

La ficcionalización crítica de la memoria en el *Diario de la galera* de Imre Kertész

Silvia S. Anderlini

Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC

anderlinisilvia@gmail.com

Resumen

La noción de *identidad narrativa* de Paul Ricoeur, en el marco de las hermenéuticas de la tradición, intenta mediar en la polémica Gadamer-Habermas al reivindicar la ficción como modo de reformular críticamente la posición gadameriana, que hace de la interpretación una *aplicación* conservadora de la herencia cultural. En este sentido propone una lectura creativa de la identidad, en la que lo contingente contribuye a la historia de una vida en un sentido tanto retroactivo como anticipativo, ya que la interpretación de sí lo asume como memoria o como proyecto en el que reconocerse. El yo liberado del sustancialismo comprende entonces que la alteridad ya no se realiza en términos anecdóticos, sino que incide concluyentemente en su autocomprensión. La identidad narrativa se resuelve entre lo *mismo* y lo *otro*.

Este trabajo vincula la propuesta ricoeuriana con la reformulación del recuerdo como "texto", cuyo contexto de interpretación es la *vida en riesgo* o la *conciencia de peligro*, en las Tesis "Sobre el concepto de historia" de Walter Benjamin. Esto conlleva una deconstrucción de la memoria entendida como retorno a la presencia del *sí mismo* –ya diferido o ausente– en el discurso. El *sí mismo*, más que recordar, "cita", abriéndose así a la diferencia. La concepción benjaminiana de la memoria como *cita* implica el advenimiento de un pasado que ha sido olvidado, apunta a un origen que está desde siempre diferido, sugiere lo que aún no ha sido pero podría llegar a ser, y se realiza en el discurso como fragmentos o "ruinas" del lenguaje concebido como representación.

Estos replanteamientos críticos de la noción de mimesis se manifiestan en los modos de ficcionalización de la memoria de la narrativa (pos) moderna de autores como Imre Kertész en *El diario de la galera* (1992), cuyo antecedente se encontraría ya en los *Diarios (1910-1923)* de Franz Kafka.

Abstract

The notion of narrative identity of Paul Ricoeur, under the hermeneutics of tradition, tries to mediate the Gadamer-Habermas debate by claiming fiction as a way of critically rethink Gadamer's position, making a conservative application of cultural heritage interpretation. Thus proposes a creative reading of identity, in which the contingent contributes to the history of a life in a sense both retroactive and proactive, since the interpretation of self assumes it as memory or as a project to be recognized. Self, freed from substantialism, understands then that alterity is no longer performed in anecdotal terms, but focuses conclusively in its self understanding. Narrative identity is resolved between the same and the other.

This work links the proposal Ricoeurian with reformulation of memories as "text", whose context of interpretation is *life as risk* or *awareness of danger*, in the theses "On the Concept of History" by Walter Benjamin. This entails a deconstruction of memory understood as a return to the presence of self –already deferred or absent- in the speech.

The self, instead of remembering, quotes, opening himself thus to the difference. Benjamin's conception of memory as "appointment" implies the advent of a past that has been forgotten, points to an origin that is always deferred, suggesting what has not yet been but could become, and takes place in the discourse as fragments or "ruins" conceived as a representation language. These critical rethinking of the concept of mimesis are manifested in modes of memory fictionalization of the narrative (post) modern authors like Imre Kertész in the *Galley's Diary* (1992), whose antecedent would be already in the *Diaries (1910 -1923)* of Franz Kafka.

El trabajo se propone relacionar la noción de "memoria" que subyace en las *Tesis sobre el concepto de historia* de Walter Benjamin con el discurso autobiográfico de la (pos) modernidad, entendiendo por tal al producido por autores como Franz Kafka en sus *Diarios (1910-1923)* e Imre Kertész en el *Diario de la Galera* de 1992. Al ubicarse uno en la primera mitad del siglo XX y el otro al final, en su discurso se observa la refiguración de la memoria y de la subjetividad como alegoría crítica de la representación de sí mismo.

En la llamada posmodernidad, la ausencia de experiencias comunicables ha provocado que la narración se vuelva un ámbito de experimentación crítica en lo que respecta a los modos de ficcionalización del recuerdo.¹ Después de Auschwitz como paradigma extremo de los totalitarismos del siglo XX, el valor y la posibilidad representativa de una autobiografía, de un diario o de las memorias ha quedado muy relativizado. Si Adorno expresa que después de tal barbarie ya no sería posible escribir poesía, tampoco se pueda quizá narrar ya la propia vida como una *novela de formación*. Auschwitz ha desintegrado el *pacto autobiográfico* que supone la identidad entre autor, narrador y personaje. El sobreviviente ya no vive su propia vida como para poder después narrarla, sino que su vida es *vivida* –en ciertos tramos– por algo que no es él, por "otro", por algo "parecido a una pesadilla".

Para el escritor húngaro Imre Kertész,² la imposibilidad de elaborar las propias vivencias es la característica incomparable del siglo XX. Él observa que, al hablar de sus experiencias, de la formación de su personalidad, del proceso cultural-existencial que los alemanes denominan *bildung*, no puede desligarse de la *historia* que ha marcado esas experiencias: "¿Cómo establecer, pues, una relación entre mi personalidad formada por mis experiencias y la historia que niega a cada paso, y hasta aniquila, mi personalidad?", se pregunta en el Ensayo de Hamburgo (Kertész 2002b: 30).

Sin embargo, para que la sociedad no se convierta en una suma de individualidades aisladas, absurdas y banales, la posibilidad de vivir experiencias susceptibles de narración sigue siendo relevante, y esto es algo que se ha observado desde la

¹ La destrucción de la experiencia o su empobrecimiento es una consecuencia de los totalitarismos del siglo XX, como lo describe Benjamin en su célebre artículo "El narrador": "Con la guerra mundial comenzó a hacerse patente un proceso que no se ha detenido desde entonces. ¿No se advirtió al final de la contienda que las gentes volvían mudas del campo de batalla, no más ricas, sino más pobres en experiencias comunicables?" (Benjamin 1973: 302).

² Nacido en 1929 en Budapest, Kertész fue deportado en 1944 a Auschwitz y Buchenwald. A su regreso a Hungría trabajó como periodista, traductor y autor de comedias y guiones cinematográficos. Recibió el Premio de Literatura de Brandeburgo (1995) y el Premio del Libro de Leipzig (1997). Entre sus obras se destacan *Sin Destino*; *Yo, otro. Crónica del cambio*; *El fracaso*; *Diario de la galera*; *Un instante de silencio en el paredón* y *Liquidación*. Recibió el Premio Nobel de Literatura 2002.

hermenéutica. La noción de *identidad narrativa* de Paul Ricoeur,³ por ejemplo, intenta mediar en la polémica Gadamer-Habermas al reivindicar la ficción como modo de reformular críticamente la posición gadameriana, que hace de la interpretación una *aplicación* conservadora de la herencia cultural. En este sentido propone una lectura creativa de la identidad, en la que lo contingente contribuye a la historia de una vida en un sentido tanto retroactivo como anticipativo, ya que la interpretación de sí lo asume como memoria o como proyecto en el que reconocerse. El yo liberado del sustancialismo comprende entonces que la alteridad ya no se realiza en términos anecdóticos, sino que incide concluyentemente en su autocomprensión.

La noción de *identidad narrativa* en tal sentido constituye un concepto mediador entre lo mismo (*idem*) y lo otro (*ipse*)⁴, porque en el trayecto de la autoidentificación, se interpone la identificación del otro: “Apropiarse mediante la identificación de un personaje conlleva que uno mismo se someta al ejercicio de las variaciones imaginativas, que se convierten de ese modo en las propias variaciones del sí mismo”, como en la sentencia de Rimbaud: “Yo es otro” (Ricoeur 1999: 228)

En otra de sus memorias, titulada *Yo, otro. Crónica del cambio*⁵ (1997), dice Kertész:

Sería un error suponer que mi vida es mía. Pero un error todavía más grave sería abandonarla, estropearla, echarla a perder. Esta vida me ha sido confiada... Pero, ¿qué partícula de esta vida fragmentada se refiere a sí misma con la palabra <yo>? / <Yo>: una ficción de la que a lo sumo somos coautores. <Yo es otro> (Rimbaud)”. (Kertész 2002: 12-13)

Ese juego no carece de equívocos, ni de peligros, como lo advirtiera Ricoeur. Desde una hermenéutica de la sospecha, “vivir a través de la representación consiste en proyectarse

³ La *identidad narrativa* significa que una vida no es sino un fenómeno biológico hasta tanto no sea interpretada. En esa interpretación la ficción desempeña un papel mediador considerable. Y también las experiencias, ya que para Paul Ricoeur hay una cualidad pre-narrativa en la vida, por lo cual ésta se convierte en “actividad y pasión en búsqueda de relato”. Ricoeur reconoce en la acción estructuras temporales que convocan a la narración, pues la experiencia contiene una narratividad virtual. La vida humana es así un relato latente que el texto narrativo patentiza e interpreta. La definición de la subjetividad por la identidad narrativa tiene numerosas implicaciones para Ricoeur: “En primer lugar se puede aplicar a la comprensión de nosotros mismos el juego de *sedimentación* y de *innovación* que reconocimos en toda *tradición*. Del mismo modo, no dejamos de reinterpretar la identidad narrativa que nos constituye a la luz de los relatos que nos propone nuestra cultura. En este sentido, la comprensión de nosotros mismos presenta los mismos rasgos de tradicionalidad que la comprensión de una obra literaria. Así es como aprendemos a convertirnos en el *narrador de nuestra propia historia* sin convertirnos totalmente en el *autor* de nuestra vida (...) Es así como, mediante *variaciones imaginativas* sobre nuestro propio ego, intentamos una comprensión narrativa de nosotros mismos, la única que escapa a la alternativa aparente entre cambio puro e identidad absoluta. Entre ambos queda la *identidad narrativa*”. (Ricoeur, 1984: 57)

⁴ “Aquello que llamamos sujeto nunca está dado desde el principio. O, si está dado, corre el riesgo de verse reducido al yo narcisista, avaro y egoísta, del cual justamente nos puede librar la literatura. Ahora bien, lo que perdemos del lado del narcisismo, lo ganamos por el lado de la identidad narrativa. En lugar del yo atrapado por sí mismo, nace un sí mismo instruido por los símbolos culturales, en cuya primera fila están los relatos recibidos de la tradición literaria. Son ellos quienes nos confieren una unidad no sustancial sino narrativa”. (Ricoeur, 1984: 57)

⁵ El autor aquí reflexiona—en un viaje existencial a través de varias ciudades europeas—acerca de las transformaciones que ha sufrido como individuo, como si estuviera en busca de un yo anterior y perdido para tratar de comprender los cambios que éste ha padecido tras sus vivencias y sufrimientos. A través de las grandes voces de la literatura y el pensamiento occidental, Kertész se cuestiona aquí la historicidad del yo desde la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días.

en una imagen falaz detrás de la que nos ocultamos. La identificación se convierte, entonces, en un medio de engañarse o de huir de uno mismo, como constatan dentro de los propios reinos de la ficción los ejemplos de Don Quijote o de Madame Bovary” (Ricoeur 1999: 228). En esta hermenéutica de la recolección, el simbolismo del modelo de ficción sólo tiene la virtud de poner de manifiesto algo en la medida en que posee una fuerza transformadora. En ese nivel de profundidad, el hecho de manifestar algo y de transfigurarlo, resultan inseparables.

Ahora bien, en el marco del pensamiento de Walter Benjamin la memoria se rehabilita no sólo como concepto filosófico, sino también como concepto político y crítico. Su objetivo es plantear una filosofía de la historia alternativa a las surgidas en la Ilustración, dado que su racionalidad supuesta no ha llevado precisamente a un mundo racional. Tanto el historicismo como la ideología del progreso, que se basan en una concepción de tiempo lineal, son desenmascarados por Benjamin por su posible alianza con el fascismo, en un pacto secreto que en sus más profundos planteamientos acaba realizando una aceptación “natural” de las víctimas. La memoria benjaminiana como instrumento político hace presente la injusticia más olvidada o justificada, poniendo así en evidencia toda llamada “justicia” que olvida a la víctima.

De este modo, “salvar el pasado” significa, sobre todo, para Benjamin:

Arrancarlo al conformismo que, en cada instante, amenaza con violentarlo, para darle en el corazón de nuestro presente, una nueva actualidad. Porque la forma en que honramos al pasado convirtiéndolo en una <pequeña herencia> es más funesta de lo que sería su pura y simple desaparición. (Mosès 1997: 129)

La tarea de rememoración es entonces “salvar lo que ha fracasado”. Según Giorgio Agamben (2007) en Benjamin se trata de *interrumpir la tradición*, para que de este modo el pasado se consume y pueda ser llevado de una vez por todas a su fin.

Reyes Mate (2009) observa que la tesis V de Benjamin apunta a leer el pasado como si fuera un texto nunca escrito. La historia es un conjunto de ideas fragmentadas, de conocimientos perecederos, ya que están sometidos a nuevas interpretaciones: “Irrecuperable es, en efecto, aquella imagen del pasado que corre el riesgo de desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella” (Benjamin en Reyes Mate, 2009: 107). La realidad del pasado se manifiesta al contemporáneo de la misma manera que lo hace el sentido de un texto al lector presente: gracias a la intervención activa, y hasta política, del sujeto actual. El historiador es como el traperero que rebusca en los deshechos de la vida. Es lo que también hace el alegorista barroco – según Benjamin –, que se fija en lo caduco del mundo, en esas ruinas y calaveras consideradas como algo “natural” por la historia.

La tesis VI plantea que conocer el pasado es recordar en un momento de peligro. A ese modo de conocer el pasado se lo llama memoria. La memoria siempre es peligrosa, porque se niega a tomar nada más que lo que hay por toda la realidad, y tiene en cuenta además lo ausente, y esto cambia la valoración de toda la realidad. El pasado ausente o considerado insignificante es parte fundamental de la realidad. Es el pasado de los vencidos.

De ahí que en Benjamin la alegoría (y no el símbolo) funcione como instrumento interpretativo de la memoria. Esto implica que cualquier acontecimiento y cualquier circunstancia pueden aparecer como un signo, pero cuyo significado se encuentra en otro lugar, en la alteridad.

La concepción de memoria que se desprende de las tesis benjaminianas, al tener en cuenta lo olvidado, lo ausente, lo descartado, lo marginado, implica adentrarse en las “razones del otro”. Y si además se le otorga al recuerdo un valor ficcional, entonces puede establecerse una interrelación con la identidad narrativa de Ricoeur, a la que se hizo referencia, cuyo fundamento hermenéutico consiste en la comprensión de sí por el desvío de la comprensión del otro. Para Ricoeur en la redescrición del mundo que se produce en la narración está también la posibilidad de una crítica y una transformación de lo real. El texto abre nuevas dimensiones de lo real. El poder transformador del relato se basa justamente (y ya desde su teoría de la metáfora) en las *ruinas* del sentido literal o de primer grado, a partir de las cuales emerge el sentido nuevo o de segundo grado, por la vinculación de campos semánticos alejados o extraños (que en la ficción se corresponde con la conexión –concordancia– de los hechos –discordantes– de una trama)⁶.

En esta concepción se replantea el problema de la referencia en términos de “redescrición”, como ocurre con la metáfora, que reúne campos semánticos alejados, produciendo una vinculación inédita entre ellos: una “nueva realidad”. La ficción apunta ficticiamente a modos de ser nuevos, aunque lo narrado no haya acontecido o no vaya a realizarse.

Por su parte Benjamin insta a recordar lo olvidado por la historia, porque allí sin duda está lo nuevo, lo nunca dicho, lo nunca escrito, y la posibilidad de una crítica a lo efectivamente recordado (y narrado), a lo que habitualmente se expresa en el discurso de los vencedores. La memoria de lo que ha fracasado, de lo que *nunca ha sido*, requiere ser relatada. La identidad narrativa del presente también tiene que ver con esta reconstrucción novedosa y crítica del pasado, que tiende a recordar lo que nunca fue escrito y a narrar lo que jamás aconteció.

A partir de sus subtítulos, figurativamente, el *Diario de la galera* abarca 30 años (1961-1991) y está dividido en tres partes. Es una navegación (*I. Zarpa. Rumbo a alta mar*) que naufraga (*II. A la deriva. Entre acantilados y bancos de arena*) y que se deja ir por las fuerzas oceánicas, disolutivas, de la vida (*III. Suelta. El Timón*). Sólo “los remos”, es decir, la escritura, parecen “salvar” la situación. Pero ya es tarde y todo es inútil (*Recoge. Los remos*). El último tramo es como un símil de la plenitud que los hombres llamamos felicidad (*Es feliz*). Pero es una felicidad que en realidad consiste en la conciencia de la muerte, donde todo termina y donde todo a la vez alcanza un sentido.

Hay aspectos de esta obra que la acercan al arte narrativo tradicional, puesto que la subdivisión descrita en tres partes alusivas a un viaje por mar, nos recuerda al de Ulises, el clásico héroe griego de *La Odisea*. Además el narrador se refiere a sí mismo en tercera persona en la subtitulación de las partes. Sin embargo, no hay una configuración narrativa propiamente dicha. Más bien prospera precisamente la reivindicación, cercana a la posmodernidad, de la eficacia del discurso narrativo para dar cuenta de un yo siempre tocado por la contingencia, y que se plantea la identidad como un absurdo: “No tengo <problemas de identidad>. Ser húngaro no es menos

⁶ Para Ricoeur la literatura considerada como sistema simbólico implica una función referencial del mismo modo que la implica el discurso descriptivo y, más aun, lo propio de la literatura es “rehacer la realidad” o reorganizar la visión de las cosas. A esto la metáfora lo hace al vincular campos semánticos alejados, diversos, extraños, creando una nueva pertinencia semántica a partir de su impertinencia literal. La redescrición de lo real es llevada a cabo mediante la creación de ficciones heurísticas.

absurdo que ser <judío>; y ser <judío> no es más absurdo que existir”. (Kertész 2004: 222).

La memoria que se articula en el *Diario de la galera* es la memoria de las ruinas y del fragmento. El narrador del Diario escribe desde la conciencia de peligro, ya que ha experimentado los totalitarismos fascistas y estalinistas del siglo XX, y aún sigue en peligro, por el solo hecho de “ser judío”, sin poder elegir serlo, con lo cual también experimenta la violencia de la herencia.

También ha vivido cuarenta años de comunismo en su país natal: “Hoy apenas entiendo ya cómo me mantuve en pie; que me creara un espacio para mi vida espiritual como si no ocurriera nada a mi alrededor, insensible a la pobreza material y espiritual, ciego a los peligros” (Kertész, 2004: 249).

Y sobre todo, casi como el Ángel de la IX tesis benjaminiana, ha contemplado las *ruinas* de la historia...

Vi el *derrumbamiento del campo de concentración de Buchenwald* en 1945, la aparición del horror rojo en 1948, su derrumbamiento en 1956, su restitución en 1957, etcétera. ¡Siempre el mismo espectáculo!... Campos de concentración, asesinatos, psicopatía generalizada, humillación, represión, todo ello como práctica cotidiana mientras los seres humanos vivían, nacían y perdían dos generaciones, *las echaban al basural de la historia, como desperdicios*. Sobre todo: el hecho de que el bolchevismo acabara no significa que el fracaso del llamado socialismo no sea el fiasco general más grande del siglo. (Kertész 2004: 248, subr. mío)

No sólo ha experimentado Auschwitz, sino también la imposibilidad de comprensión e inclusión de Auschwitz en la historia (es decir, lo no dicho, lo no contado por la historia, sólo porque ésta no ha sido capaz de darle a Auschwitz una interpretación apropiada):

El artículo de Agnes Heller, según el cual <Auschwitz no cabe en la historia>. Un absurdo lógico-sintáctico. Al fin y al cabo la historia no es un organismo natural, sino una construcción, concretamente, una construcción mental del ser humano. Si Auschwitz no cabe en la historia, la culpa no es, pues, de Auschwitz sino de la historia. (Kertész 2004: 251)

El narrador es innominado. Escribe un diario que a la vez es una especie de ensayo fragmentado con numerosas citas, reflexiones interdiscursivas, y hasta aforismos. Citas de otros y de sí mismo en anotaciones anteriores, a veces vinculadas a la producción de su obra literaria. Por momentos se configura algún auto-relato breve, pero enseguida se disemina, como el propio narrador.

El narrador de este diario además establece una relación entre locura y totalitarismo. En febrero de 1990 comenta el episodio del ayudante del taller mecánico que enloqueció ante la idea de que su padre –y, por tanto, él mismo– era judío. Su padre había muerto en el campo de concentración: “Mientras no conocía su origen, era un hombre totalmente normal, locuaz, amable, que se sentía en casa entre los hombres. Ahora lo ha golpeado el siglo y él ha reaccionado con el único gesto del que era capaz: con una patología nerviosa y mental, con un brillante mimetismo, con el camuflaje propio de la época” (Kertész 2004: 235).

En *Las palabras y las cosas* Michel Foucault se ha referido a la locura al sostener que asegura la función del *homosemantismo*, es decir que reúne los signos a través de su semejanza, encontrando analogías entre ellos. En *Don Quijote*, por ejemplo, la ficción frustrada de las epopeyas se ha convertido en el poder representativo del lenguaje, porque su verdad no depende de la relación de las palabras con el mundo, sino más bien de la relación sutil que establecen los signos entre sí. Foucault observa que *Don Quijote* es la primera de las obras modernas porque en ella se ve la *razón* cruel de las identidades y las diferencias “juguetear” con los signos y las similitudes. O sea que la semejanza, en este contexto, tiene que ver con la *sinrazón* y la imaginación.

Por ello Foucault asigna a la poesía (no a la locura) la tarea “alegórica”, pues trata de oír el “otro lenguaje” de la semejanza a través de la diversidad de los signos: “Entre ellos (el poeta y el loco) se ha abierto el espacio de un saber en el que, por una ruptura esencial en el mundo occidental, no se tratará ya de similitudes, sino de identidades y de diferencias” (Foucault 2003: 56). En este marco teórico cabe replantearse la noción de mimesis. La muerte es la “devastación final del signo”, la ruptura total de su coherencia imaginaria, como lo es la misma escritura “que tiene lugar en la resbaladiza juntura entre el significante y el significado, y con la cual (...) la muerte está íntimamente asociada” (Eagleton 1998: 26). Como recuerda Derrida en su discurso fúnebre sobre Blanchot, quizá la muerte es lo irrepresentable, no solamente porque morir no tiene presente, sino porque no tiene lugar, ni siquiera en el tiempo, en la temporalidad del tiempo.

El símbolo y la alegoría revisados por Benjamin y por el crítico deconstruccionista Paul de Man enfatizan la polaridad representativa entre la *presencia* simbólica que fundamenta un sentido y la *ausencia* alegórica que lo desestabiliza. La disrupción o discontinuidad entre significante y significado es el rasgo central de ambos conceptos bajo la descripción semántica de Paul de Man, para quien la mimesis es una construcción topológica, tal como se desprende de su mirada sobre la autobiografía.⁷ También el acto de citar un texto, en el marco del pensamiento de Benjamin, significa *interrumpir* el contexto al que pertenece. La cita, al igual que la alegoría, no *representa*, sino más bien *presenta* o expone, de ahí su *diferencia*, su *desvío*, con respecto al contexto original de su producción. Por ello el acto de citar constituye una tarea de demolición, más que de conservación, como observa Agamben (2006). Pues la cita, como advenimiento de un pasado que ha sido olvidado, apunta a un origen que está desde siempre diferido.

Se entretienen numerosas citas en *El diario de la galera*. Respecto a la escritura del diario en sí, Sergio Cueto observa la contradicción que se produce en Kafka en el hecho de escribir un diario, ya que esa escritura es una búsqueda de la verdad (acerca de la conciencia de sí) pero a través de la mentira, que no tiene por objetivo el conocimiento y el dominio de sí mismo, sino que es la *exposición* de sí a lo que es, “el sí mismo en cuanto sólo exposición”, dice Cueto. Es decir, no hay ningún fundamento del sí mismo que se pueda hallar mediante la escritura del diario. Es sólo escritura, exposición. Por lo

⁷ El lenguaje de las figuras, el de la metáfora y la prosopopeya, es silencioso y abre un vacío que termina con una privación de la voz, justamente por no hablar por sí mismas. El lenguaje de los tropos produce sentido, pero a la vez expone (de manera patente en la autobiografía) el sinsentido y el silencio que operan en las condiciones mismas de la producción de ese sentido. De aquí el carácter doble de la autobiografía, que en su intento por rescatar una voz “propia” a través de las figuras del lenguaje termina haciendo evidente la privación de sentido que supondría esa restauración sobre la base de los recursos lingüísticos. (De Man 1991).

tanto el diario es *sin razón*, no tiene razón de ser, porque esta clase de observación se confunde con el olvido de sí. Por lo tanto, el *Diario* (de Kafka) no será un modo de exhibirse sino de ocultarse, de reducirse y desaparecer. Es el desgaste y la ruina de la escritura.

Tanto Kafka como Kertész experimentan esa ruina y desgaste de la escritura, el fracaso, la posibilidad y la imposibilidad de escribir. Cuando Kertész hojea sus diarios observa que, si bien revelan una forma de vida digna de atención en medio del derrumbamiento centroeuropeo, precisamente las circunstancias centroeuropeas los inutilizan totalmente como documento de una forma de vida merecedora de atención. Llega así a la conclusión de que resultan “inútiles” porque no pueden ni quieren servir de consuelo para seguir viviendo. El autor contrapone la interpretación alegórica de una cita autobiográfica de Goethe como individuo único, con un singular destino, casi independiente de las circunstancias históricas (aunque no de las “astrales”), en consonancia con la teoría romántica del genio alemán (y paradigma de la novela autobiográfica de formación); con la narración de su propio nacimiento “absurdo”, que simboliza el de toda una generación situada en un tiempo y espacio circunstanciales, sin poder elegir siquiera ser o no ser judío, por ejemplo.⁸

El *sí mismo*, en este contexto, más que recordar, sólo puede “citar” y reinterpretar, diseminándose indefinidamente. La memoria, entendida como retorno a la presencia del *sí mismo* –ya diferido o ausente– en el discurso, se articula en estos diarios de manera fragmentaria, irracional y alegórica. Esto implica su deconstrucción. La memoria del *sí mismo* se vuelve imposible y, por lo tanto, la escritura del diario se convierte en un simulacro, un acto de locura en el que lo mismo y lo otro ya no se discriminan.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *El tiempo que resta. Comentario a la carta a los romanos*. Madrid: Trotta, 2006.

Agamben, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

Benjamin, Walter. “El narrador”. En *Revista de Occidente*. Nº 129 (1973): 301-333.

Cueto, Sergio. “Kafka y el arte diario”. En *BOLETIN/13-14 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. (Dic. 2005).

De Man, Paul. “La autobiografía como desfiguración”. En AA.VV. *La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona: Suplementos de Anthropos Nº 29. (1991): 113-118.

Eagleton, Terry. *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Cátedra, 1998.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Kafka, Franz. *Diarios (1910-1923)*. Barcelona: Tusquets, 2005.

Kertész, Imre. *Yo, otro. Crónica del cambio*. Acantilado: Barcelona, 2002a.

⁸ “Una última palabra sobre mi llamada <<identidad>>: soy uno que es perseguido como judío, pero no soy judío”. (Kertész 2004: 272)

_____. *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*. Barcelona: Herder, 2002b.

_____. *Diario de la galera*. Barcelona: Acantilado, 2004.

Mate, Reyes. *Medianoche en la historia. Comentario a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*. Madrid: Trotta, 2009.

Mosès, Stéphane. *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Madrid: Cátedra, 1997.

Ricoeur, Paul. *Educación y Política*. Buenos Aires: Docencia, 1984.

_____. *Historia y narrativa*. Barcelona: Paidós, 1999.

Thiebaut, Carlos. *Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad*. Madrid: Visor, 1990.