



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Centro de Investigaciones
en Filosofía



V Jornada Walter Benjamin: Desfiguración, redención y materialismo.

Centro de Investigaciones en Filosofía / Departamento de Filosofía

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad Nacional de La Plata

23 al 25 de octubre de 2024

Título del trabajo:

Acerca del panel sobre narración

Alexis Chausovsky*

Universidad Nacional de Entre Ríos

Daniela Yutzis**

Universidad Nacional de La Plata

Resumen

Dado que las conversaciones previas a la organización del panel sobre narración para las Jornadas Walter Benjamin guardan en sí mismas conceptos sobre la narración que queremos recuperar, hemos decidido compartir fragmentos de esos encuentros y correspondencias. Allí emerge no sólo lo que se ha expuesto de manera tradicional en

*Alexis Chausovsky es docente en la Universidad Autónoma de Entre Ríos y en Universidad Nacional de Entre Ríos, donde también es editor.

** Daniela Yutzis es docente e investigadora en la Universidad Nacional de La Plata y en La Universidad Nacional de las Artes.

una ponencia, sino también todo aquello que fue descartado, pero que resultó fundamental para su desarrollo.

I

Lo único que sabíamos con seguridad al iniciar el armado de este panel era que deseábamos que María Rosa Bordagaray, docente, narradora y librera, viniera a contarnos un cuento. Es así que la mesa se inició con una presentación, luego siguió con la exposición de nuestro trabajo y como cierre tuvo el esperado momento de las narraciones. Queríamos disponernos a la escucha; ablandar la dirección de la razón, no abandonarla sino permitir la flexibilidad de dejarnos estar a la escucha.

Los encuentros virtuales para organizar el panel estuvieron marcados por los paros y las marchas universitarias que cambian la organización de cada jornada y sacuden este espacio educativo central en la formación de tantos de nosotros. En el contexto de huelga, de ese paradójico llamado a algo inesperado que a la vez se reitera, de la pausa y la cesación de una acción para generar otra (cf. Pérez López, 2016), proliferaron nuestros diálogos, que no necesariamente seguían los caminos preestablecidos cuando los planeábamos. Asimismo, sucedió también que, dentro de las cotidianidades de cada uno, nos hemos tomado el permiso de dejarnos demorar en el tiempo, y hemos tenido varios encuentros virtuales en principio para avanzar sobre el texto, en los que aparecieron otros relatos que tal vez no tenían que ver con lo específico de la escritura. Ya Benjamin en *Calle de dirección única* reconocerá que “la libertad de hablar se está perdiendo. Antes era evidente que las personas que mantenían una conversación se interesaban por su interlocutor” (Benjamin, 2011, p. 25). No nos parece menor el asentamiento de las conversaciones en el escenario de los llamados a la rebeldía. El período weimariano, que tan directamente le habla a nuestro presente, tenía entre sus sigilosas consecuencias -y sus puntos de apoyo- la carencia de intercambios. Así, entonces, la conversación se vuelve el contrapeso a un mundo donde parece primar una percepción ávida a lo siempre-igual y el destino emerge como indeclinable. El diálogo (im)productivo, el que no necesariamente redundaba en resultados útiles, condujo la formulación de esta propuesta.

Las conversaciones que mantuvimos arrojaron interrogantes que, sabíamos, iban a desbordar nuestras posibilidades de escribir un texto conclusivo. Así, emergieron preguntas como las siguientes: ¿qué cuentos y narraciones escribió Benjamin? ¿Qué

filósofos/as o pensadores/as escribieron cuentos? ¿Qué ocurre en los itinerarios educativos y la narración? ¿Por qué predominan las narraciones en la infancia y posteriormente dejan de tener lugar? ¿Cómo se enlazan las narraciones y el montaje -ya sea fílmico, ya sea en el mismo plano, como plantearon las vanguardias estéticas del siglo XX? ¿Qué vínculos se tienden entre narración y traducción? ¿Qué lugar ocupa la música en las narraciones orales? ¿Cómo se transforman las narraciones en las culturas de oralidad primaria y de oralidad secundaria? ¿De qué modo se aproximan y se distancian las reflexiones de Benjamin sobre narración de elaboraciones como las de Arendt, Ricoeur o Jerome Bruner? ¿Cuáles son las potencialidades políticas, estéticas, epistemológicas de las relaciones entre narración y estudio? ¿Qué lazos se pueden establecer entre narración, experiencia y educación? ¿Qué podríamos decir sobre narración y belleza? ¿Qué aportes novedosos podrían realizarse al pensar los acoplamientos entre narración, historia, memoria y construcción de identidades? ¿Qué sitio ocupa la tradición en estos debates? ¿Se han producido mutaciones a lo largo de la historia en las tensiones entre narración e información? ¿De qué manera “dialogan” la narración y la atención? ¿En qué términos se alinean narración y consejo?

A continuación, compartiremos fragmentos de estas conversaciones y de recortes del texto presentado en las jornadas.

II

La belleza de una historia bien narrada guarda el encanto, el anclaje de lo colectivo y la curiosidad de lo singular; la sabiduría del consejo sabio que ansiamos, del que estamos a la espera. El narrador es quien ha vivido y hace saber su experiencia no como un informe sino como un consejo que suena entre aquello narrado, sus gestos y su mirada. Un consejo que no implica una sentencia moral, sino que es del orden del llamado a pensar, a sentir, a actuar, a recobrar la experiencia de la narración en el mismo acto de narrar.

La narración es también un clima de espera. A diferencia de los lectores de periódicos, caracterizados por la desesperación (sobre lo que Benjamin advierte ya en un breve opúsculo de 1927), quienes se dan a la narración se dejan llevar, aun activamente, por una escucha atenta. No puede haber narración si la prisa domina la escena.

Kafka propone en sus aforismos sobre pecado, sufrimiento, esperanza y el verdadero camino que “todos los errores humanos son impaciencia, una prematura interrupción de

lo metódico, un aparente implantar de la cosa aparente. Hay dos pecados capitales humanos de los que se derivan todos los otros: impaciencia y desidia. A causa de la impaciencia han sido expulsados del paraíso, a causa de la desidia no vuelven a él. Pero quizás haya un solo pecado capital: la impaciencia. A causa de la impaciencia han sido expulsados, a causa de la impaciencia no vuelven” (Kafka, 2014, p. 147). En la segunda de sus rondas de juguetes en Berlín narradas en la radio a inicios de la década de 1930 (cf. Lanfranconi, 2017), Benjamin destaca “tanta paciencia como la que sólo un marinero puede tener, en medio de la soledad de las aguas, sin prisa por llegar a ninguna parte” (Benjamin, 2003, p. 45). Se trata de la propia espera que Benjamin recoge de su infancia en el zoológico de Berlín, al aguardar que una nutria asomara del agua: “De modo que a menudo me quedaba esperando infinitamente ante esta profundidad insondable y negra para descubrir a la nutria en algún sitio. Cuando la veía, seguro que era por un segundo, pues instantáneamente el reluciente morador de la cisterna volvía a desaparecer en la noche líquida” (Benjamin, 2016, p. 168). El niño espera en ese rincón desatendido, marginal del jardín zoológico lo que detenta un placer efímero y sólo provisto para él, como quien callejea, quien lee y alza la mirada cuando un pensamiento nuevo y casi inexpresable en palabras le aparece de improviso, como quien siente en una narración aquello que captura su atención.

En esa paciencia se abre una interrogación al tiempo y al espacio. El tiempo de la espera, desde este lugar, se aproxima más al *kairós* y al *aión* que a Cronos. El tiempo de esta espera no ha de ser lineal y homogéneo. No es el tiempo de los relojes. Y su espacio no puede ser el dispuesto necesariamente por la repartición disciplinaria de los cuerpos. Y su corporalidad no es sólo individual, sino colectiva.

Con esas referencias, sumamos también a nuestro documento compartido una imagen de “Las hilanderas o la fábula de Aracne”, un cuadro de estilo barroco del año 1657, de Diego Velázquez. Un lienzo que trae la fábula de Aracne y Atenea y que conjuga varios planos y lecturas pero que además de todos los estudios posibles sobre su trama nos trae la escena de las mujeres de diferentes edades sentadas, dedicadas a la tarea artesanal, dando su tiempo, habitando el hacer, la acción.



III

“Cada mañana se nos informa sobre las novedades del planeta. Y, sin embargo, somos pobres en historias singulares. ¿A qué se debe esto? Se debe a que ya no nos llega ningún acontecimiento que esté libre de datos explicativos. En otras palabras: ya casi nada de lo que sucede redunde en provecho de la narración, casi todo en provecho de la información. Porque si se puede reproducir una historia preservándola de explicaciones ya se logró la mitad del arte de narrar” (Benjamin, 2011, p. 163). Dice Benjamin que los antiguos eran maestros en este arte y trae a Heródoto con la historia de cuando el Rey Samético fue vencido por Cambises, rey de los persas. En esa ocasión se dispuso hacer parar a Samético al costado de la calle por donde los persas harían su entrada triunfal y él vería pasar a su hija tomada como prisionera, a su hijo llevado para ser ejecutado y por último a uno de sus criados en la hilera de los prisioneros. Recién allí -nos dice el relato- Samético se golpea la cabeza en señal de dolor.

Si la información tiene el apuro de lo novedoso, la narración tiene el don de la demora, la capacidad de suspenderse/nos. Más allá del tiempo que transcurra de esta historia, quedamos obnubilados convocados por el despliegue de esta narración. “Heródoto no la

explica ni con una palabra. Su relato es el más seco. Por eso esta historia del antiguo Egipto puede provocar asombro y reflexión aún hoy, después de milenios. Se parece a las semillas que durante miles de años estuvieron herméticamente cerradas en las cámaras de las pirámides y conservaron su fuerza germinadora hasta el día de hoy.” La narración que muestra Benjamin se opone a la linealidad de la novela. Su relato podría ser contado de diferentes modos y eso mismo es una de las acciones indispensables de la buena escucha. Que cada quien, en comunidad y a través de la experiencia pueda decir de otro modo aquello que escuchó con atención. No hay una línea central y comentarios que embellecen o acompañan. Toda la constelación forma parte del relato por igual. Tenemos aquí algo así como esa presencia de lo hagádico que Benjamin recoge de Kafka. Se dice que lo hagádico retoma la posibilidad de decir aquello que se desvanece. El término hagadá proviene del verbo leaguid, decir, es decir en toda su extensión, es narración. Y los relatos hagádicos en el Talmud (estudiado por Benjamin -como relata Scholem para su sorpresa-) constituyen un cuarto de la obra y su diversidad es tal que se dice que resulta imposible considerarlo como un todo homogéneo.

Steinsaltz, un traductor y gran erudito del Talmud, dice que en una fuente los sabios comparan la hagadá con el vino, como la bebida que levanta el ánimo. Bialik, por su parte, a quien Benjamin nombra como referencia en sus escritos de Kafka, dice que la hagadá presenta el aspecto de lo piadoso, es un decir que atrae, que narra. Y por ello, como mencionamos, la razón no logra su entendimiento pleno. En la tradición judía, lo podríamos pensar desde el concepto de *bina*, según el cual el entendimiento está asociado al corazón.

IV

El punto de partida de nuestra presentación fue posibilitado, precisamente, por un relato: “Mi vida con Franz Kafka”. Su autora, Dora Diamant, pareja del autor de Praga durante sus últimos meses, describe una escena iniciada en el parque de Steglitz de Berlín. La historia narra el encuentro entre Kafka y una niña que llora porque ha perdido a su muñeca. Kafka le dice que la muñeca ha viajado y le ha dejado una carta. A lo largo de varios días, el autor de Praga escribe epístolas que le son entregadas a la niña y en las que la muñeca le cuenta a su destinataria sobre sus aventuras y experiencias. Poco a poco, la niña se iría interesando más en el relato que en la recuperación de su juguete.

Finalmente, la muñeca le comunica a la pequeña que se va a casar y que, por eso, ya no será posible su regreso. La niña comprendió, así, que sus caminos seguirían diferentes rumbos.

En la reconstrucción semificcional de estos episodios que hará Jordi Serra i Fabra, luego de la finalización del intercambio, “Franz Kafka permaneció en el parque, degustando aquella sensación tan curiosa. Por un lado, felicidad por el trabajo bien hecho. Por otro, el placer de su oficio muy bien entendido. Era un alquimista de palabras y emociones, un mago de la naturaleza humana, capaz de convertir aquella correspondencia tan y tan peculiar en algo familiar y normal. Eso le producía un gran optimismo. Había sido un largo camino de casi tres semanas, carta a carta, para curar una herida y permitir que la vida se mantuviera armónica. Mejor aún: permitir que fluyera como los ríos africanos que surcaba Gustav, el explorador” (Serra i Fabra, 2010: 39). Kafka sabía que en esa correspondencia entre niña y muñeca, entre dos seres tan vinculados a lo no humano, se condensaba una débil fuerza que tenía como consecuencia nada más y nada menos que las pistas de una vida bella.

Según nuestra lectura, además, la narración de Dora Diamant funcionará como salvataje de *las últimas cosas antes de las últimas*: del escritor ante el abismo, de una niña ante la pérdida de una muñeca, del instante pasajero, de un itinerario urbano y de una amistad en potencia frente al olvido.

Gracias al relato sobre Kafka y la niña buscamos unir las piezas de un rompecabezas que nos permita formar una nueva narración. Como en un bucle, un relato vuelve sobre el otro. Asimismo, cada narración tiene como condición la existencia de cierta distancia temporal o espacial respecto de lo que se cuenta. Por lo tanto, nos arriesgamos a decir que aquí se producen distancias multiplicadas: nuestra escritura parte de la distancia del relato (que, a su vez, contiene la narración que Kafka le ofrece a la niña acerca de las aventuras de su muñeca viajera y escritora de cartas) y hasta lo actualiza, lo pliega al presente para explorar sus rincones emancipatorios. Esa actualización es la que nos conduce, incluso, a extrañarnos y tomar distancia del presente; conmover las bases y los supuestos de lo que damos por evidente y recorrer el umbral que une y separa lo que es y lo que *puede ser*, la potencia y el acto.

V

Bien se ha dicho que narrar no es lo mismo que mostrar. Ahora bien, si ese “mostrar” se enlaza con el término tan caro que es “enseñar”, podemos conjeturar que sí se traza un nudo con la narración. En otras palabras: narración y enseñanza pueden ir a la par.

Narrar es transmitir y actualizar aquello que persiste, recuperar las figuras de la otredad, del margen, subyugadas por el hombre, en una nueva disposición que, sin eliminar aquello que distingue al hombre, posiciona su jerarquía en términos de responsabilidad y no de disponibilidad. Es saber decir acerca de la experiencia de lo incomprensible e inefable y ello se produce en esa vieja coordinación de alma, ojo y mano que emerge de las palabras” (Benjamin, 2008, p. 16). Su interacción delimita la práctica y aquello que se pronuncia es el material artesanal de la sabiduría, pues no hay un conocimiento más perfecto que aquel que “el maestro-sabio de cada generación les transmite a sus hijos-discípulos a través de sus manos/alusiones” (Rabí Najmán de Breslov, 2019, p. 75). Esa transmisión no insta a la reproducción automatizada de un conjunto de saberes preestablecidos o fijados por el maestro, sino que es una conminación para re-crear. No es casual que Benjamin concluya su artículo “Alabanza de la muñeca” de 1930, reseña del libro “Muñecas y títeres” de Max von Boehn, con una frase del estudioso de la moda que luego se le atribuirá: “Hacer historia con los desechos de la historia” (Benjamin, 1974, p. 111).

Entonces, ¿qué se enseña en las narraciones? Claro que las culturas orales han tenido en los relatos y en el histrionismo de los narradores las vías para la transmisión de las grandes gestas, historias gloriosas que valdrían (y que podrían) ser recordadas. Pero no hay sólo un contenido que se enseña; no son solamente los hilos de personajes, datos, escenas que se rememoran. Hay también una relación con el espacio y, sobre todo, con el tiempo. Alma Bolón dirá que “la narración, plasmada como texto filosófico socrático o como correspondencia desde el frente, parece tener que ver menos con la posesión de un conocimiento que con la posibilidad de un tiempo cortado del ajetreo de la producción” (Bolón, 2016, p. 62). La narración tiene en sí misma un aire de cesación de las tareas diarias, rutinarias y destinadas a la supervivencia. Abre el detenimiento que vuelve sobre el pasado, sacude el sopor del presente y ofrece astillas prospectivas para imaginar otros mundos posibles.

VI

No podemos pensar lo humano sin narración. La narración abarca lo humano y más allá de lo humano, no existe la narración sin lo no humano; el diálogo con la naturaleza y los objetos en un plano de igualdad de voz. Benjamin indaga estos temas en su texto sobre el lenguaje, pero también presenta esta relación con la naturaleza, con el mundo animal, vegetal y mineral en la figura del narrador como hombre justo en su vínculo con el mundo. Allí, nos acerca un relato de Leskov, “La Alejandrita”, centrado en una piedra, en apariencia perteneciente al estrato más bajo de vida en el mundo: la alejandrita refiere “[...] a ese tiempo antiguo en que las piedras en el seno de la tierra y los planetas en las alturas celestiales aún se preocupaban del destino humano, no como hoy, cuando tanto en los cielos como en la Tierra todo se ha vuelto indiferente ante el destino de los hijos del hombre y ya no hay ninguna voz desde ninguna parte que les hable y menos aún que les escuche. Los planetas recientemente descubiertos ya no juegan ningún papel en los horóscopos y una multitud de nuevas piedras, todas ellas bien medidas y pesadas, con su peso específico y su densidad comprobados, ya nada nos anuncian, ni nos aportan ninguna utilidad. El tiempo en que hablaban con los hombres ha pasado” (Leskov, 2020).

El abordaje de Benjamin se despliega en esa tensión entre lo humano y lo no humano en una tarea que desmantela la figura hegemónica del hombre burgués con su apropiación desmedida del mundo, capaz de aniquilar y devorar de manera desenfrenada. Esta consideración estanca de lo humano prevé no solo denotar sus excesos o falencias, su delimitación o problemática, sino que también implica situarlo como parte del ámbito de la Creación. Pensar la destrucción o la interrupción del modelo de lo humano en tanto hombre mítico implica así, dejar devenir el concepto de criatura y develar el lugar que cada detalle ocupa en el instante continuo de la creación, en una relación en la que cada aspecto tiene un sentido indispensable de ser; “todo en la Creación tiene un propósito. Aún las criaturas aparentemente más insignificantes como las moscas, las pulgas o los mosquitos tienen un rol importante” (Bereshit Raba 10: 7). Volver la mirada hacia el ámbito de la creación es situar al hombre en su vínculo con la naturaleza y con el ámbito divino, así como también recuperar la voz de la naturaleza (Yutzis, 2023).

Benjamin recoge la profundidad del relato en su resonancia mística, es decir la posibilidad de percibir la ligadura de una capa inferior con la capa superior, entre las

entrañas de la tierra y las nubes. Quien narra, se atreve a poner en el centro de la escena la hondura de lo inanimado, el hombre justo avala otro modo de relación con el mundo; ya no el hombre como abogado y dueño de la naturaleza sino cómo aquel capaz de hacer oír en sus palabras la voz de la naturaleza y el sonido del mundo de las criaturas. Prestar atención es en este sentido tratar con cuidado, otorgar de manera desinteresada ligado al atributo de la misericordia: “de este modo, el narrador se aproxima a la mística en tanto que se brinda a la criatura, le presta atención en este sentido amplio de escucharla atentamente y tratarla con cuidado” (Di Pego, 2015).

VII

Wiesel se pregunta qué es un cuento jasídico y responde:

Yo diría que es un aire, una melodía: es el canto que habita el canto. Y nosotros somos portadores de esta melodía y de esta tradición. Las historias se entrelazan unas con otras, al igual que al interior de un canto, las palabras, las intenciones, los sonidos, así como también los silencios en una perpetua correspondencia (Wiesel, 2002).

En la musicalidad de la narración se habilita una comprensión del mundo donde *logos* y *melos* van juntos. Los relatos son cantados. En la música de la narración se traza la comunidad que comparte, se debe, se da un tono. En la carta que Adorno le envía a Benjamin el 17 de diciembre de 1934 destaca el vínculo música-animal-gesto que Kafka, narrador, reconfigura el silencio.

Si damos un giro adicional, Vinciane Despret invita a pensar y comprender los territorios a partir del apoyo mutuo, de los acuerdos y, por lo tanto, de los acordes. El vocablo francés *accord* sobrevuela este planteo que enlaza los modos de habitar con la musicalidad. Los territorios pueden ser la constitución de cantos colectivos. Allí reaparece la narración; la cadencia, los ritmos, los gestos, los movimientos de quien narra van confluyendo en una melodía que captura la atención del público que escucha y que cohabitan. En la musicalidad de la narración se habilita una comprensión del mundo donde *logos* y *melos* van juntos. Los relatos son cantados. En la música de la narración se traza la comunidad que comparte, se debe, se da un tono.

VIII

La narración se presenta como un modo de acción a contrapelo, de resistencia frente a cierta pérdida de la experiencia en la modernidad. Es en ese sentido un acto de

recuperación y de memoria; de justicia. La narración hace de la memoria un acto activo y colectivo. No es una forma melancólica de recobrar lo olvidado, sino más bien una persistencia que se oculta pero no desvanece. Que la reconocemos y despierta no sólo al individuo sino al ser-en-comunidad.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T y Benjamin, W. (1998). Correspondencia 1928-1940. Madrid: Trotta.
- Benjamin, W (1974). Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Benjamin, W. (2003). *El Berlín demoníaco*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Benjamin, W. (2008). El narrador: Consideraciones sobre la obra de Nikolái Leskov. En *Iluminaciones* (pp. 113-135). Taurus.
- Benjamin, W. (2011). *Denkbilder*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Benjamin, W. (1972). El arte de narrar. En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos* (pp. 93-115). Taurus.
- Bereshit Rabá I. (1998). En M. Kasher (Ed.), *Midrash clásico: Una recopilación comentada* (Vol. 1, pp. 12-25). Editorial Judaica.
- Despret, V. (2022), *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios*. Buenos Aires: Cactus.
- Di Pego, A. (2015). La ambivalencia de la narración en Walter Benjamin. En: F. Naishtat, E. G. Gallegos, y Z. Yébenes, (Eds.). *Ráfagas de dirección múltiple: Abordajes de Walter Benjamin*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.
- Kafka, F. (2014). *Aforismos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lanfranconi, A (2017), *Kinder für die Aufklärung: Infancias e interrupciones en las emisiones radiofónicas de Walter Benjamin*. Barcelona: Documenta Universitaria.
- Leskov, N. (2020). “Ha pasado el tiempo en que las piedras hablaban con los hombres”. Recuperado en <https://www.grupotortuga.com>.
- Pérez López, C. (2016). *La huelga general como problema filosófico. Walter Benjamin y Georges Sorel*. Chile: Metales pesados
- Serra i Fabra, J. (2010). *La muñeca viajera*. Madrid: Siruela

- Wiesel, E. y Rabbi Nahman de Bratslav (2002). *Songes énigmes et paraboles suivi de Le chant qui habite le chant*. Paris: Bibliophane.
- Yutzis, D. (2023). El concepto de lo humano en la tradición espiritual judía. Una aproximación preliminar. En *Actas publicadas*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.