La mirada melancólica de la ruina: encuentros entre la alegoría y lo abyecto

Rodrigo Baudagna*

Introducción

No hay muchos estudios que establezcan conexiones entre las reflexiones de Julia Kristeva sobre lo abyecto y los escritos de Walter Benjamin sobre la alegoría y la melancolía, aunque ciertamente han indagado en motivos similares, y Kristeva (1997), en su análisis sobre la depresión y la melancolía, hace numerosas referencias a Benjamin. Particularmente, se destacan dos artículos que intentan indagar en estos puntos de cruce: Bullock (1995), que se enfoca en los análisis de ambos autores sobre la modernidad literaria y la melancolía; y Geyer-Ryan (1992), que estudia la presencia de la abyección en la obra de Benjamin.

Nuestro punto de partida es que pareciera haber algo de la mirada, de la imagen visual, que conecta lo abyecto y lo alegórico: por un lado, Benjamin (2005, 2006, 2008), aunque estudia textos literarios, aborda a la alegoría como imagen visual (jeroglífico, escritura que tiende a imagen), y Kristeva (1997) señala que la alegoría se inscribe en la lógica imaginaria; por otro lado, Kristeva (1989) destaca el carácter revelador de lo abyecto: alucinación visual, un *ver*; y también hay que considerar a la "mirada de Medusa" (Benjamin, 2005, p. 59) que nos devuelve la modernidad en la imagen alegórica. O la "mirada melancólica", que afecta la disposición de los objetos del mundo ante el que los percibe. Por eso, para Benjamin (2005), "el contemplativo, cuya mirada estremecida recae sobre el fragmento que sostiene su mano, se convierte en alegórico" (p. 332). Hay claramente algo del melancólico en esa imagen: no es aquel que mira hacia el horizonte, sino aquel que apoya la barbilla en su pecho y apenas puede ver lo que tiene en su mano.

* Integrante del grupo de investigación "Psicoanálisis y Filosofía/Filosofía y Psicoanálisis: encuentros, influencias y discusiones", Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFFyH). Becario doctoral CONICET-UCC.

Correo electrónico: robaudagna93@gmail.com

Esta vinculación entre alegoría, melancolía y abyecto permite abordar imágenes que revelan cierta dimensión oculta de nuestro presente. Imágenes destructivas que tienen, o al menos esa es nuestra apuesta, un importante potencial crítico. Y si bien la alegoría y lo abyecto deben entenderse desde el orden de la mirada y de la imagen visual, estas también abren, como veremos a lo largo del texto, un abismo hacia lo irrepresentable, hacia un cierto real perturbador y repulsivo.

Lamento de la ruina del mundo

Podríamos empezar el recorrido de este entramado conceptual que forman la alegoría, lo abyecto y la melancolía a partir de esta última, a la que el arte ha abordado de múltiples maneras, pero que, a partir de una película reciente como *Melancholia* (2011) de Lars Von Trier y del análisis que hace Benjamin (2006) del *Trauerspiel* alemán, podemos delinear sus contornos.

La secuencia introductoria de *Melancholia* nos presenta una suerte de profecía de lo por venir, pero mediante una serie de imágenes inconexas, fragmentos casi incomprensibles, con un ritmo pausado propio de la lentitud del melancólico[1]. Como espectadores se nos invita a ver con esa mirada que podría ser la de Justine, la protagonista: una mirada capaz de ver un mundo que se derrumba. El plano que cierra esta introducción de la película muestra al planeta Melancholia absorbiendo la Tierra, dejando tan solo silencio y un fundido negro. No hay palabras posibles más allá de eso. Lo que viene después en la película tan solo repite lo que ya se ha visto.

Walter Benjamin, por otra parte, un poco leyéndose a sí mismo, tal como sugiere Susan Sontag (1981), atiende al poco valorado *Trauerspiel*[2] alemán del siglo XVI y XVII, y encuentra en esos dramas una mirada melancólica que establece una novedosa representación de su presente histórico. El *Trauerspiel*, mediante su singular reconocimiento de la desaparición de la escatología y de la esperanza de salvación, asume una re-

[1] Sostiene Benjamin (2006) que Saturno, el astro de la melancolía, "hace [al hombre] «apático, indeciso y lento»" (p. 370-371).

[2] *Trauer*=Duelo; *Spiel*=Juego. No hay traducción adecuada al castellano, y de hecho los traductores de las obras completas de Benjamin han preferido mantener el término en alemán. Otras traducciones del texto lo han traducido como "drama barroco", que consideramos válido, aunque pierde la vinculación directa de "*Trauerspiel*" con el duelo y la melancolía.

signación melancólica ante la caducidad de la historia humana, incapaz de leer en la situación histórica de la época otra cosa que catástrofe: se hunde, por tanto, "en el desconsuelo de la condición terrena" (Benjamin, 2006, p. 285).

La idea de melancolía que opera en esta lectura de Benjamin es definida por Rebecca Comay (2003) como "el inapelable apego del sujeto a una pérdida cuyo duelo es inacabable" (p. 97). El sujeto melancólico persiste en una repetición de la pérdida, en una "mortificada repetición" (Comay, 2003, p. 105), y es precisamente por esa insistencia en lo mismo que el tiempo, para el melancólico, fluye tan lento que se detiene en un instante inmóvil, como las imágenes de la secuencia introductoria de *Melancholia*. Según Comay (2003), Benjamin apunta a lo mismo en el resto de su obra, es decir, a captar el instante a través de la recolección de fragmentos-imágenes de, diría Benjamin (2005), "inquietud petrificada" (p. 327)[3].

Partiendo de lo anterior, puede entenderse a la melancolía como una *mirada*, es decir, una forma de acercarse al mundo desde la imagen. Para Roger Bartra (2004), precisamente esta mirada melancólica se caracteriza por ver el mundo como vida petrificada e inútil, eterna repetición de lo mismo. En la misma línea, Comay (2003) vincula la mirada de la melancolía con el ojo de una cámara fotográfica, ya que, afirma, Benjamin apunta a un congelado de imágenes fotográfico para exponer las contradicciones del presente. En esas imágenes congeladas, como fragmentos del mundo en que el tiempo deviene espacio, la esperanza de solución de dichas contradicciones está imbricada en "la viscosidad opresiva en la que interviene" (Comay, 2003, 111). Según Bartra (2004), la visión melancólica en Benjamin apunta a disolver el orden y la bella apariencia (o apariencia de unidad) y mostrar un mundo despojado de sentido. De ahí que, para Benjamin (2006), la mirada melancólica despoja de vida y de tiempo al objeto, como en una anacrónica técnica fotográfica barroca: "si el objeto deviene en alegórico bajo el mirar de la melancolía, si ésta hace que la vida lo abandone, si queda como muerto aunque seguro en la eternidad, entonces yace ante el alegórico, enteramente entregado a merced suya" (p. 402).

Hartmut Böhme (1988), en su lectura crítica de la melancolía, atiende a lo que considera el verdadero saber del melancólico: que "nada perdura" y que detrás de toda imagen bella hay algo del orden de lo irrepresentable que la inquieta. Por ello, el sujeto melancólico, "descubre, tras

3 Frag. J 50, 5 del *Libro de los pasajes*.

la bella apariencia del mundo de la mujer que baila, las úlceras, el pus, los repugnantes gusanos y las alimañas que hacen del cuerpo de la sociedad un monumento a la podredumbre" (Böhme, 1988, pp. 265-266)[4]. En este punto es donde la conexión entre melancolía, alegoría y abyección se hace patente, ya que, tal como plantea Böhme en la cita anterior, para Benjamin (2005) la alegoría funciona como monumento de un proceso destructivo[5]. Precisamente, la alegoría es la principal forma de expresión estética de la melancolía.

Una escritura que tiende a imagen

El lamento barroco por un mundo en eterna caducidad constituye, para Benjamin, el núcleo de la visión alegórica. A su vez, esto señala la conexión entre la alegoría y la muerte. Precisamente, la alegoría es "exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que historia del sufrimiento del mundo; y ésta solo tiene significado en las estaciones de su decaer. A mayor significado, mayor sujeción a la muerte" (Benjamin, 2006, p. 383). Esta asociación entre la alegoría y la muerte, y recordemos también de aquel fragmento sin vida que contempla en su mano el alegórico, constituye el punto central en su vinculación con la melancolía. De ahí que el dramaturgo del *Trauerspiel* perciba a la ruina como alegoría de la historia y a la calavera como alegoría de la vida del individuo, es decir, a lo vivo como ya muerto.

Frente a la plenitud de la vida que promete el símbolo, la alegoría benjaminiana no promete nada, más bien expone como imagen la caducidad de las cosas. Por ello, sostiene Geyer-Ryan (1992), "la esencia de todas las imágenes alegóricas es, por tanto, la más abyecta, el cadáver" (p. 511)[6]. En línea con esto, Böhme (1988) señala que, en la alegoría, "todo se convierte en una elegía de la muerte. Para el alegorista, la belleza sólo significa lo que llega a ser: cadáver" (p. 268)[7]. De hecho, Benjamin insiste, tanto en su análisis del drama barroco como en su lectura de la alegoría en Baudelai-

[4] Trad. personal. La cita original es: "Hinter dem schönen Schein der tanzenden Frau Welt entdeckt er die Geschwüre, den Eiter, das ekelhafte Gewürm und Gezücht, das den Körper der Gesellschaft zum Monument der Fäulnis macht".
[5] Frag. J 78, 4.
[6] Trad. personal. La cita original es: "The essence of all allegorical images is, therefore, the most abject, the corpse".
[7] "Im Bedeutungsrausch der Allegorien gerät alles zur Elegie des Todes. Dem Allegoriker bedeutet Schönheit nur, was sie wird: Leiche".

re, en la mirada mortificante de la alegoría. En *Zentralpark*, por ejemplo, define a la alegoría en Baudelaire (pero que también podría extenderse al barroco) como "destrucción de lo orgánico y de lo vivo y disipación de la apariencia" (Benjamin, 2008a, p. 277). En este mismo texto señala luego que "la figura clave de la alegoría temprana [la barroca] es el cadáver" (p. 300).

Esta conexión de la alegoría con lo inerte es un correlato de aquella de la imagen "fotográfica" con la mirada melancólica, que despoja al objeto de tiempo y permite comprender la caracterización de la alegoría como escritura que "tiende hacia la imagen" (Benjamin, 2006, p. 394). Pero una imagen más bien despojada de significado, de la que el alegórico produce arbitrariamente otro sentido a través del montaje o del texto explicativo del emblema, al que también recuperará Benjamin (2007) en la exigencia del pie de foto en la fotografía constructiva.

En relación a su significado, la alegoría benjaminiana, según Marc Berdet (2018), se estructura de manera dialéctica. Por un lado, y quizá sea esa la representación más habitual que se tiene de ella, es pura convención, en tanto imagen de significado fijado por la tradición (como personificación de un concepto abstracto). Pero también, por otro lado, radicaliza la conexión arbitraria entre significado y significante, ya que, en la alegoría, "cada personaje, cada cosa y cada situación puede significar cualquier otra" (Benjamin, 2006, p. 393), y por tanto el significado se dispersa al perder el objeto alegorizado el suyo propio. Como sostiene Bartra (2004), "al morir, el objeto deja de irradiar su propio sentido o significado. Ahora es el alegorista quien le da significado, quien escribe un signo que transforma el objeto en algo distinto" (p. 139).

Benjamin (2005), en el *Libro de los Pasajes*[8], describe de manera muy ilustrativa la actitud del alegorista como de quien arma un rompecabezas, pues procede tomando fragmentos arbitrarios del mundo y probando encajarlos, sabiendo que no hay "mediación natural entre ambos [imagen y significado]" (p. 375). En *El origen del Trauerspiel alemán* señala también esta dimensión lúdica de la alegoría, conectándola con los diversos juegos de palabras (aunque la alegoría es más bien juego de escritura-imagen), en los que "la palabra, como la sílaba y el sonido, se pavonea emancipada de cualquier asociación de sentido heredada" (Benjamin, 2006, p. 428). Sin embargo, resulta signi-

[8] Frag. J. 80, 2/J 80 a, 1.

ficativo que, pocas páginas después, oscile hacia la dimensión jeroglífica de la alegoría, es decir, hacia un cierto sentido oculto o convencional que puede leerse en ella. Sostiene, concretamente, que en la alegoría hay un mandamiento de "despedazar lo orgánico a fin de leer así en sus fragmentos el significado verdadero, fijado, escritural" (p. 438). Como si el gesto alegórico se fundara entre, por un lado, la violencia de la fragmentación y petrificación del objeto despojado de significado, y, por otro lado, la nueva vida que el objeto alegórico adquiere en la proliferación de sentidos. Por esto mismo, para Kristeva (1997), la interpretación que hace Benjamin de la alegoría exhibe

> una tensión de significaciones entre su depresión / depreciación y su exaltación significante [...]. Confiere un placer significante al significante perdido, un júbilo que resucita hasta la piedra y el cadáver, al afirmarse como coextensiva a la experiencia subjetiva de una melancolía nombrada: el goce melancólico (p. 89).

Los residuos, lo olvidado

Benjamin (2005)[9] presenta como paradigma de la alegoría al sangriento aparato de destrucción que imagina Baudelaire en el poema "La destrucción". En dicho poema, según la lectura de Benjamin, la alegoría desfigura y destruye el mundo de las cosas hasta el punto de que sólo quedan sus fragmentos. Es en este concepto, el de fragmento, en el que debemos indagar ahora, puesto que en él confluye tanto el método historiográfico desarrollado por Benjamin como la violencia destructiva de la alegoría.

En principio, es en torno al fragmento en que puede articularse esa ambivalencia mencionada en el apartado anterior entre desmantelamiento y recomposición del significado de una imagen alegórica, ya que, como señala Elsa Brondo (2015), "la alegoría supone al fragmento, pero también a la construcción de un sentido a partir de los fragmentos, es decir, de un montaje" (p. 228). De hecho, en torno al fragmento, entendiéndolo como el objeto que recoge la alegoría o el residuo (ruinas, textos olvidados) que deja el paso de la historia, se producen "alegorías de una catástrofe, a la vez que de la sobrevivencia" (Brondo, 2015, p. 241).

[9] Concretamente, en el frag. J. 68, 2.

Tal como se evidencia en *El origen del Trauerspiel alemán*, la concepción benjaminiana del método historiográfico como recolección de residuos de la historia se pone en práctica mediante la selección y montaje de citas, ya que, sostiene Noelia Figueroa (2014), Benjamin generalmente trabaja con fragmentos o desechos de textos. Pero, lejos de apelar a la cita como forma de reconstruir una tradición y reponer el pasado tal cual era, Benjamin acude a estos desechos de textos como lo describe Hannah Arendt (1990): un pescador de perlas que se sumerge en la historia para extraer citas extrañas del pasado que hayan cristalizado en una poética esencia del mundo.

Si bien las imágenes de la perla o del pensamiento cristalizado sirven para comprender el procedimiento de la imagen alegórica de despojar de vida al objeto, Benjamin tiende a vincular la alegoría con lo repulsivo, tal como sugiere en su lectura del poema "La destrucción" de Baudelaire. Por ello mismo, Benjamin (2006) describe a la imagen alegórica como "amorfo fragmento" (p. 394) que encuentra la imperfección y fragilidad de la naturaleza detrás de la apariencia de totalidad del arte bello.

Mientras que en *Trauerspiel* la alegoría se expresa fundamentalmente en una escritura-imagen casi de carácter jeroglífico, Benjamin (2001) nos acerca a otra dimensión de la alegoría a partir de su ensayo sobre Kafka de 1934, puesto que esta vez la alegoría opera sobre el cuerpo, un cuerpo que se deforma, que es convención o al que ya sabemos muerto antes de ejecutarse la sentencia. Para Benjamin (2001), el hombre contemporáneo habita su cuerpo como K. en el pueblo de *El Castillo*: "se le escurre y le es hostil. Puede llegar a ocurrir que al despertarse una mañana se haya metamorfoseado en un bicho" (p. 149). Pero no es solo que pueda sentirse ajeno al cuerpo, tal como le sucede a Gregorio Samsa, sino que el cuerpo es ya, desde un inicio, algo atravesado por la podredumbre y la repulsión, puesto que su equivalente, el pueblo de *El Castillo*, posee un aire que "no está limpio de todo aquello que no terminó de cuajar, o bien está descomponiéndose, y mezclados se echan a perder" (p. 149). A partir de este ensayo sobre Kafka encontramos prefigurada la conexión entre alegoría y abyección, pues estos animales repulsivos, ese miasma que cubre el pueblo de *El castillo* o los tribunales de *El proceso*, se vinculan con esa artificialidad del gesto kafkiano, código de gestos sin significado, que conforman un teatro alegórico del mundo sobre el que Benjamin llama la atención al principio de su ensayo. Para Benjamin, tanto el gesto sin significado como

el aire pestilente de la otredad del cuerpo confluyen en las formas que asume la culpa olvidada. Entre ellas, como imagen primordial de la deformación, se encuentra el jorobado: "este hombrecillo es el habitante de la vida deformada que desaparecerá cuando llegue el Mesías" (Benjamin, 2001, p. 156). Y significativamente, es en este punto, en el tratamiento alegórico del cuerpo-cadáver, donde se muestra con mayor fuerza la abyección (Geyer-Ryan, 1992)[10].

Tenemos, por un lado, a la alegoría como imagen del objeto o cuerpo en tanto cadáver, y al procedimiento historiográfico de recolección de los desechos como forma de recomponer sus sentidos, a la manera del rompecabezas con el que Benjamin caracterizaba al accionar del alegorista. Por otro lado, al momento de dirigir la mirada melancólica sobre la historia y el mundo presente, este adquiere la fisionomía alegórica de la ruina (Benjamin, 2006). Precisamente, es la ruina la forma en que la abyección se aparece en la historia, como reverso oscuro del progreso histórico, al evidenciar la fugacidad y fragilidad de toda construcción humana. De ahí que ciertas expresiones estéticas de lo abyecto hayan atendido a los despojos de la sociedad (Guerra Muente, 2010), a los restos inservibles que son olvidados por el paso del tiempo, en tanto estos se convierten en lo Otro expulsado e invisible para el orden simbólico[11].

Para Benjamin, la conexión entre la ruina y la alegoría es fundamental, al punto de que le sirve para señalar el fundamento del procedimiento alegórico moderno. Sostiene, con respecto a la alegoría en Baudelaire, que

> aquello a lo que se aferra la intención alegórica es separado de los contextos de la vida: y con ello es al mismo tiempo tan destruido como conservado. La alegoría se aferra a las ruinas, ofreciendo la imagen de inquietud coagulada (Benjamin, 2008a, p. 273).

Precisamente, tanto la ruina como la imagen alegórica ofrecen la misma estructura dialéctica entre la detención del tiempo (es decir, como residuo que queda rezagado en el pasado) y la inquietud que expresa las

[10] Y de ahí, como el Mesías kafkiano, el Mesías benjaminiano, según Geyer-Ryan (1992), debe redimir lo abyecto (los desechos, lo putrefacto) de la historia.

[11] Kristeva (1989) define al orden simbólico como "la dependencia y la articulación del sujeto hablante en el orden del lenguaje, tal como aparecen diacrónicamente en el advenimiento de cada ser hablante" (p. 90). Si bien se enfoca a nivel del sujeto individual, el orden simbólico necesariamente remite a la dimensión social del lenguaje.

contradicciones históricas que la hicieron ruina (y que, por tanto, tienen una actualidad en su propia exigencia de justicia).

En este sentido, podemos considerar, de manera sintética, que mientras que la alegoría opera como destrucción de la bella apariencia de un mundo ordenado, es decir, destrucción de aquellas cosas que permanecen intactas por el progreso, el método historiográfico de Benjamin atiende a los residuos (sea como supervivencias, cadáveres o ruinas) que ha dejado la verdadera máquina de destrucción que es el progreso histórico, tal como ha mostrado la conocida imagen benjaminiana, también alegórica, del ángel de la historia que contempla las ruinas que se acumulan a sus pies (Cf. Benjamin, 2008b). Hay, por tanto, una sustancial ambivalencia en la alegoría entre la violencia ejercida hacia lo bello y ordenado[12], y la búsqueda de nuevos significados en el montaje de los desechos.

Una mirada perturbada

Como ya hemos señalado en la introducción, la conexión entre la alegoría en Benjamin y la abyección tal como la analiza Kristeva (1989) ha sido poco estudiada, salvo por el relevante texto de Helga Geyer-Ryan (1992), aunque creemos haber mostrado en los tres apartados anteriores que dicha conexión es ciertamente posible. En concreto, para Geyer-Ryan (1992), la obra de Benjamin se estructura en torno a la rehabilitación del cuerpo[13] en el lenguaje a través de su transgresión en una revitalización de la posición abyecta.

Ahora bien, podemos definir a lo abyecto, siguiendo los planteos de Julia Kristeva (1989), como algo impuro (un todavía-no-objeto) que se caracteriza por la repulsión y simultánea atracción que ejerce sobre el sujeto. Además, sostiene que el propio orden simbólico se funda por la exclusión de eso sucio, impuro, que adquiere el rasgo de abyecto. Por esto mismo, la reincorporación de lo abyecto en el arte, o al menos el acerca-

[12] Benjamin cierra *El origen del Trauerspiel alemán* (2006) indicando que la alegoría fija, para el último día, la "imagen de lo bello" (p. 459) en forma de ruina y fragmento, es decir, en una belleza paradójica sin unidad ni vida.

[13] Sostiene Geyer-Ryan (1992) que, "al recuperar las imágenes, no en oposición al lenguaje, sino en el lenguaje, [...] la esfera materna (lo imaginario) aparece como efecto en la esfera paterna (el orden simbólico). Este efecto es la presencia del cuerpo en el ámbito de los signos" [By retrieving images, not in opposition to language, but rather into language, [...] the maternal sphere (the imaginary) turns up as an effect in the paternal sphere (the symbolic order). This effect is the presence of the body in the realm of sign] (p. 502).

miento estético hacia eso irrepresentable, implica en ciertos momentos un ataque al orden simbólico.

La caracterización de la alegoría benjaminiana que hemos realizado en los apartados anteriores ha permitido deslindar algunos rasgos fundamentales que, como veremos, también están en la abyección: asociación con la muerte y el vaciamiento de significado, escritura que tiende a imagen, y perturbación de la forma bella.

Primeramente, al considerar que lo abyecto es, en su exclusión, el fundante de un orden simbólico, es lógico considerar que su reincorporación estética interrumpe la continuidad de los discursos, hasta el punto de que, afirma Kristeva (1989), en la abyección, la rebelión ocurre en el ser del lenguaje. Por esto mismo es que, similar al procedimiento de juego con fragmentos de significado e imágenes en la alegoría, "el sujeto de la abyección es eminentemente un productor de cultura. Su síntoma es el rechazo y la reconstrucción de los lenguajes" (Kristeva, 1989, p. 64). Frente a un sujeto claramente delimitado y situado en un orden simbólico estable, la aparición de una imagen del orden de la abyección establece una perturbación de su propia subjetividad y de los discursos que la circundan. Más bien, esa simultánea fascinación y repulsión que genera lo abyecto "atrae [al sujeto] hacia allí donde el sentido se desploma" (Kristeva, 1989, p. 8).

El discurso que surge de esa experiencia de cercanía con la abyección es, para Kristeva (1989), un discurso de significante disperso, fragmentario y sin significado, un lenguaje que, como la clausura de significado vivo del objeto alegórico, opera obsesivamente sobre un irrepresentable que no puede nombrar: la experiencia del no-objeto abyecto que se abalanza sobre el sujeto.

Asimismo, el arte abyecto contemporáneo apunta a la perturbación del sujeto y del orden simbólico (Cf. Foster, 2017). De hecho, cierto arte de fines de la década de 1980, aunque con Kristeva y con Benjamin podemos ver que viene desde mucho antes, se enfoca particularmente en la producción de imágenes orientadas a acercar al sujeto la experiencia de lo real, rompiendo por tanto con la tarea del arte bello: "pacificar la mirada" (Foster, 2017, p. 15). A través de la fotografía de Cindy Sherman, Hal Foster (2017) muestra cómo el giro hacia lo real en el arte acerca la experiencia estética hacia la repulsión y el horror del cuerpo: lo abyecto. Eso abyecto obliterado por el discurso social que se muestra como lo que no debe ser visto, a la manera de los insectos bajo el pasto del jardín en

Blue Velvet (1986), de David Lynch: metáforas de los motivos sexuales, violentos, perversos, que se esconden tras el velo de la bella apariencia del orden perfecto.

Tal como sucede en la alegoría, el cadáver, como concentración máxima de repulsión y fascinación, es el paradigma de la abyección. Siendo "la muerte infestando la vida" (Kristeva, 1989, p. 11), el cadáver opera como indeterminación de los límites: entre el sujeto y su afuera, entre lo animado y lo inanimado, precisamente al situar al sujeto ante la evidencia inasimilable, imposible de significar, de la muerte. El cadáver, "el más repugnante de los desechos" (Kristeva, 1989, p. 10), no sólo impone la materialidad de la muerte, sino que sitúa violentamente al sujeto en los límites de su condición de viviente.

Ahora bien, cuando el sujeto es expuesto a una experiencia total de perturbación ante el horror de la muerte, la abyección ya no es un ocasional momento de contacto con la muerte o una fobia, sino una condición existencial del sujeto. Es esto lo que Kristeva (1989) encuentra en la obra de Louis-Ferdinand Céline; la infinita tarea de escribir un "horror de un infierno sin Dios: pues si ninguna instancia de salvación, ningún optimismo, aunque sea humanista, se perfila en el horizonte, el veredicto está allí, sin perdón posible –el veredicto jovial de la escritura" (p. 194). Esta misma mirada de un mundo irremediablemente sometido a la ruina y despojado de toda esperanza de salvación era la que, para Benjamin, predominaba en la melancolía barroca. Y también, podríamos pensar, es la condición de nuestra época, donde el horror de lo abyecto se extiende con los miasmas de virus y químicos tóxicos que convierten en desechos a los cuerpos que los padecen. Para ello, podríamos remitirnos a la fotografía de Pablo Piovano, particularmente su colección *El costo humano de los agrotóxicos*[14], ya que nos presenta lo invisible de nuestro presente (tanto tiempo como espacio) en fotografías que exponen un mundo devastado. Imágenes de seres como sin rostro fumigando y acabando con el mundo. Imágenes como ruinas alegóricas: blanco, gris, negro, sin verde, solo campos muertos y cuerpos abyectos. Estas fotografías nos acercan a la zona límite de esa catástrofe imposible de significar, pero que perturba la mirada hasta el punto de que todo deviene ruina. Lo abyecto, tanto en estas fotografías de Piovano como en la materialidad del mundo fuera del arte, es lo revelado que desde hace tiempo está ahí, pero no hemos podido o querido verlo.

[14] La muestra se ha ido exponiendo en diferentes lugares de Argentina desde 2016.

Como sostiene Kristeva (1989), "la abyección es, en suma, el reverso de los códigos religiosos, morales, ideológicos, sobre los cuales se funda el reposo de los individuos y la tregua de las sociedades. Estos códigos son su purificación y su represión. Pero el retorno de lo reprimido constituye nuestro «apocalipsis»" (p. 279).

Conclusión

En torno a este recorrido del entramado conceptual que trazan la melancolía, la alegoría y lo abyecto hemos podido ver algunas instancias en las que la estabilidad de una mirada del mundo se ha visto perturbada, precisamente porque las imágenes alegóricas o abyectas vienen a revelar el estado ruinoso de las cosas. Podemos plantearnos si la abyección y la mirada melancólica de la alegoría implican una inherente desestabilización del orden simbólico o si, por el contrario, lo reafirman a través de la resignación. Benjamin asumió esta problemática, y si parece tener una fe en el poder crítico de las imágenes para exponer las contradicciones del presente (como inquietud petrificada) y recuperar las voces del pasado, solo lo hace mediante la introducción de la figura mesiánica. Pero ¿cómo encontrar en nuestro presente ese mismo potencial crítico, cuando lo religioso está aún más obsoleto que entonces? Podría encontrarse, tal vez, en esos cuerpos abyectos o en ese saber de la caducidad de la mirada melancólica. Imágenes que perturban y que nos exigen algo.

Bibliografía

Arendt, H. (1990). "Walter Benjamin. 1892-1940". En *Hombres en tiempos de oscuridad* (pp. 139-191). Barcelona: Gedisa.

Bartra, R. (2004). *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno.* Valencia: Pre-textos.

Benjamin, W. (2001). "Franz Kafka". En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (pp. 135-161). Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasa*jes. Madrid: Akal.

Benjamin, W. (2006). "El origen del *Trauerspiel* alemán". En *Obras. Libro I, vol. 1* (pp. 217-459). Madrid: Abada.

Benjamin, W. (2007). "Pequeña historia de la fotografía". En *Obras. Libro II, vol. 1* (pp. 377-403). Madrid: Abada.

Benjamin, W. (2008a). "Charles Baudelaire. Un lírico en la época del alto-capitalismo". En *Obras. Libro I, vol. 2* (pp. 87-301). Madrid: Abada.

Benjamin, W. (2008b). "Sobre el concepto de historia". En *Obras. Libro I, vol. 2* (pp. 303-318). Madrid: Abada.

Berdet, M. (2018). "Símbolo y alegoría o redención y melancolía: Estética del barroco según Walter Benjamin". Revista de Filosofía, 74, 21-40. En línea en: http://dx.doi.org/10.4067/S0718-43602018000100021 Consultado en junio de 2021.

Böhme, H. (1988). "Kritik der Melancholie und Melancholie der Kritik". En *Natur und Subjekt* (pp. 256-273). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Brondo, E. (2015). "Fragmentos para ver y leer el mundo. Benjamin y Warburg guían". En Cohen, E. (ed.). *Walter Benjamin. Resistencias minúsculas* (pp. 223-244). Buenos Aires: Ediciones Godot.

Bullock, M. (1995). "Bad Company: On the Theory of Literary Modernity and Melancholy in Walter Benjamin and Julia Kristeva". *boundary 2*, 22 (3), 57-79. En línea en: https://doi.org/10.2307/303723 Consultado en junio de 2021.

Comay, R. (2003). "Entre la melancolía y el fetichismo: las pérdidas de Walter Benjamin". *Cuaderno Gris. Época III*, 7, 97-115. En línea en: https://repositorio.uam.es/handle/10486/2652 Consultado en junio de 2021.

Figueroa, N. (2014). "El abordaje historiográfico de Walter Benjamin: desecho, coleccionista y trapero". *Páginas*, 6 (11), 104-117. En

línea en: https://doi.org/10.35305/rp.v6i11.32 Consultado en junio de 2021.

Foster, H. (2017). "Abyecto". En *Malos nuevos tiempos: arte, crítica, emergencia* (pp. 11-39). Madrid: Akal.

Geyer-Ryan, H. (1992). "Effects of Abjection in the Texts of Walter Benjamin". *MLN,* 107, 499-520. En línea en: https://doi.org/10.2307/2904944 Consultado en junio de 2021.

Guerra Muente, M. (2010). "Poderes de la perversión y estética de lo abyecto en el arte latinoamericano". *Guaraguao*, 14 (34), 71-88. En línea en: https://www.jstor.org/stable/25703235 Consultado en junio de 2021.

Kristeva, J. (1989). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline.* México: Siglo XXI.

Kristeva, J. (1997). *Sol negro. Depresión y melancolía.* Caracas: Monte Ávila.

Sontag, S. (1981). *Under the sign of Saturn.* Nueva York: Vintage Books.