en la colección de textos de canciones populares “*Des Knaben Wunderhorn*”: una figura jorobada, empeñada en travesuras, aparece siempre cuando hay que hacer el trabajo “habitual” del día - y lo hecha a perder. Donde el orden habitual se reproduce, se cobra descaradamente su peaje. Lo cobra porque ha sido víctima, podemos suponer, no solo del olvido sino también de una violencia que lo ha excluido. Un verso dice: “Si quiero ir a mi cuartito, / si quiero comer mi muesli: / un hombrecillo jorobado está ahí, / ya se ha comido la mitad”. Probablemente existía en el inconsciente colectivo mucho antes de la canción como figura responsable de la propia torpeza: si te mira, se te cae algo de la mano, se rompe algo, etc. Cuando te mira, “[te] encuentra[s] sobresaltado ante un montón de pedazos” (Benjamin 1982, p. 137), como escribe Walter Benjamin en su breve ensayo *El hombrecillo jorobado*, una de las miniaturas de la *Infancia en Berlín*. La desfiguración –*die Entstellung*– tiene entonces, a diferencia con la de-construcción, un carácter destructivo. Sus figuras se han desfigurado, y ahora demandan justicia y esperan la redención. En el ensayo sobre Kafka, Benjamin describe al jorobadito de la siguiente manera: “Este hombrecillo es el recluso de la vida deforme. Desaparecerá cuando venga el Mesías, de quien un gran rabino dijo que no cambiará el mundo por la fuerza, sino que sólo lo enderezará un poco” (Benjamin 1989, p. 156, traducción modificada). Benjamin continúa relatando el lugar que el hombrecillo jorobado había ocupado en su propia existencia:

Llevaba las de perder, donde aparecía. Las cosas se sustraían, hasta que, a lo largo del año, el jardín se había convertido en un pequeño jardín, mi cámara se había convertido en una pequeña cámara, y el banco en un banquito. Se encogieron, y fue como si les creciera una joroba, que ahora las incorporaba por largo tiempo al mundo del hombrecillo. (...) Por lo demás no me hizo nada (...)

sino recaudar de cada cosa que tocaba el tributo [*den Halb-Part*] del olvido. (Benjamin 1982, p. 138, traducción modificada)

Queda por determinar si el jorobadito causa el fracaso, o solamente lo acompaña. Probablemente, más que el culpable, es el testigo de la desgracia.

Antes de pasar al último lugar en el que Benjamin presenta la idea de la desfiguración, quisiera introducir otra figura literaria para ver las similitudes con los que presentamos hasta aquí y también para ver qué puede contribuir a una determinación más exacta del lugar de la desfiguración. La pieza de prosa *Hemlin*, escrita por la escritora austriaca Ilse Aichinger y publicada en el tomo *Palabras Malas* [*Schlechte Wörter 1976*], se ha visto en este contexto: Vivian Liska ha descrito a Hemlin, como una "hermana" de Odradek (Liska 2002). Hemlin es, al inicio del texto, alguien; alguien quien recibe las órdenes "baja", "no te escondas", alguien quien se esconde tras su "modesta figura", "refunfuñando contra el sol", arrastrando siempre uno de sus pies tras de sí: "no arrastres". Alguien quien se ha endurecido en algo, terco, gruñón, hasta cambia de especie, de género, porque de repente Hemlin es un lugar, "Hemlin en el estado de Jackson", con una población pelirroja, un lugar en el que nunca nieva, que económicamente está especializado en la actividad de pesca (Aichinger 2021, p. 81). Si interpretamos la pesca como intento de captar lo escurridizo, lo intangible, lo iridiscente -lo que se escapa de las manos- Hemlin es así, de repente, su opuesto, un lugar de claridad donde todo yace abierto... y no bajo la nieve, por ejemplo.

En otro momento Hemlin es la figura de una mujer, pero solamente como esbozo: el artista nunca pudo realizar el encargo: es el esbozo de una mujer, a punto de irse, nuevamente imposible de captar. Las formas de Hemlin cambian cada vez con mayor rapidez. Hemlin es a veces un membrete, una buena dirección, algo claro y fiable, pero al momento siguiente una "especie de alegría irrazonable de ocasiones que son razonables en sí mismas" (Aichinger 2021, p. 82). Un excedente por encima del ordenado mundo racional. Y como en el caso de Odradek, cuya risa susurrante, parecida a la de una cosa, hay que recordar. En el caso de Hemlin son "risas de pájaro, saltos mortales, la alegría de hablar entre dientes, etc." (p. 82). Imprevisible, sobrepasando los pronósticos, pero también infantil: eso es lo que describe Hemlin. Hemlin tiene su "origen en la tendencia humana a infravalorar las ocasiones" (p. 82). Lo contingente parece desempeñar aquí un papel: "Estas ocasiones infravaloradas crecen en secreto y luego estallan". (p. 82) Al final del texto, nuevamente una voz en imperativo, que pregunta: "*Hemlin, Hemlin, wo bist du?*" - ¿dónde estás?" Parece preocupada esta vez, "pero ven, Hemlin, ¡te ahogan!" Todas las especulaciones sobre qué debería ser Hemlin llevan a callejones de sentido único. "Definiendo, se lleva al absurdo la definición, se separa definiendo, hasta que no quede nada de Hemlin: la palabra del título forma, solo y descolgado, al mismo tiempo la palabra final del texto." (Schafroth 1981, p. 145)

Al final, sólo queda la palabra, Hemlin. Como Odradek, una palabra cuyo significado se nos ha perdido. Pero ¡hay!, difícil de pasar por alto. Con un pequeño giro, la palabra "*Heim* (hogar)" contenida en ella. O *Heimlich*. Y como ya era previsible por la secuencia intermitente de Hemlin como el deslizamiento y lo que capta, este *Heimlich* contiene al mismo tiempo su contrario, lo *Unheimlich*, insuficientemente traducido como lo "siniestro". Bajo este trasfondo, lo anteriormente dicho se muestra en una luz nueva, ya que Freud buscaba la fuente de lo siniestro en lo reprimido. Conviene recordar aquí que, según Freud, la excitación afectiva de lo siniestro, que Freud asignó al ámbito estético, evoca terror, no porque sea simplemente desconocida, sino porque se remonta a "lo viejo familiar, lo que durante mucho tiempo fue familiar" (Freud 1989 [1919]: p. 244). Luego, concretamente: cuando se trata de cosas reprimidas socialmente, habla de lo superado -Freud se refiere a supersticiones que han sido superadas por la razón, pero cuyos restos uno encuentra de vez en cuando en situaciones que desencadenan el sentimiento de lo extraño-. Cuando se trata de

psicología individual, la palabra represión está en el lugar adecuado. Experimentalmente, vamos a leer represión y superación juntos, e intentar, de manera provisoria, acercarnos a una determinación de estos olvidos en los que las figuras desfiguradas cobran su forma curiosa –o, quizás mejor, su no-forma-.

El olvido como segregación: lo que se olvida es lo que se segrega del orden intencional: diferentes niveles de segregación qué- en el nivel del proceso de civilización - orden nacional-estatal-capitalista, que siempre conlleva urbanización y sedentarización. El judío, el gitano, el nómada -ya se ha señalado varias veces el parecido del jorobado con Asuero-, todas estas reliquias de formas sociales pasadas habrían preferido ser segregadas por la ideología dominante. A nivel individual-psicológico-biográfico, el olvido pertenece probablemente a la edad de la infancia -se ha olvidado el enfoque infantil del hogar y de las cosas, lúdico y no subordinado a la ley del trabajo-. Ahora desencadena malestar allí donde regresa involuntariamente. El nivel más difícil de comprender es el lingüístico-metafísico. Si partimos de una analogía estructural entre las estructuras lingüísticas y las metafísicas, es decir, las estructuras del pensamiento, la tendencia a la segregación es hacer disponible lo indisponible. El intento de hacer que el ser y el pensamiento sean completamente congruentes debe fracasar: siempre queda un resto, y este resto está desfigurado. Esto también significa que ya no es reconocible su procedencia. Está, por así decirlo, codificado, y si queremos cumplir su misión, tenemos que descodificarlo, poniendo atención a las cicatrices que estas criaturas que sobrevivieron a la segregación conservan.

III La femineidad desfigurada y la utopía de su redención

Walter Benjamin ha sido un observador atento de las transformaciones culturales que acompañaron el auge del capitalismo. La urbanización, la sociedad de masas, y los cambios a los que estaban sujetos los individuos dentro de esto fueron temas que reaparecieron en muchos lugares de sus escritos; aparecen elaborados frecuentemente a partir de un centro que estructura muchos de los cambios elaborados: la mirada. No es de extrañar, dentro de esto, que Benjamin se preguntara por las transformaciones que sufrían las relaciones de género. Le interesaban desde su habilitación (fracasada) sobre el *Origen del Trauerspiel Alemán*, donde observaba que la mirada melancólica del alegorista devaluaba y revaluaba las cosas. Paradigmático para estas cosas alegorizadas era el cuerpo femenino. Pero el cuerpo femenino, aparte de des-idealizado, muerto, ya que lo vivo tiene significado propio y no puede ser portador de aquel significado que el alegorista deposita en él.³ Hay otro alegorista, ya eminentemente moderno, que provee a Benjamin con un diagnóstico acertado pero preocupante de la sociedad urbana capitalista. Charles Baudelaire, poeta de la ciudad y observador de los fenómenos de masa. Una de sus obsesiones es el desplazamiento de los límites entre hombre y mujer, la otra es la prostitución, y otra, su propia impotencia.

En *Walter Benjamin y la utopía de lo femenino*, Christine Buci-Glucksmann hizo un minucioso análisis del lugar de estos motivos en el pensamiento de Benjamin: Desde el *Trauerspiel* a los poemas de Baudelaire, Benjamin ha observado la transformación de la mujer en una mercancía de masas. Esto trae consigo la pérdida de sus cualidades “naturales”, entre comillas naturales porque el imaginario de lo femenino se ha nutrido de la fijación social a su rol reproductivo. Pero también pierde el “aura poética: la belleza como idealización sublimada como la rodea Beatrice de Dante” (Buci-Glucksmann 1984, p. 17). Y claro, la *Divina Comedia* de Dante Alighieri fue escrita antes de la pérdida de la trascendencia, de la relación de lo terrenal con el garante de sentido divino; y así, el amor terrenal

³He elaborado esta compleja dialéctica entre devaluación y revaluación en la alegoría barroca en otro lugar. Véase Graf 2022, 84-102.

se concebía bajo el auspicio divino. La integración de la mujer en el mercado laboral tiene, como otra cara de la moneda, la devaluación de su papel reproductivo y la transformación de la prostitución en fenómeno de masas. Necesariamente, una nueva definición de lo femenino y lo masculino acompañan esas transformaciones, registrados por Baudelaire, quien “captado en todas las ambivalencias analizadas por Benjamin (históricas, psíquicas, como poeta), en consciencia del propio androginismo, en su rabia destructiva y en su impotencia – el camino de sufrimiento de su soledad –se identifica tanto con la prostituta -la imagen de la modernidad- como con la lesbiana, la protesta heroica de la modernidad” (Buci-Glucksmann 1984, p. 18). En todo esto está el diagnóstico de que entre el trabajo asalariado del capitalismo, el tiempo de trabajo enajenado y “prostituido”, ya que esté vaciado o enajenado de sus cualidades concretas, y el amor valorizado que la prostituta se deja pagar, medido en tiempo también, hay “más que una analogía superficial”:

Así como el trabajo asalariado, generalización de la mercancía, marca el 'declive' de lo cualitativo, del valor de uso y de las diferencias en favor de una sumisión a la universalidad del intercambio y a la abstracción de esta universalidad, la prostitución expresa el fin del aura y el 'declive' del amor. (Buci-Glucksmann 1984, p. 20)

Buci-Glucksmann recopila una serie de citas de la *Obra de los Pasajes* para reconstruir la perspectiva de Benjamin. Entre ellas hay una que expresa el deseo masculino de llevar al cuerpo femenino a la inmovilidad, de matarlo: “En el cuerpo sin vida, que sin embargo se ofrece al placer, la alegoría se conecta con la mercancía” (p. 20). Buci-Glucksmann, por lo tanto, puede concebir el cuerpo femenino como lugar en el que también un *Trauerspiel* se estaba poniendo en escena. El despedazamiento – simbólico y real – del cuerpo femenino es parte de esto. Típico de toda violencia alegórica, se está realizando un movimiento doble: “la *desfiguración* y devaluación del todo real, después su *humanización* fantasmagórica” (p. 21). La desfiguración aquí está conectada con la pérdida del aura: la femineidad desfigurada ha perdido su aura, que aún en la *Divina Comedia* estaba palpable. Era un aura de belleza divina, “su particularidad absoluta” conectada a un cuerpo completo, y una posición mediadora entre el amor divino y el amor humano, finito. Ahora, es posible la separación radical del erotismo y el amor, y la prostituta lo incorpora paradigmáticamente. Regresando a Baudelaire: El cuerpo femenino, ahora lejos de representar amor inmortal, ahora confronta al poeta con su propia mortalidad (p. 22). El cuerpo femenino sin vida expresa también una transformación del deseo:

En la experiencia lírica se inscribe el deseo por la muerte del deseo. Una paralización perversa, cuya cumbre finalmente son el amor de la prostituta y la impotencia del hombre. Esto lleva a la nueva polaridad del deseo típico para Baudelaire: o placer perverso o místico. (p. 22)

Es decir, la mujer o se representa como bestia o como ángel. De esto, una se tiene que disfrazar –el cuerpo femenino al que se ha quitado tanto su maternidad como su apariencia sublime se puede desear solo como “muerto, despedazado y petrificado” (p. 23).

Un paisaje desolador es lo que deja el impulso destructivo de la alegoría. Sin embargo, Buci-Glucksmann deja claro que este impulso, al mismo tiempo, contiene una dimensión crítica. Esa dimensión tiene que ver con la des-mistificación “de la totalidad real” “del orden dado” (Benjamin [*Obra de los Pasajes*] por Buci-Glucksmann 1984, p. 23). Vale la pena echar un vistazo a cómo Theodor W. Adorno sigue pensando en la idea de la desfiguración para perfilar de manera más clara en qué consiste su carácter crítico y, por tanto, su potencial utópico. Un aforismo en *Minima Moralia* habla del carácter femenino como producto de la sociedad masculina. El ideal de la femineidad que sirve como modelo para el carácter femenino, está hecho como correctivo de aquella, argumenta Adorno, pero la limitación de este carácter muestra que el patriarcado no renuncia a la soberanía. A

continuación, y un de manera sorprendente lleva esta observación a una afirmación acerca de la naturaleza deformada, y no solamente de la mujer, sino la naturaleza en general. "La imagen de la naturaleza no deformada sólo surge en la desfiguración como su opuesto" (Adorno 1964, 120). En las líneas siguientes se aclara más el sentido de estas palabras. Lo que la sociedad llama "naturaleza", dice Adorno, es solamente el producto de la mutilación social, su herida, por así decirlo. La feminidad como la sociedad masculina la ha producido solamente es natural en el sentido que se ha censurado su reflexión: "Su integridad y pureza son precisamente el logro del ego, de la censura, del intelecto, y precisamente por eso se lanza tan libre de conflictos al principio de realidad del orden racional." (Adorno 1964, 120) Glorificar a un "carácter femenino" supuestamente natural, por lo tanto, va de la mano con la humillación de las mujeres. Eso significa que el remedio de la herida no puede ser un regreso a una supuesta naturaleza del carácter femenino. La utopía de lo femenino surge, como "la imagen de la naturaleza no deformada" solo como el negativo de esta desfiguración. Aquí está la dimensión mesiánica de la desfiguración, su demanda de curar la herida y de corregir lo deforme. No tenemos, aun, una imagen positiva de la utopía femenina, más allá de las figuras de protesta como la lesbiana y la andrógina de Baudelaire. Sin embargo, reconociendo la desfiguración que hiere tanto a las mujeres como a los hombres, implica una demanda de redención.

Redimir la feminidad desfigurada, por lo dicho, no significa devolver a la mujer su estatus idealizado conectado con su rol reproductivo. Más bien, consistiría en curar aquellas heridas que la mujer sufre por el consumo masificado de sus cuerpos. Como se vería esto en términos de la relación entre los géneros, no se puede pronosticar – pero la necesidad de este ajuste queda incluida en cualquier pensamiento utópico. Y así llegamos nuevamente al componente mesiánico de la desfiguración. Walter Benjamin reconoció en el jorobadito un familiar del *Chiffonier*, del trapero parisino de los *Paradis artificiels* de Baudelaire. Convierte a la basura en portadores de la esperanza. Éste, por otro lado, es un familiar del ángel, y todos tienen algo en la espalda: El trapero la cesta del pasto, el ángel la pareja de alas, y el hombrecillo la joroba. En la espalda, entonces, ahí donde no pueden mirarlo, está situado este "contenedor de gestos perdidos". Esa localización es ambigua y, para Benjamin, "representa para cada una de estas tres figuras tanto la carga opresiva del destino como el elemento redentor de la salvación" (Perrier 2009, p. VII).

Para terminar

En este artículo he presentado algunas figuras que se pueden descifrar bajo la clave interpretativa de la idea de la desfiguración. Son figuras que tienen algo destructivo que resulta de una herida, recuerdan, como *Chiffre*, una culpa enigmática. Esta es la razón por la cual estas figuras de la desfiguración provocan un malestar. ¿Por qué es doloroso para el padre de la casa imaginar que Odradek le sobrevivirá y seguirá revolcándose aún bajo las escaleras y en los rincones de la casa de sus hijos y los hijos de sus hijos? ¿por qué la voz arenga a Hemlin, le amenaza, y por qué el hombrecillo jorobado provoca desventuras? La respuesta está en que alguna vez se ejerció violencia sobre estas criaturas, la culpa es la culpa del olvido, o peor aún, de la negación de esta violencia, la normalización del orden del que emanó esta violencia. Estas criaturas causarán miedo y malestar mientras no se conozca y acepte lo que ha ocurrido, estas criaturas demandan algo de nosotros. Las criaturas reclaman atención, una revuelta contra la vida dominada: el jorobado representa la servidumbre, y si el jorobadito en la última estrofa de la canción demanda que recen por él, es la demanda de que la negligencia y la despreocupación terminen. Si se presta a estas criaturas la atención que exigen, se pueden leer en ellas algunas cosas: se puede leer la posibilidad de la protesta, de la revuelta; y también, como su opuesto, la imagen de la vida no distorsionada.

Bibliografía

- Adorno, T. W. (1964). *Minima Moralia – Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Suhrkamp.
- Aichinger, I (2021 [1976]): Hemlin, in: *Schlechte Wörter*. Fischer, Frankfurt am Main.
- Benjamin, W. (1998): Franz Kafka, en: *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Editado por Eduardo Subirats; traducido por Roberto Blatt. Taurus, 133-161.
- Benjamin, W. (1982). *Infancia en Berlín hacia 1900*; traducción Klaus Wagner. Alfaguara.
- Benjamin, W. (1985): Phantasie, in: *Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, Band VI, Fragmente vermischten Inhalts, Autobiographische Schriften*. Suhrkamp.
- Buci-Glucksmann, C. (1984). *Walter Benjamin und die Utopie des Weiblichen*. VSA Verlag.
- DWDS (Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache) (2023). ent-“, <<https://www.dwds.de/wb/ent->>, último acceso 14. 4. 2023
- Freud, S. (1989 [1919]). Das Unheimliche, in: *Freud, Sigmund: Studienausgabe*. Bd. 4, Fischer.
- Graf, S. (2022). *Como el papel secante con la tinta – La teología inversa de Walter Benjamín Theodor W. Adorno*. Editorial Gedisa.
- Liska, V. (2002). Odradeks Schwestern, in Ecker, G.; Breger, C.; Scholz, S. (ed.). *Dinge. Medien der Aneignung, Grenzen der Verfügung*. Königsberg, Ts.
- Perrier, F. (2009). Vorwort, in: Palmier, Jean-Michel: *Walter Benjamin – Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Kafka, F. (2003): Las Preocupaciones de un padre de familia. En: Kafka, Franz: *Cuentos completos*, traducido por José Rafael Hernández Arías; Valdemar.
- Khatib, S. (2013). *'Teleologie ohne Endzweck'*. *Walter Benjamins Ent-stellung des Messianischen*. Tectum Verlag.
- Schafroth, Heinz F. (1981). "Hinter Pritzwalk und Privas". Die Topographie des Privaten im Werk Ilse Aichingers, in: *Über Ilse Aichinger, Schweizer Monatshefte* 61 (1981).
- Spengler-Axiopoulos, B.; Wesener, S. Steht ein bucklicht' Männlein da"- von Oskar, Zwerg Nase, dem Däumling und anderen kleinen Gestalten. Der Zwerg in der Literatur; contribucion de radio. https://assets.deutschlandfunk.de/FILE_ed3bb2028200dad5d3fbb9f076c7eb8/original.pdf (último acceso 20 de abril 2023)