

¿EL RETORNO DEL NARRADOR? REFLEXIONES SOBRE LA LECTURA BENJAMINIANA DE KAFKA

ANABELLA DI PEGO

Universidad Nacional de La Plata

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

<http://dx.doi.org/10.15304/ag.37.1.4013>

Resumen

Walter Benjamin encuentra en la figura de Franz Kafka la posibilidad del retorno del narrador aún en tiempos en los que anuncia el fin de la narración. Nos proponemos esclarecer esta aparente paradoja, dilucidando los “pequeños trucos” kafkianos que aunque situando sus relatos en sintonía con la tradición de los cuentos, trastocan la narración tradicional haciendo que pueda subsistir bajo las condiciones de vida modernas. Si bien la astucia es otro elemento presente en los cuentos y en la narrativa de Kafka, ésta no parece residir en sus personajes sumidos en el aplazamiento y la impotencia ante la arbitrariedad. Procuramos develar la peculiaridad de la astucia kafkiana a partir del vínculo que Benjamin establece con la astucia de Ulises —en el relato “El silencio de las sirenas”— como uno de los antepasados de Kafka en la antigüedad. En este recorrido, tal vez Kafka se nos presente como un gran narrador cuya prosa fulgura en las postrimerías de la narración.

Palabras clave: mito, umbral, cuento, astucia, Ulises.

Abstract

Walter Benjamin sees in the figure of Franz Kafka the possibility of the return of the storyteller, even in times in which he announces the end of the storytelling. We intend to clarify this apparent paradox, analyzing Kafka’s “little tricks”. These tricks put their stories in relation with the fairy tales tradition and at the same time enable the survival of the storytelling under the modern conditions of life. The guile is present in the fairy tales and

Recibido: 27/03/2017. *Aceptado:* 18/07/2017.

in Kafka's stories, but in Kafka it does not seem to reside in his characters plunged into the postponement and impotence before arbitrariness. We propose to reveal the peculiarity of Kafka's guile, examining the relationship with Ulysses' guile—in the story “The silence of the sirens”—as one of Kafka's ancestors in antiquity, according Benjamin. In these pages, maybe Kafka can appear to us like a great storyteller, whose prose glows just at the moment of storytelling's culmination.

Keywords: myth, sill, fairy tales, guile, Ulysses.

Palabras preliminares

En el escrito que Walter Benjamin le dedica en 1934 a Franz Kafka en ocasión del décimo aniversario de su muerte, no vacila en calificarlo de “narrador” [*Erzähler*] (*GS* II/2, p. 429)¹, lo que resulta de particular interés puesto que desde 1929 venía proclamando que el arte de narrar se aproximaba a su fin². Los relatos de Kafka parecerían así, paradójicamente, ser una muestra de la posibilidad de una narración después del fin de la narración. Las líneas de interpretación de la obra de Benjamin (Adorno, 2001; Tiedemman, 2010; Löwy, 2001; Scholem, 2003, Jay, 2009) no se han concentrado especialmente en el tema de la narración, como advierte Naishtat (2008), y cuando lo han hecho se han abocado a su ensayo *El narrador* (Oyarzun Robles, 2008), pero sin ponerlo en relación con el contexto más amplio de su obra en general. Francisco Naishtat (2008) aborda la problemática de la narración en las denominadas *Tesis* y en el *Passagen-Werk*, sin embargo, a diferencia de la perspectiva que aquí adoptamos, destaca el posicionamiento crítico de Benjamin al respecto. Susan Buck-Morss también se muestra como una excepción en la medida en que advierte que Benjamin concebía “el papel del escritor revolucionario” como “el de un narrador de historias, más precisamente, de cuentos de hadas” (2005, p. 65), aunque

¹ La abreviatura *GS* corresponde a *Gesammelte Schriften* (Benjamin, 1991) y se indica a continuación el tomo y el volumen correspondiente con números romanos y arábigos en cada caso. Citamos el texto en alemán “Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestage” (*GS* II/2, pp. 409-438) y también en algunas ocasiones las traducciones de *Obras* (2009, pp. 9-40) y de *Sobre Kafka. Textos, discusiones y apuntes* (2014, pp. 25-64).

² En una carta del 26 de junio de 1929 a Hofmannsthal, Benjamin sostiene que se va a ocupar de analizar “«por qué el arte de narrar historias llega a su fin», es decir, el arte de la narración oral” (*Briefe* II, p. 498). La referencia *Briefe* remite a los volúmenes de la correspondencia editados por Scholem y Adorno con ese título (Benjamin, 1978) e indicamos el tomo correspondiente con números romanos. Benjamin retomará esta misma frase al comienzo de su texto de 1932 “Das Taschentuch” (*GS* IV/2, p 741), traducción “El pañuelo” (2010, p. 172).

tampoco se detiene en el estudio de este narrador peculiar y parece acotar la importancia de la narración a la etapa inicial del proyecto de los pasajes, es decir, hasta finales de la década del veinte³.

En este trabajo, procuramos mostrar que la narración constituye un tópic fundamental a lo largo de obra de Benjamin desde sus escritos tempranos hasta sus últimas producciones. En este contexto, nos detendremos en el análisis de la relevancia del ensayo de Kafka para considerar la cuestión de la narración en la medida que nos permite delinear la figura de un nuevo narrador que, retomando la tradición del narrador de cuentos, supondría no obstante una transformación dialéctica de esta actividad que posibilitaría su recreación en el mundo contemporáneo. De este modo, a través de la figura de Kafka abordamos la caracterización de este nuevo narrador de la vida urbana moderna así como los trucos y la astucia que introduce en la narración tradicional para confrontar los poderes del mito como antaño lo hacían los cuentos infantiles. Tarea que no ha constituido el foco de las interpretaciones de la lectura benjaminiana de Kafka, que se han concentrado en el mesianismo (Solibakke, 2011; Cohen, 2007), el olvido y la enfermedad de la tradición (Weigel, 2011), lo animal (Hanssen, 2013), el silencio de las sirenas (Boa, 2004; Levine, 2014) y la melancolía (Allen, 2008), entre otras cuestiones. Presumiblemente la narración no ha sido una temática destacada debido a la dificultad de clasificar la narrativa kafkiana y a lo controvertido de aproximarla a la tradición de los cuentos. Abordaremos el esclarecimiento de la relación entre los relatos de Kafka y los cuentos en función de profundizar la tentativa de Gagnebin (1999, pp. 55-72) de reconsiderar el diagnóstico benjaminiano del fin de la narración. Sin embargo, mostraremos que la prosa kafkiana puede ser caracterizada como una narración destructora y a la vez redentora —en lugar de una “narración neutra” (Gagnebin, 1999, p. 70)—, sustentada en una mirada melancólica para cuya elucidación resulta fundamental el relato de Ulises.

La narración constituye para Benjamin “la facultad de intercambiar experiencias” (2008a, p. 60) y por tanto el hecho de que hacia comienzos del siglo XX resulte manifiesto que “la cotización de la experiencia se ha venido abajo”, como advierte en “Experiencia y pobreza” (2007, p. 217), redunda en consecuencia directamente en el declive de la narración. A pesar de esta crisis y de la degradación de la experiencia (Agamben, 2001),

³ En *Dialéctica de la mirada*, Susan Buck-Morss señala que en una primera etapa, entre 1927 y 1929, el proyecto de los pasajes consistía “en una nueva manera marxista de narrar La Bella Durmiente” (2001, p. 298).

consideramos que para Benjamin la *Erfahrung*⁴ todavía es posible en el mundo moderno (Jay, 2009, p. 386; Amengual, 2008)⁵, y por tanto, en contraste con la lectura de Oyarzun Robles (2008, p. 9) entendemos que el proceso de destrucción de la narración no es total ni definitivo. En este punto encontramos asimismo un contrapunto con Adorno, quién manifestaba enfáticamente “que el narrar ya no es posible” (2001, p. 147). Adorno adjudicó esta posición también a Benjamin, asimilando de este modo la concepción de éste último a la suya propia y produciendo una consecuente invisibilización del carácter productivo y las potencialidades críticas de la narración en Benjamin⁶. Consideramos que si bien Benjamin anuncia que “el arte de narrar ha llegado a su fin” (2008a, p. 60), se refiere a narración oral tradicional, y aunque ésta se extinga, procura al mismo tiempo delinear la manera en que sería posible recuperar una forma transfigurada de narración acorde a los tiempos modernos, y la obra de Kafka constituye precisamente una muestra de ello.

El recorrido de este trabajo pretende bosquejar los aportes de Kafka con sus trucos y su astucia a esta nueva modalidad de narración que se erige como vía alternativa al proclamado fin de la narración oral tradicional. En las páginas sucesivas nos proponemos esclarecer esa cuestión deteniéndonos, en primer lugar, en la caracterización del narrador en relación con la tradición oral de los cuentos infantiles y en el vínculo que Benjamin establece con la obra de Kafka, a partir de la lucha que ambos emprenden contra el mito a través de la astucia [*die List*]. Esto nos permitirá, en una segunda instancia, adentrarnos en la indagación respecto de la singularidad de la narración kafkiana atendiendo a lo que Benjamin denomina sus “pequeños trucos” [*kleine Tricks*].

El trabajo procede así en un doble movimiento complementario consistente en, por un lado, situar los textos de Kafka en proximidad con la

⁴ En relación con la distinción entre *Erfahrung* y *Erlebnis* remitimos a diversos trabajos de Benjamin desde fines de los años veinte hasta el año anterior a su muerte: “El regreso del flâneur” de 1929 (*GS III*, pp. 194-199), “El pañuelo” de 1932 (2010, pp. 172-176) y “Sobre algunos motivos en Baudelaire” de 1939 (2008b, pp. 205-259).

⁵ Amengual sostiene que Benjamin se propone “ampliar el concepto de experiencia a través de la memoria [...] El nuevo concepto de experiencia habrá de integrar y articular la dimensión de la memoria tanto en su dimensión individual como colectiva” (2008, p. 55).

⁶ Remitimos especialmente a la carta que Adorno (2001, pp. 147-148) le envía a Benjamin en relación con *El narrador* el 6 de septiembre de 1936. Al respecto véase también la referencia de Wiggershaus (2010, p. 243) a Adorno como “instancia de control” de Benjamin y también el estudio de Susan Buck-Morss sobre el debate Benjamin-Adorno (1981, pp. 274-357).

tradición de la narración de cuentos, y por otro lado, examinar aquellos rasgos que los vuelven irreductibles a la misma. La astucia se presenta como uno de los puntos nodales de convergencia entre los cuentos y los relatos de Kafka, pero ¿en dónde residiría la astucia kafkiana? Evidentemente la respuesta no puede remitir a sus personajes signados por la impotencia ante la arbitrariedad y sumidos en la angustia de la confusión y del aplazamiento [*Aufschub*] (*GS II/2*, p. 427)⁷ o dilación [*Verzögerung*] (*GS II/2*, p. 679)⁸. En este contexto, en el tercer apartado, analizaremos las afinidades que Benjamin encuentra entre Ulises y Kafka, para desentrañar la particular astucia que se manifiesta en sus relatos. A partir de esto, sostendremos como hipótesis de lectura que la astucia en Kafka remite al modo particular de narración que se despliega en sus textos y que a través de una mirada melancólica despliega una crítica destructiva y redentora. Su obra no puede inscribirse meramente en la tradición de la narración convencional sino que más bien, da cuenta de los desplazamientos y mutaciones que deben operarse en la narración para que esta pueda subsistir todavía a comienzos del siglo pasado. De este modo, los relatos de Kafka podrían situarse en sintonía con la figura benjaminiana del narrador pero ahora devenido, bajo las modernas condiciones de vida, un narrador “urbano”.

1. Cuento, mito y ¿final de la narración?

El interés por la narración recorre la obra benjaminiana desde tiempos muy tempranos a través de la escritura de relatos y artículos alusivos a la temática, y se extiende hasta sus últimos escritos encontrando un punto prominente en su ensayo *El narrador* de 1936. Entre 1906 y 1913, Benjamin escribe sus primeros fragmentos narrativos, tal como advierte el editor Jorge Monteleone (2013, p. 14) en el prólogo de la selección de relatos *Historias desde la soledad y otras narraciones*. Asimismo, uno de los primeros artículos publicados por Benjamin en 1911 en la revista juvenil *Der Anfang*, bajo el seudónimo de “Ardor” se titula “La bella durmiente” (2007, pp. 9-13). Este texto establece una analogía entre la protagonista de este cuento alemán tradicional y el estado de la juventud en ese momento,

⁷ Tanto en *Obras* (2009, p. 28) como en la traducción de Mariana Dimópulos (2014, p. 49) se opta por “aplazamiento”.

⁸ La expresión se encuentra en “Franz Kafka: La construcción de la muralla china” [1931]. En *Obras* (2009, p. 293) se traduce como *ritardando*; en tanto que Dimópulos (2014, p. 68) utiliza la expresión dilación.

asignando a la revista la tarea de “despertarla”. Así, un Benjamin muy joven procura escribir narraciones a la vez que retoma motivos de los cuentos tradicionales en sus reflexiones. A partir de 1916, se observa cierto desplazamiento hacia el estudio de las formas dramáticas⁹, que obrará como un interregno de unos diez años, para luego retomar su interés por la narración y la tradición oral de los cuentos infantiles¹⁰.

Así, desde mediados de la década del veinte aproximadamente, encontramos diversos escritos dedicados a la literatura infantil, en donde el cuento como forma de narración ocupa un lugar destacado (Benjamin, 1989). En este contexto, deben situarse las reflexiones de Benjamin en torno del cuento así como inscribirse su propia tentativa de narrar dialécticamente en sus primeras anotaciones sobre el *Passagen-Werk*. Al respecto, cabe recordar que en la etapa inicial de este proyecto entre 1927 y 1929, Benjamin planeaba escribir un ensayo titulado no casualmente “Pasajes de París. Un cuento de hadas dialéctico” (Tiedemann, 2010, p. 290; Buck-Morss, 2005, p. 96; Naishtat, 2011)¹¹. De esta manera, el interés por el cuento y la narración recorre diversos trabajos y ensayos de Benjamin desde sus primeros escritos para recobrar fuerza hacia mediados de la década del veinte y extenderse durante toda la década siguiente hasta los últimos años de su vida.

En sus escritos de literatura infantil, tales como “Viejos libros infantiles” [1924] (*KGA* 13.1, pp. 18-25)¹² y “Panorama del libro infantil”

⁹ En el verano de 1916 escribe dos textos fundamentales al respecto que nunca publicó “Trauerspiel y tragedia” (2007, pp. 137-141) y “El significado del lenguaje en el Trauerspiel y en la tragedia” (2007, pp. 141-144). Cuestiones que luego retoma y despliega en su fallida tesis de Habilitación *El origen del drama barroco alemán* presentada en 1925 en la Universidad de Frankfurt y publicada como libro en 1928.

¹⁰ A diferencia de Vedda (2013, p. 313) no consideramos que pueda simplemente afirmarse que después de dedicarse en su obra temprana al estudio de las formas dramáticas, Benjamin se interesa crecientemente por las formas épicas, puesto que esto implica no reconocer la precocidad del interés del pensador alemán por la narración y los cuentos tradicionales en ese primer período tempranísimo que se extiende hasta 1916.

¹¹ Ibarlucía (1998, p. 109) siguiendo a Irving Wohlfarth advierte que Benjamin no utiliza en esta ocasión el término alemán *Märchen* sino la expresión francesa *féerie*. Aunque aquí no podemos detenernos en el análisis de las implicancias de esta variación, consideramos que lo primordial es el adjetivo “dialéctico” —“ein dialektische Feerie” reza el título— puesto que nos da la pauta que no se trata simplemente de contar un cuento sino de transformar dialécticamente esta actividad de acuerdo a las modernas condiciones de vida y en este punto es donde los relatos de Kafka cobran suma relevancia.

¹² La abreviatura *KGA* corresponde a *Kritische Gesamtausgabe* (Benjamin, 2011) y se indica a continuación el tomo y el volumen con números arábigos. La mayor parte de estos materiales se encuentran en el tomo III de los *Gesammelte Schriften* que todavía no ha sido traducido al castellano —con excepción de “Panorama del libro infantil” que se encuentra

[1926] (GS IV/2, pp. 609-615) resulta protagónico el papel del cuento y la crítica benjaminiana de sus usos en la denominada “Pedagogía colonial” [1930] (KGA 13.1, pp. 293-296). La fascinación que despiertan los libros infantiles no se debe a que sus páginas ilustradas parecen cobrar vida al contemplarlas, sino a que el niño “al adentrarse en ellas supera el engaño del plano y, por entre tramas coloridas y bastidores abigarrados, sale a un escenario donde vive el cuento de hadas” (GS IV/2, p. 609). En lugar de limitarse a contemplar los libros de cuento, los niños penetran en su mundo y son acogidos como actores en esta “mascarada” y se las arreglan en el “baile de máscaras” de las palabras como directores “que no admiten la censura del sentido” (GS IV/2, p. 609). Los niños desempeñan un papel activo en el cuento como actores y a la vez como directores que sin dejarse someter a un sentido dado, viven los cuentos actuando, jugando y decidiendo. Las potencialidades críticas del cuento residen en su capacidad de hacer partícipes a los niños, de permitirles a través de la lectura vivir otras vidas y situaciones posibles que desafían el curso de lo establecido.

Hacia fines de la década del veinte, Benjamin plantea que en los cuentos se produce un enfrentamiento con los poderes del mito. Así, en su escrito sobre Robert Walser de 1929, destaca “la gran confrontación profana con el mito que se lleva a cabo en el cuento” (GS II/1, p. 327)¹³. Algunos años más tarde, en su ensayo sobre Kafka [1934], Benjamin precisa el papel que desempeña la astucia (GS II/2, p. 415) en la oposición entre el cuento y el mito. Esta cuestión será retomada en *El narrador* [1936], donde se caracteriza el cuento como una potencia liberadora que a través de la astucia y de la insolencia ayuda a sacudirse la pesadilla del mito (GS II/2, pp. 458-459)¹⁴. Aunque luego habrá que esperar hasta su ensayo sobre Baudelaire en 1939 en donde prosigue con sus reflexiones sobre el tema, entretanto en una carta a Karl Thieme de marzo de 1938, le manifiesta: “Mi interés por la figura del narrador no ha declinado” (*Briefe* II, p. 746). Asimismo, en junio de 1939 le escribe a Bernard Brentano enviándole su ensayo *El narrador*, motivado por la lectura de la siguiente frase de Brentano: “qué sea el hombre no se puede decir, pero todo se puede contar [*erzählen*]” (*Briefe* II, p. 817). Ese mismo mes, le escribe a Gretel Adorno que en su reelaboración del trabajo sobre Baudelaire en torno del capítulo sobre el flâneur,

en el tomo IV/2 (2010, pp. 9-16)—. Sin embargo, en *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes* se encuentra traducido este texto (1989, pp. 65-71) y los dos referidos a continuación (1989, pp. 73-78; pp. 131-133).

¹³ Traducción: 2007, p. 334.

¹⁴ También remitimos a la cuidada traducción de Oyarzun Robles (Benjamin, 2008a, p. 86).

procurará integrar “motivos decisivos del trabajo sobre la reproducción y sobre el narrador, unidos a los motivos de los Pasajes [*Passagen*]” (*Briefe* II, p. 821). De manera que resulta manifiesto que el interés de Benjamin por el arte de narrar no sólo persiste incluso hasta sus últimos trabajos sino que constituye un motivo central de su pensamiento que se origina en su juventud y se extiende hasta su madurez encontrándose presente en sus últimos escritos. Por eso, resulta una tarea de suma relevancia poner en relación su interpretación de Kafka con el tópico de la narración y en particular con la figura del narrador de cuentos, en tanto nos ofrece pistas para delinear las torsiones que efectúa el escritor de *El proceso* en el arte de narrar para que sea posible seguir concibiéndolo como un narrador aun en pleno retroceso de la narración.

A lo largo de su ensayo, Benjamin se propone “comprender la técnica de Kafka como narrador [*Erzähler*]” (*GS* II/2, p. 429). Sin embargo desde 1929 proclamaba que el arte de narrar se aproximaba a su fin, como hemos visto en la ya citada carta de junio de ese año a Hofmannsthal (*Briefe* II, p. 498). Cuestión que retoma en su breve relato “El pañuelo” de 1932, donde sostiene que “el arte de narrar va llegando a su fin” (*GS* IV/2, p. 741) y al año siguiente en su célebre escrito “Experiencia y pobreza”. Allí señala que la experiencia es aquello que va pasando de generación en generación en los refranes [*Sprichwörter*], las historias [*Geschichten*] y los relatos [*Erzählungen*] de tierras lejanas, que se cuentan junto a la chimenea a los hijos y los nietos. A continuación Benjamin se pregunta “¿Dónde ha ido a parar todo eso? ¿Dónde encontramos todavía gente que pueda contar virtuosamente algo?” (*GS* II/1, p. 214). El diagnóstico benjaminiano del empobrecimiento de la experiencia se encuentra así íntimamente vinculado con el declive de la narración, entendida como la facultad de comunicar experiencias a través de historias y relatos. Sin lugar a dudas, las condiciones que hacían posible la narración oral ya no están dadas y con ello la figura del narrador —como dirá en el ensayo *El narrador*— “nos resulta algo alejado y que continúa alejándose aún” (*GS* II/2, p. 438).

Sin embargo, Kafka no sería un narrador en el sentido tradicional y artesanal de ese modo que se desvanece, sino que, sus relatos podrían esclarecer de qué manera es posible reconfigurar la narración aún bajo las desfavorables condiciones de comienzos del siglo pasado. En sus “Borradores sobre novela y narración”, Benjamin señala “el narrar —todavía perdurará. Pero no en su forma ‘eterna’, en la secreta, magnífica calidez, sino en <formas> descaradas, atrevidas, de las que aún no sabemos nada” (2008a, p. 132). Los relatos de Kafka nos permiten dilucidar algunas de las características de

estas nuevas modalidades “descaradas” y “atrevidas” de narración. De manera que cuando Benjamin anuncia una y otra vez que “el arte de narrar ha llegado a su fin” (2008a, p. 60), se refiere a la tradición oral de la narración de cuentos. A pesar de la inminente desaparición de esta narración, el filósofo berlinés al mismo tiempo esboza cómo sería posible recrear una narración transfigurada que permita dar cuenta de la moderna fragmentación de la experiencia (Di Pego, 2015, pp.141-167). Entendemos así que el análisis benjaminiano detenta un carácter dual que le permite diagnosticar el fin de la narración oral y a la vez explorar variantes que, a través de mecanismos rupturistas de la tradición, hacen posible bosquejar nuevas formas narrativas, como sucede en la prosa de Kafka. Por eso, es preciso destacar en qué sentido las historias de Kafka se aproximan al cuento pero a la vez, detectar qué operaciones introducen para revolucionar el arte de narrar desplegando una narración novedosa y peculiar. La obra de Kafka constituye así un testimonio de la persistencia del arte de narrar a comienzos del siglo pasado.

Los relatos de Kafka son caracterizados por Benjamin como “cuentos para dialécticos” [*Märchen für Dialektiker*] (GS II/2, p. 415), de manera similar, como ya señalamos, se refería al proyecto de los pasajes en su etapa inicial. Por ejemplo, en lo que respecta a la oposición tradicional precisión-imprecisión, las historias de Kafka efectúan una transformación dialéctica de la actividad de narrar. Así, Benjamin advierte que “la precisión de Kafka sería la de un impreciso, la de un soñador” (GS II/2, p. 1255) porque incluso lo que parece imprecisión en sus relatos es producto de la precisión: lo que falta, lo que no se dice, lo que no se explica, lo que no se entiende, son movimientos minuciosamente pensados en sus historias para desestabilizar lo preconcebido. De este modo, Kafka estaría llevando a cabo la tarea que con posterioridad, Benjamin demanda para el “nuevo narrador”¹⁵: “Queremos nueva precisión, nueva imprecisión, en *un único argot* del narrar, historias dialectales de gran ciudad” (2008a, p. 132).

Incluso cuando escribe novelas, Kafka desafía la novela burguesa convencional, lo que explica que sus obras “no puedan incorporarse completamente a las formas de la prosa de Occidente” (GS II/2, p. 420)¹⁶. Frente

¹⁵ En los ya mencionados Borradores, Benjamin remite en reiteradas ocasiones a un “nuevo narrador” (2008a, p. 135; p. 137).

¹⁶ En la traducción de las *Obras* se omite una negación en esta oración, invirtiéndose el sentido de la frase: “Claro que esto no impide que las obras de Kafka puedan integrarse por completo en las formas de la prosa de Occidente” (2009, p. 21). Dimópulos traduce correctamente con la correspondiente negación: “no se asimilen completamente a la prosa de occidente” (2014, p. 40).

a la oposición benjaminiana entre cuento y narración, por una parte, y novela burguesa, por otra, puede apreciarse la relevancia de posicionar a Kafka en proximidad con los dos primeros y en disonancia con esta última. Las historias kafkianas se diferencian de la novela convencional porque no se clausuran al carecer de final y no “trasmiten” un sentido determinado. Como señala Solibakke: “Kafka parece sacrificar las modernas leyes de la hermenéutica, retomando una forma judía de exégesis, en la que diversas interpretaciones multifacéticas permanecen lado a lado, manteniendo todavía su unidad prismática” (2011, pp. 66-67. Traducción propia). En este sentido, Benjamin advierte que Kafka “fue adoptando todas las precauciones concebibles contra la posible interpretación de sus textos” (GS II/2, p. 422), que en consecuencia se resisten a ser encasillados dotándolos de un sentido acabado y nos interpelan con un “enigma” [*Rätsel*] (GS II/2, p. 422) o una “pregunta enigmática” [*Rätselfrage*] (GS II/2, p. 410), suscitando consternación [*Bestürzung*] (GS II/2: 410) entre los lectores¹⁷. Los relatos poseen una dinámica movilizadora sustentada en su carácter no clausurado y en la precisión-imprecisa interpelando a los lectores con la apertura y superposición de diversas perspectivas y sentidos desde los que pueden ser abordados. Estas serían algunas de las innovaciones que Kafka introduce en el arte de narrar y que junto con los “pequeños trucos” de sus relatos, como veremos en el próximo apartado, hacen posible una supervivencia¹⁸ de la narración después del fin de la narración tradicional.

¹⁷ De manera análoga a lo que sucede con los consejeros hacia el final del relato sobre Potemkin que abre el ensayo de Benjamin (GS II/2, pp. 409-410). El relato cuenta que el canciller Potemkin sufría grandes depresiones durante las cuales no se podía molestarlo. Nadie podía mencionar la enfermedad de Potemkin porque caería en desgracia ante la gran emperatriz Catalina. Durante una depresión que se extendió más de lo habitual, los funcionarios estaban alarmados porque las actas que requerían la firma de Potemkin se acumulaban y la zarina reclamaba su urgente resolución. Ante esta situación, un ordenanza llamado Shuvalkin les dijo a los funcionarios que le dieran las actas que iba a resolver el problema. Se adentró sin pedir permiso en la habitación de Potemkin, le acercó las actas y una pluma y Potemkin fue firmando una a una las hojas. Shuvalkin salió victorioso de la habitación y los funcionarios lo recibieron exultantes pero cuando miraron las hojas se quedaron sin aliento. Shuvalkin se acercó a mirar la causa de su pasmo y comprobó que las hojas decían Shuvalkin, Shuvalkin, Shuvalkin.

¹⁸ Nuestro análisis de la narración se complementa así con la lectura de Didi-Huberman (2012) de la “supervivencia” de la experiencia en Benjamin.

2. Kafka como narrador y sus “pequeños trucos”

Al situar a Kafka en proximidad con el cuento, Benjamin lo está concibiendo como un narrador aunque no en su acepción convencional sino como un narrador transfigurado bajo las formas de producción de comienzos del siglo pasado¹⁹. Kafka encarnaría así una de las potenciales figuras del retorno del narrador a comienzos del siglo XX²⁰. En “Sobre algunos motivos en Baudelaire” [1939], Benjamin sostiene que la obra de Proust “nos da una idea de cuáles fueron los procedimientos [*Anstalten*] necesarios para restaurar, en el presente, la figura del narrador” (*GS I/2*, p. 611), y por nuestra parte consideramos que la obra de Kafka pueda ser caracterizada en términos similares. Por eso, en sus notas preparatorias del ensayo, Benjamin apunta: “Kafka fue sobre todo un gran narrador [*ein großer Erzähler*]” (*GS II/2*, p. 1233). De modo que la obra de Proust y la de Kafka constituyen una muestra palmaria de la posibilidad de nuevas modalidades de narración²¹ y por eso, ellos son dos de los escritores europeos más relevantes de los comienzos del siglo pasado. Mientras que dentro del ámbito de la cultura germana, Honold sostiene que: “Döblin y Kafka representan, en el panorama de la teoría narrativa de Benjamin, las dos posiciones más adelantadas de lo que en la literatura alemana contemporánea podía significar *narración*” (2014, p. 837).

Cuando pensamos un retorno del narrador en el siglo XX a través de la figura de Kafka, éste se encuentra permeado por las modernas condiciones de vida de la gran ciudad y es, por tanto, un narrador urbano, tal como aparece mencionado en *El narrador* aunque no se despliegan mayores precisiones al respecto (2008a, p. 71 y p. 85). En una carta a Scholem del 12 de junio de 1938, encontramos una referencia explícita de Benjamin al papel de la experiencia urbana en la narrativa de Kafka.

¹⁹ La pertenencia de Kafka a la estirpe de los narradores habría que concebirla de manera análoga a como Richter propone pensar la “herencia” [*inheritance*] en Benjamin. Esto es, un legado que reconoce una filiación y al mismo tiempo supone cierta orfandad dado que conlleva un proceso de apropiación, es decir, “una perpetua e interminable interpretación propia” (2016, p. 30).

²⁰ En alusión al texto que Benjamin escribiera en 1929 “Die Wiederkehr des Flaneurs” (“El retorno del flâneur”) (*KGA 13.1*, pp. 211-217).

²¹ A lo largo de los escritos de Benjamin (2005, p. 331), podemos identificar otros narradores, tales como: Robert Louis Stevenson, Edgar Allan Poe, Johann Peter Hebel, Robert Walser, Siegfried Kracauer, Oskar Maria Graf, Ernst Hemingway, Alfred Döblin y desde el ámbito de la poesía Charles Baudelaire.

“La obra de Kafka es una elipse, cuyos focos, muy alejados entre sí, están determinados, por un lado, por la experiencia mística (que es, sobre todo, la experiencia de la tradición), y por otro, por la experiencia del hombre moderno de la gran ciudad [*Großstadtmensch*]. Cuando hablo de la experiencia del hombre moderno de la gran ciudad abarco en ella diversos conceptos. Hablo, por un lado, del ciudadano del Estado moderno que se sabe abandonado a un aparato burocrático inabarcable, cuya función está dirigida por instancias que son desconocidas incluso para los propios órganos ejecutivos, por no hablar de los que a ellas se someten. (Es sabido que esta es una de las lecturas de las novelas, en especial de *El proceso*). Con el hombre moderno de la gran ciudad me refiero, asimismo, al contemporáneo de los físicos actuales” (Benjamin-Scholem, 2011, p. 225)²².

La particularidad de los relatos kafkianos parece remitir a este movimiento oscilante entre la experiencia mística-religiosa, por un lado, y la experiencia de la ciudad moderna, por otro. Por eso Benjamin se resiste a las lecturas meramente teológicas de Kafka —y particularmente a la de Brod—, pero también a las lecturas en clave profética del devenir del mundo —y en especial a la de Brecht²³—. Los relatos de Kafka tematizan la burocratización de la vida y la impotencia de los ciudadanos corrientes para hacer frente a la arbitrariedad e intangibilidad de los mecanismos administrativos. No hay astucia en los personajes de Kafka porque no encuentran nunca la manera de romper con el ciclo de aparente excepcionalidad que el sistema les depara, puesto que precisamente lo que se pone de manifiesto es que esta excepcionalidad es el modo de funcionamiento mismo del sistema. La arbitrariedad es el signo manifiesto del devenir excepcional de la norma. No obstante, sus relatos no consuman un cierre total en una repetición indefinida, por más irrebalsable que parezca su funcionamiento, persisten pequeñas hendiduras y fisuras que se vuelven cifra de una casi ínfima esperanza que aflora desde un fondo místico. Los animales de Kafka, las ratas, los topos o el escarabajo “viven en el interior de la tierra [...] en sus grietas y hendiduras, disimulados sobre el suelo” (GS VI, p. 434)²⁴. Desde ese fondo

²² A continuación de estas palabras, Benjamin cita al físico Arthur Stanley Eddington diciendo que cuando se lee este pasaje, parece que se está escuchando a Kafka. El fragmento muestra lo absurda que resulta una situación cotidiana, como abrir la puerta de una habitación, si se la describe en términos de la física contemporánea, puesto que supone luchar contra la atmósfera, suspendido en un planeta de forma esférica que gira alrededor del sol con la cabeza hacia el exterior, etc. Al respecto, remitimos al texto de Caygill que procura esclarecer de qué manera en el pensamiento de Benjamin “la cosmología de Eddington podría ayudar a entender a Kafka” (2016, p. 154).

²³ En su diario personal con fecha 6 de junio de 1931, Benjamin sostiene: “Brecht ve en Kafka a un escritor profético. El manifiesta conocerlo como la palma de su propia mano. Pero a qué se refiere con esto no es tan fácil de averiguar” (GS VI, p. 432).

²⁴ Seguimos a Mariana Dimópulos cuando traduce “verkrochen” como “disimulados” y en la oración siguiente “Verkrochenheit” por “disimulación” (Benjamin, 2014, p. 144).

de lo olvidado emerge la esperanza y se abre paso la posibilidad de la redención. Por eso, en una carta del 11 de agosto de 1934 a Scholem, Benjamin señala respecto de su lectura de Kafka: “parto de la pequeña y absurda esperanza, así como de las criaturas a las que, por un lado, corresponde esa esperanza y en las que, por otro, ese absurdo se refleja” (2011, p. 138).

Este complejo entramado de experiencia urbana y experiencia mística será la clave para comprender la ruptura de Kafka “con una prosa puramente narrativa” (GS VI, p. 433), en el sentido tradicional, y también para elucidar la peculiar astucia de sus historias. Los relatos de Kafka no dan explicaciones, están plagados de vaguedades, omisiones e incertidumbres que interrumpen la continuidad narrativa. Pero a su vez son relatos perturbadores frente a los cuales los lectores no pueden permanecer indiferentes. La astucia se encuentra así en la propia forma de la narración de Kafka que procede desmontando las explicaciones e introduciendo discontinuidades, por lo que corresponde al lector la elaboración del asunto así como la indagación sobre sus posibles derivas ante el no cierre del relato.

En este sentido afirma Benjamin que en sus relatos Kafka “introdujo sus pequeños trucos [*kleine Tricks*]” (GS II/2, p. 415), entre los que encontramos “la disolución del acontecer en lo gestual [*das Gestische*]” (GS II/2, p. 418). Los gestos de las figuras kafkianas interrumpen los acontecimientos, carecen de “un significado simbólico certero” y son “demasiado contundentes para el entorno habitual irrumpiendo en uno más espacioso” (GS II/2, p. 418). En sus relatos, Kafka renuncia a explicar o justificar los gestos y por eso, incomodan pero a la vez que son lo más imprevisible [*Unabsehbar*] permiten hacer comprensible algo que sólo se puede atrapar en el gesto. Por eso, las historias de Kafka son un terreno en el que “hay que avanzar a tientas” con precaución y desconfianza (GS II/2, p. 422). Los acontecimientos son suspendidos por el gesto en una dinámica de aplazamiento que cuando parece “resolverse” no hace más que desplegar sus aporías y contradicciones. En este aplazamiento “la épica vuelve a adquirir el significado que tenía en la boca de Sherezade: postergar el porvenir” (GS II/2, p. 427).

A través de la prominencia del gesto, del aplazamiento y también de la incorporación de parábolas en su interior, los relatos de Kafka desafían y rompen con la concepción tradicional de la trama, dando lugar a una narrativa signada por la discontinuidad lo que replica en una miríada de posibles exégesis. Las parábolas²⁵ en tanto relatos breves que se despliegan dentro

²⁵ Benjamin considera que una de las parábolas magistrales de Kafka es “Ante la ley” que forma parte de la novela *El proceso*.

de una historia mayor, interrumpen esa historia, suscitando “reflexiones carentes de fin” (GS II/2, p. 420). De modo que no traen una enseñanza ni interpretación inequívoca sino que la intensidad de las parábolas reside en el “asombro” [*Staunen*] (GS VI, p. 433) y la desconfianza (GS II/2, p. 422) que despiertan en el lector. El gesto contundente y brusco como aquello que excede a la comprensión encuentra un terreno propicio en las parábolas de Kafka²⁶. Las parábolas no explican el gesto pero permiten exponerlo y a la vez sacuden las situaciones normales al poner al descubierto la arbitrariedad y lo extraordinario que subyace a las mismas. En este sentido, puede entenderse que Benjamin encuentre “propuestas practicables” (GS VI, p. 528) en los relatos de Kafka. Al respecto sostiene:

“La obra de Kafka fue una especie de retorno [*Umkehr*]. Él volvió a sentir la gran pretensión que el oyente exige al narrador: tener consejo que dar. Pero él no conocía ese consejo. A lo sumo sabía cómo luce un consejo hoy en día. Y que para otorgarlo hay que apartarse del arte, del desarrollo, de la psicología” (GS II/2, p. 1216)²⁷.

En *El narrador*, Benjamin desplegará esta idea de que el narrador tiene consejo para dar, pero el consejo no debe ser entendido como una sentencia y de ninguna manera la narración constituye un apostolado de la moral, sino que la narración debe dar que pensar, reabriendo los sentidos de la experiencia en el transcurso mismo de la actividad de narrar. “El consejo es menos la respuesta a una pregunta como una propuesta concerniente a la continuación de una historia (que se está desarrollando en el momento). Para procurárnoslo, sería ante todo necesario ser capaces de narrarla”

²⁶ Al respecto resulta esclarecedoras las siguientes palabras de Allen: “[...] la parábola suspende su propio significación como una herramienta que rechaza ser interpretada de manera no ambigua; incluso las pistas que ofrece resultan ser puestas en cuestión como tales, por el hecho de que ellas desvían al lector hacia otras cuestiones, quizás no relacionadas con la cuestión inicial” (2008, pp.1068-1069. Traducción propia).

²⁷ Seguimos la opción de Oyarzun Robles (Benjamin, 2008a, p. 64), cuando traduce la expresión alemana “Rat wissen” (GS II/2, p. 452) como “tener consejo que dar”. De todas maneras, advertimos que la fórmula castellana pierde una importante connotación que quisiéramos destacar a continuación. Aunque en alemán también puede decirse “Rat geben” (dar consejo), Benjamin opta por la expresión “Rat wissen” (literalmente: saber consejo), puesto que establece un vínculo expreso entre narración, consejo y sabiduría. La palabra alemana *Weisheit* (sabiduría) deriva del verbo *wissen* (saber) y de ahí que la fórmula “Rat wissen” remita a la sabiduría que conlleva toda narración. Así lo advierte Benjamin: “Una verdad se comprueba en la narración. Una narración lleva consigo una sabiduría [*Weisheit*]. El narrador es siempre también alguien que tiene consejo que dar [*Rat weiß*]. Eso fue alguna vez una cosa importante: tener consejo que dar [*Rat wissen*]. Y quizás aún más, el tener consejo que dar, fue algo bueno y saludable. Hoy esta palabra suena ya muy pasada de moda. Nosotros ya no esperamos ningún consejo” (GS II/2, pp. 1283-1284).

(Benjamin, 2008a, p. 64). El consejo constituye así una “propuesta” para que nos dispongamos a narrar y a continuar nosotros mismos con la historia.

Pero volvamos una vez más al polo místico de la obra de Kafka. Sus historias están atravesadas por el olvido²⁸ y los animales, como hemos visto, son precisamente “receptáculo de lo olvidado” (GS II/2, p. 430). Las criaturas de Kafka surgen de ese fondo de lo olvidado que latente en un “mundo intermedio” (GS II/2, p. 430) permanece indeterminado y remite a los ancestros. Por eso, Benjamin advierte que “lo olvidado no es nunca algo puramente individual” (GS II/2, p. 430) y sus historias, como los cuentos, recrean de manera profana el ímpetu salvífico del cronista²⁹. Pero la recuperación de lo olvidado trae consigo algo inquietante porque las cosas se encuentran desfiguradas. Odradek, nos dice Benjamin, “es la forma que las cosas adoptan en el olvido. A saber: están desfiguradas [*entstellt*]” (GS II/2, p. 431). La desfiguración o la deformidad [*Entstellung*]³⁰ nos asalta en las historias de Kafka para exhibir lo que subyace a las figuras y formas de la vida cotidiana. De este modo, a través de la desfiguración, los relatos kafkianos generan extrañeza y estupor pero desde el seno más profundo de una atmósfera cotidiana que se torna agobiante.

Pero a la vez, Benjamin nos advierte que “el olvido siempre concierne a lo mejor, puesto que concierne a la posibilidad de la redención [*Erlösung*]” (GS II/2, p. 434). De esta manera cuando lo olvidado y desfigurado afloran desde las profundidades en los textos kafkianos, no sólo muestran el rostro vedado de nuestro mundo sino también ofrecen destellos de su posible redención. Retomando lo dicho por un gran rabino, Benjamin señala que la llegada del mesías “no cambiará el mundo con violencia, sino que solo lo

²⁸ En sus notas Benjamin apunta títulos indicativos de temas para abordar en su ensayo sobre Kafka, entre los que figura el siguiente: “El olvido y la técnica del narrador” (GS II/2, p. 1213).

²⁹ El cronista recupera lo acaecido en su singularidad, o como señala Oyarzun Robles (2008, p. 49) “da cuenta de lo singular en su acaecer” y de ahí su “carácter justiciero” para con la nimiedad y el detalle. En este sentido, Benjamin advierte que “en el narrador se preservó el cronista en una figura transformada, secularizada”, en la medida en que la “orientación histórica-salvífica” del cronista se recrea de manera “profana” en el narrador (2008a, p. 78).

³⁰ En las *Obras*, el adjetivo “entstellt” se traduce por desfigurado (2009, pp. 33-34), mientras que Mariana Dimópulos opta por distorsionado (2014, pp. 55-56). Por su parte, Benjamin además del adjetivo “entstellt” utiliza el sustantivo “Entstellung” (GS II/2, p. 431). En las *Obras*, se utiliza el sustantivo desfiguración manteniendo el mismo término que en el caso del adjetivo, en cambio, Dimópulos cambia la palabra y para el sustantivo traduce deformidad, con lo cual se pierde de vista que Benjamin utiliza en ambos casos el mismo término y que por tanto está haciendo referencia al mismo fenómeno.

recompondrá (o re-figurará) un poco [*zurechtstellen*]” (GS II/2, p. 432). Así los polos místicos y urbanos de la obra de Kafka se articulan dialécticamente, la ciudad se nos abre en la familiaridad inquietante de su desfiguración oculta, lo que a su vez nos ilumina el camino para la redención, es decir, para su re-figuración o re-composición.

Aquí es necesaria una pequeña digresión sobre los términos en alemán utilizados por Benjamin, que en todos los casos contienen la raíz del verbo “stellen” que significa colocar. Así el adjetivo “entstellt” puede traducirse por desfigurado o deformado pero también por descolocado, y el sustantivo “Entstellung” puede verterse por desfiguración o deformación (o eventualmente descolocación), en tanto que el verbo vinculado a la tarea de la redención es “zurechtstellen” que sería volver a dar forma o figura, o volver a colocar en su lugar. Tal vez, una opción podría ser traducir como descompuesto (adjetivo), descomposición (sustantivo) y la tarea de la redención sería en este caso recomponer un poco el mundo. Sin embargo, guardamos reservas respecto de esta variante de traducción debido a que en castellano descompuesto también significa que algo no funciona y no sería precisamente a ese sentido al que se quiere remitir, sino más bien al hecho de que las partes constitutivas de algo se encuentran separadas, haciéndole perder su compostura. Asimismo, las expresiones desfigurado o deformado, resultan más gráficas al remitir a la distorsión de la figura o forma de las cosas.

De modo que el polo urbano exhibe lo desfigurado [*entstellt*] o la desfiguración [*Entstellung*] vedada de nuestro mundo cotidiano, volviéndolo inquietante y abriendo paso para el polo místico que conduce a la redención a través de su re-figuración [*zurechtstellen*] —re-colocación o re-composición—. En este sentido, aunque en una primera instancia la prosa de Kafka parezca remitir a una narración neutra (Gagnebin, 1999, p. 70), consideramos que la dialéctica entre ambos polos en tensión da lugar a una narración a la vez destructora y redentora, capaz de extraer de la opacidad grisácea de lo cotidiano la posibilidad misma de la redención. En este sentido, debe comprenderse la afirmación de Benjamin en carta a Scholem del 20 de julio de 1934: “Kafka ha intentado plantear la redención en el reverso de esta ‘Nada’ [*das Nichts*], en su forro, si me permites decirlo así” (2011, p. 133)³¹. La astucia de Kafka en tanto narrador reside en su capacidad de mostrar desde las entrañas de la nada o del sinsentido de la vida cotidiana³²

³¹ Esta frase también se encuentra entre los fragmentos de correspondencia en el libro *Sobre Kafka. Textos, discusiones y apuntes* (2014, p. 102).

³² Este vínculo entre la nada y la vida cotidiana resulta esclarecido en el análisis de Moran que rastrea la fisicalidad de la angustia ante la nada que Benjamin encuentra en Kafka. “Según

la posibilidad de su misma redención, exhibiendo su reverso, de manera que se vislumbre la manera en que lo desfigurado pueda recuperar su forma.

De esta manera, aunque hay algo de la narración oral que irremediablemente se pierde en el mundo moderno y esto es su carácter artesanal, las posibilidades de la narración persisten a través de nuevas modalidades “experimentales”. Por eso, Benjamin retoma el concepto “orden experimental” [*Versuchsanordnung*]³³ del teatro épico de Brecht para caracterizar la tentativa narrativa de Kafka. Si en el teatro épico el “orden experimental” implica una dislocación de las relaciones entre escena, público, actores y director, de manera análoga los relatos de Kafka trastocan la narración convencional en lo que respecta a la trama, los protagonistas, los lectores y el propio narrador, volviéndose la trama discontinua, revelando sus protagonistas lo olvidado y desfigurado, generando consternación [*Bestürzung*] y movilizándolo al lector a través de un narrador que oscila entre la experiencia urbana y la mística.

“En la medida en que el lenguaje de las novelas de Kafka se asemeja al relato popular [*volkstümlichen Erzählung*] casi hasta la indistinción, la brecha que separa la novela de la narración [*Erzählung*] se presenta tanto más infranqueable” (*GS II/2*, p. 1220). Incluso podría afirmarse que Kafka revivifica esta forma popular de narrar en el preciso momento en que se encuentra a punto de perecer definitivamente, y al hacerlo recupera su potencial liberador pero trastocando dialécticamente esa actividad, introduciendo sus pequeños trucos —los gestos, las parábolas, el aplazamiento, la desfiguración— para socavar la narrativa convencional (la continuidad de la trama, la naturaleza de los protagonistas, la clausura del final) y pasmar al lector, poniendo al descubierto lo inquietante y a la vez inhóspito [*Unheimlichkeit*] en el seno mismo de lo familiar y cotidiano. Kafka constituye así un epígono del narrador que ha logrado, aún en tiempos adversos, trasmutar el arte de narrar cuando ya se avizoraba su inminente desaparición³⁴.

Benjamin, la atención que Kafka presta a la nada [...] puede ser caracterizada como angustia en nombre de una fiscalidad que es abrumadora precisamente por permanecer inidentificable y en consecuencia volver particularmente insaciable cada demanda de atención” (Moran, 2013, p. 210. Traducción propia).

³³ Adorno le objeta a Benjamin (2014, p. 137) la inclusión de esta categoría del teatro épico para el análisis de la obra de Kafka en su carta del 17 de diciembre de 1934. La especificidad de este concepto puede pasar desapercibida en la traducción de las *Obras* que vierte *Versuchsanordnungen* (*GS II/2*, p. 418) meramente por “experimentos” (2009, p. 19). Mariana Dimópulos en cambio opta por “ordenaciones experimentales” (2014, p. 38).

³⁴ En estos términos la obra de Kafka se podría caracterizar como una “crítica salvadora” de la misma manera que Habermas (2000, p. 325) califica la tentativa del propio

3. Kafka, Ulises y la astucia

En su ensayo sobre Kafka, Benjamin lo inscribe en una tradición milenaria que remite, entre otros, al mundo griego y en particular a la figura de Ulises. Haciendo referencia al escrito de Kafka “El silencio de las sirenas”, Benjamin sitúa a Ulises en el umbral que separa al mito (*der Mythos*) del cuento (*das Märchen*), en tanto la astucia (*die List*) ha socavado los poderes del mito, mostrando que ya no resulta invencible. Nos interesa aquí examinar la afirmación benjaminiana de que Ulises se encuentra “entre los antepasados que Kafka tiene en la Antigüedad” (*GS II/2*, p. 415), en función de esclarecer no sólo su análisis de la obra de Kafka sino también la posibilidad de persistencia de la astucia en el mundo contemporáneo.

La astucia de Ulises y de Kafka parece ser más escurridiza que en los cuentos tradicionales, en donde se despliega en sus personajes aun cuando en algunos casos, éstos al principio se mostrasen más bien zonzos o fracasados —como en el cuento que Benjamin trae a colación del joven que partió de viaje para conocer el miedo y sobre el que volveremos hacia el final. En el caso de Ulises, o más precisamente del Ulises del relato de Kafka, es necesario aclarar que la astucia no reside precisamente en lograr vencer a las sirenas atándose al mástil. De hecho, Kafka se refiere a esta artimaña consignándola entre los “medios insuficientes, incluso pueriles” (1999, p. 1323)³⁵ que pueden servir para la salvación. De manera que Ulises no es astuto por las razones que tradicionalmente se han esgrimido. Asimismo, Kafka introduce otras variaciones significativas en el relato: Ulises no sólo se ata al mástil sino que también se tapa los oídos con cera, a la vez que las sirenas tienen un arma mucho más letal que su canto, a saber, el silencio.

Benjamin en su artículo de 1972 “Bewußtmachende oder rettende Kritik: die Aktualität Walter Benjamins”. Esto ha sido sugerido recientemente por Weigel en relación con la lectura benjaminiana de Kafka: “Las figuras de Kafka se mueven entre sombras de la cultura religiosa y de la ley olvidada, así realiza la lectura de Benjamin —que enfatiza aspectos teológicos sin producir un teologema propio— una crítica salvadora [*rettende Kritik*]: esclarecimiento de fenómenos en el momento de su desaparición” (2011, p. 544. Traducción propia). Por nuestra parte, consideramos que sería más apropiado referirse en este caso a una “crítica redentora” puesto que los conceptos de salvación (*Rettung*) y de redención (*Erlösung*) detentan matices relevantes en la obra benjaminiana. Asimismo, entendemos que esta crítica remitiría a la caracterización precedente que hemos realizado de la peculiar narrativa kafkiana, es decir, sería una crítica al mismo tiempo destructora y redentora.

³⁵ Citamos la edición de las *Obras completas* publicadas en Barcelona por Edicomunicación pero hemos modificado levemente la traducción —en este y en muchos otros casos— siguiendo la versión original en alemán del texto publicado en *Erzählungen I* (capítulo 24) disponible online en *Projekt Gutenberg*: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-9763/24>

Así pareciera que Ulises creyendo vencer a las sirenas al sobrevivir a su canto, en realidad provoca su silencio, tornándose su pírrica victoria en un amargo fracaso, que desnuda su ceguera y su vana astucia. Sin embargo, hacia el final del relato, Kafka vuelve a dar una vuelta de tuerca en torno de la astucia de Ulises:

“Por lo demás se cuenta todavía un agregado a esta historia. Se dice que Ulises era tan astuto [*listenreich*], tan zorro, que incluso la diosa del destino era incapaz de penetrar en su interior. Tal vez él realmente advirtió, aunque esto sea inconcebible para el entendimiento humano, que las sirenas guardaban silencio, y opuso frente a ellas y los dioses el simulacro antes descrito en cierta manera a modo de escudo” (1999, p. 1324).

En su ensayo, Benjamin cita estas palabras finales de Kafka, en donde parece encontrarse la clave para descifrar la peculiar astucia de Ulises. Él sabía que atándose al mástil podía sobrevivir, pero también sabía que esta artimaña acabaría con el canto de las sirenas, pues habiendo vencido la seducción de su canto, éste carecía de sentido. Ulises también sabía que abstenerse de utilizar este recurso para preservar el canto de las sirenas era totalmente inútil porque cualquiera después de él podría utilizarlo, de modo que el canto indefectiblemente perecería. El recurso de atarse al mástil para sobrevivir es una metáfora del avance de la técnica y de su carácter instrumental que en tanto saber social, trasciende el dominio y control que sobre el mismo pueda ejercer un individuo. Precisamente como Ulises había advertido que las sirenas guardarían silencio, decidió taparse los oídos. De esta manera, podría soportar la inmensa tristeza de saberse responsable de la extinción del canto de las sirenas. Taparse los oídos era su escudo para poder sobrellevar esa carga, así podía consolarse imaginando que cuando se contoneaban las sirenas seguían cantando³⁶. El Ulises de Kafka se erige así en la figura del primer melancólico que sabe irremediamente perdido el encanto de las sirenas y su ensimismamiento no es producto de la “vanidad de haberlas vencido” (1999, p. 1323) sino más precisamente de la tristeza por la irrevocabilidad de su pérdida.

“Si las sirenas hubieran tenido conciencia, habrían perecido aquel día”, dice el relato de Kafka (1999, p. 1324), pero no lo hicieron porque no tenían conciencia de que Ulises sabía que ellas callaban. De manera que el

³⁶ Aunque en esta ocasión no podamos abordar una lectura en clave de género de la figura de las sirenas, remitimos al respecto al texto “Revoicing Silenced Sirens: A Changing Motif in Works by Franz Kafka, Frank Wederkind and Barbara Köhler” de Elizabeth Boa. Desde su perspectiva, el silencio de las sirenas proclamado por Kafka remite “a la relación entre la mujer como musa silenciosa y el artista masculino desde cuya imaginación soberana emerge la canción” (Boa, 2004, p. 12).

simulacro [*Scheinvorgang*] de Ulises es un escudo para sobrellevar la tristeza pero también lo es frente a las sirenas que, así, en lugar de perecer “se esfumaron de su horizonte personal” (1999, p. 1324) que es también, por supuesto, nuestro horizonte civilizatorio. La historia de Ulises es la historia del desencanto del mundo, pero al mismo tiempo lo es de la persistencia de una “pequeña y absurda esperanza” (Benjamin-Scholem, 2011, p. 138), en tanto se vislumbra que, a pesar de haberse esfumado de nuestro horizonte, las sirenas no han perecido, y tal vez continúan contoneándose aunque ya no podamos escucharlas.

Detengámonos ahora en nuestra propuesta de caracterizar a Ulises como melancólico³⁷ para lo cual nos centraremos en tres cuestiones: la mirada melancólica, la oposición frente al mito y el carácter destructivo-redentor. Cabe aclarar al respecto que si bien el vínculo entre melancolía y alegoría resulta indiscutible en la obra benjaminiana especialmente en el *Trauerspielbuch* y en sus trabajos sobre Baudelaire (Lindner, 2014, p. 30; Menke, 2011, p. 221; Schmider y Werner, 2011, p. 581), aquí proponemos que también puede establecerse una estrecha relación entre melancolía y narración a través de la prosa de Kafka y en particular del relato de Ulises. En este relato, la mirada melancólica se deja entrever cuando se describe el intento desesperado de las sirenas que “tan sólo querían captar por un momento más el fulgor de los grandes ojos de Ulises” (1999, p. 1323). Asimismo, Benjamin en su ensayo describe una fotografía infantil de Kafka en los siguientes términos: “Unos ojos inconmensurablemente tristes dominan el paisaje que les ha sido predeterminado; en él, el pabellón de una gran oreja se encuentra escuchando [*hineinhorcht*]” (GS II/2, p. 416)³⁸. La mirada melancólica de Ulises y de Kafka parecería dotarlos de una singular capacidad de captar aquello que se escabulle pero sin resignarse completamente a la pérdida, erigiendo sus relatos como simulacros que intentan

³⁷ A pesar de que Allen aborda la cuestión de la melancolía, no considera que Ulises sea melancólico sino que explica su proceder a través del olvido. Así a pesar de que Ulises sabe que las sirenas callan, es el olvido lo que le permite confiar en la atadura de cera y posar sus ojos en un horizonte lejano. De manera que Ulises ignora a las sirenas, a partir de lo cual existen en para-lelo, sin tocarse, fundándose en el olvido (Allen, 2008, pp. 1073-1074).

³⁸ En alemán el verbo “*hineinhorchen*” no es simplemente escuchar, sino que el prefijo “*hinein*” indica hacia adentro, es decir, escuchar hacia el interior de uno mismo, lo que le otorga una peculiar connotación reflexiva a esta escucha, que sería precisamente algo propio de Kafka. Esta descripción de la fotografía infantil de Kafka ya aparecía en “*Kleine Geschichte der Photographie*” [GS II/1, p. 375] pero ahora Benjamin incorpora la descripción final del pabellón de una gran oreja escuchando. Levine (2014, pp. 206-208) reflexiona sobre este desplazamiento mostrando el acompañamiento acústico de los gestos en Kafka, en función de esclarecer el papel de los “gestos acústicos” en su prosa.

capturarlo antes de que se desvanezca por completo. Ahí está la gran oreja de Kafka esforzándose por escuchar los ecos olvidados del pasado.

En el caso de la alegoría barroca, la mirada melancólica [*melancholischer Blick*]³⁹ remite al “abismo de la cavilosis carente de fondo” (Lindner, 2014, p. 31) en la que el objeto fragmentado yace ante nosotros despojado y “completamente incapaz de irradiar un significado, un sentido; como significado le corresponde lo que el alegorista le confiere” (GS I/1, p. 359). De manera análoga, hemos visto, la prosa kafkiana toma recaudos contra las posibles interpretaciones de sus relatos, procurando por el contrario problematizarlas brindando falsos indicios en distintas direcciones, de modo que el sentido permanezca abierto y en disputa. El relato de Ulises toma por objeto a la astucia para desmontar su sentido convencional y a través de su mirada que conlleva una cavilosis profunda penetra en las entrañas de un mundo irreparablemente desencantado. Desencantamiento por el avance de una supuesta “astucia” que en su proceder instrumental hace que se silencie el canto de las sirenas y con ello se esfume su belleza, y cuyos orígenes no son modernos sino que se remonta hasta tiempos antiguos. En este sentido, la mirada melancólica no es un asunto psicológico, sino que concierne más bien a una “melancolía ontológica general” (Caygill, 2006, p. 88), según nuestro entender, vinculada con este desencantamiento del mundo.

En este punto, resulta manifiesta la afinidad del silencio de las sirenas con la descripción benjaminiana del mutismo y la tristeza de la naturaleza, que se encuentran a la base de esa signatura melancólica que impregna a todas las cosas. En “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre” (2007, p. 159), Benjamin advierte que la naturaleza es muda [*stumm*] por lo que Adán le presta voz al nombrar a los animales. Pero con el pecado original el aspecto de la naturaleza cambia profundamente y con ello “comienza otro mutismo [*Stummheit*], al que nos referimos como la profunda tristeza [*Traurigkeit*] de la naturaleza” (GS II/1: 155). Así como la caída es el inicio bíblico de ese mutismo de la naturaleza que la sume en la tristeza, el episodio de Ulises y las sirenas podría ser concebido como el comienzo de un silencio que también es una cierta “carencia de lenguaje” (Benjamin, 2007, p. 160)⁴⁰ y que adviene con la proliferación de los métodos instrumentales y pueriles de la civilización occidental. Junto con el silencio se expande un manto de tristeza que lo cubre todo y por eso, podemos caracterizar a Ulises como el primer melancólico en el horizonte

³⁹ Respecto de la mirada melancólica véase Menke, 2011, p. 226.

⁴⁰ En alemán la expresión es *Sprachlosigkeit* (GS I/1, p. 155).

civilizatorio de occidente.

Por otra parte, Ulises se encuentra en el umbral [*Schwelle*] que separa el mito del cuento, momento de transición donde se abre la posibilidad de desactivación de los poderes del mito para dar lugar a la potencia liberadora del cuento. Al respecto resulta relevante que también la alegoría barroca se oponía al mito, pudiendo ser incluso caracterizada como “alegoría antimítica” (Menninghaus, 2013, p. 76). De manera que la mirada melancólica con su capacidad de penetración y desintegración de la normalidad de la realidad constituye una fuerza determinante en la lucha frente al mito tanto sea en la alegoría como en los relatos kafkianos. Asimismo, el posicionamiento de Ulises en el umbral remite a un “ámbito intermedio” (Menninghaus, 2013, p. 39), una zona de transición y ambigüedad que supone un momento de decisión. En este umbral el mito pierde su poder en apariencia invencible aunque sus ecos siguen resonando lejanos, a la vez que se divisan destellos de luz al otro lado del umbral, insinuándose la posibilidad de vencer a los poderes del mito.

La melancolía que destilan las miradas de Ulises y de Kafka desnuda el anhelo por lo perdido y la tristeza por el desencanto del mundo, pero los simulacros que ellos montan contienen la cifra oculta de una “absurda esperanza” y ahí reside la astucia de ambos. Así, la melancolía no los deja sumidos en el lamento sino que más bien detenta un carácter destructor del aparente orden del mundo que a la vez abre intersticios desde donde sopla una brisa redentora. La astucia se encuentra, entonces, íntimamente vinculada con esa mirada melancólica, que detenta un carácter ambivalente a la vez destructor y redentor y permanece siempre enigmática y requiriendo ser desvelada por los lectores. Por eso los relatos no pueden ser sino inacabados e inacabables desafiando la clausura del mito y la reproducción de lo establecido.

“Hay en el sueño una zona determinada, en la cual comienza la pesadilla. En el umbral de esta zona, el que sueña conduce todas sus intervenciones corporales a la lucha para escapar a la pesadilla. Pero recién se decide en la lucha si estas intervenciones redundan en su liberación o si, por el contrario, hacen a la pesadilla aún más opresiva. En el último caso son entonces no reflejo de la liberación sino de la sumisión. No hay además en Kafka que no esté afectado por esta ambigüedad ante la decisión” (GS II/2, p. 1261).⁴¹

Junto con el aplazamiento y el malestar que impregnan los relatos kafkianos, en la ambigüedad del momento decisivo que supone el atravesamiento

⁴¹ Traducción en: 2014, p. 213.

del umbral se encuentra la absurda e incierta esperanza que encierran y que constituye la clave en la lucha frente a la pesadilla del mito. Ulises, advierte Benjamin: “es un modelo en hacer fracasar lo trágico. Y precisamente en este último rol fue un maestro de Kafka, como lo muestra la historia de las sirenas” (GS II/2, p. 1263). Esto se debe a que Ulises desafía el poder del encanto de las sirenas pero sabiendo las pérdidas que ello acarrea, por eso se tapa los oídos para poder seguir imaginándose ese canto y resistir a la tristeza por aquello que se desvanece. Sin embargo, las sirenas se esfuman de su “horizonte personal” pero no perecen debido al simulacro que a manera de escudo Ulises ha montado frente a ellas.

Por su parte, Kafka hace fracasar lo trágico, mostrando que la apariencia no oculta la esencia, sino que por el contrario la apariencia desnuda la constitución profunda de la esencia (o realidad). Los relatos kafkianos dialectizan, desmontándola a la vez, la tradicional oposición apariencia y esencia, en tanto que en sus textos “la apariencia no encubre la esencia sino que la compromete, en la medida en que precisamente la esencia, en Kafka, se vuelve lo aparente” (GS II/2, p. 1200). Este funcionamiento puede ejemplificarse con el breve relato “En la galería”, donde Benjamin encuentra desplegada “toda la desmedida astucia [*Verschlagenheit*]” de Kafka (GS II/2, p. 1200)⁴². En el primer párrafo de este relato, Kafka sostiene que si una amazona circense fuese obligada a cabalgar durante meses ante un público infatigable y bajo las órdenes de un director implacable, y esta representación “se prolongara indefinidamente [*immerfort*] en una abiertamente gris perspectiva [...], entonces, quizás, algún joven visitante [...] interrumpiría en la pista y gritaría: ‘¡Basta!’” (1999, p. 1128)⁴³. Pero, a continuación, describe lo que ocurre en la realidad, en donde un director amable y cuidadoso la recibe mientras sale de los cortinados, contempla absorto el espectáculo y la ayuda a bajar del caballo al tiempo que la besa en ambas mejillas en medio de la ovación del público. “Como esto es lo que sucede, el visitante deja caer el rostro sobre la baranda y, hundiéndose en la marcha final como en una pesadilla, llora, sin darse cuenta” (Kafka, 1999, p. 1129).

⁴² Aunque en este caso Benjamin utiliza “*Verschlagenheit*” y no el término “*List*”, traducimos también por “astucia”. Nos basamos para ello en que ambos términos figuran como sinónimos en el diccionario *Duden* y en el hecho de que no encontramos otro concepto apropiado en castellano. Una variante podría ser “sagacidad” aunque en alemán en este caso el término más cercano sería “*Scharfsinn*” que no se encuentra enumerado entre los sinónimos de “*Verschlagenheit*”.

⁴³ Traducción modificada del cuento “*Auf der Galerie*” puesto que en la versión de las *Obras completas* se opta por una variante que no contiene el adjetivo “indefinido” que nos resulta sustancial.

Consideraciones finales

Benjamin no sólo sitúa las historias de Kafka en sintonía con el cuento, como hemos visto, sino que incluso lo compara con el personaje de un cuento alemán tradicional compilado por los hermanos Grimm: “Kafka es como el muchacho que se marchó de viaje para conocer el miedo” (*GS II/2*, p. 416). En este cuento, el joven protagonista es presentado como un tonto frente a su hermano, astuto pero miedoso, debido a su afán de conocer el miedo. Con este cometido parte de viaje y se enfrenta a toda clase de peligros que harían tener miedo hasta al espíritu más temerario. Sin embargo, con parsimonia y naturalidad desmonta todos los artilugios de las situaciones que afronta sin sentir miedo alguno. Así por ejemplo, pasa la noche debajo de siete ahorcados, prende fuego para combatir el frío y por compasión descuelga a los muertos y los coloca cerca para que también puedan calentarse, pero como no se movían ni se entibiaban, vuelve a colgarlos, y pasa la noche solo junto al fuego. A continuación, desafía una maldición milenaria de un castillo a lo largo de tres noches en la que sortea todo tipo de peligros y espíritus amenazantes. De esta manera, habiendo desbaratado el maleficio, logra hacerse con los tesoros del castillo y desposa a una princesa, pero seguía acongojado por no saber qué era el miedo. Finalmente la princesa lo salpica con agua mientras duerme, haciendo que el joven se despierte asustado exclamando: “ahora sé lo que es el miedo”.

En sus historias, Kafka trasmuta lo extraordinario en ordinario de manera análoga al joven que partió de viaje para conocer el miedo. De este modo, va desmontando lo que se presenta como extraordinario para poner de manifiesto que en realidad forma parte de lo ordinario. El joven del cuento después de haber neutralizado todo lo extraordinario, encuentra el miedo en el seno mismo de lo ordinario, así como los relatos de Kafka parecen llevarnos desde lo extraordinario hasta las entrañas mismas de lo ordinario, revelándonos en este recorrido el cariz inquietante y perturbador de la realidad cotidiana.

El arte de Kafka como narrador conmociona la narración convencional a través de desvíos —las parábolas— e interrupciones del acontecer —los gestos y el aplazamiento— que desestructuran la trama, obligando al lector a moverse a tientas y con cautela en un terreno imprevisible y escarpado que le demanda toda su atención y energía. En los relatos kafkianos lo cotidiano se revela como inexplicable, dando lugar a interpretaciones carentes de fin que como en los cuentos, que invitan a preguntarse “¿y qué pasó después?” (Benjamin, 2008a, p. 83) en lugar de clausurarse con la

inscripción de la palabra fin al pie de la página como sucede en las novelas. Si el “sentido de una vida sólo se revela a partir de su muerte”, el fin de la novela es una “muerte figurada” (Benjamin, 2008a, p. 84) en la que se condensa todo su sentido. Por el contrario, a través de sus pequeños trucos Kafka introduce la lógica del aplazamiento y procura una diseminación del sentido en sus relatos que suscita consternación en los lectores y los obliga a una exégesis que conduce a un estallido de interpretaciones disimiles pero que resultan imprescindibles en la configuración del complejo paisaje de nuestros tiempos.

El retorno del narrador en el siglo XX se consuma en la figura de Kafka, que al igual que Ulises se encuentra en el umbral que separa el mito del cuento, poniendo de manifiesto la persistencia del mito, es decir, la desfiguración [*Entstellung*] de la realidad, pero avizorando destellos del pasaje del mito, encontrando en la desfiguración que las cosas adoptan en el olvido la posibilidad misma de su redención. El atravesamiento del umbral es un momento que junto con la decisión conlleva la consecuente incertidumbre. Ulises sabe que las sirenas guardan silencio y por eso monta la estratagema de atarse al mástil y taparse los oídos con cera a modo de simulacro para sobrellevar la tristeza de la pérdida y al mismo tiempo evitar que las sirenas perezcan definitivamente. Así, Ulises se nos presenta a través del relato de Kafka como la consumación emblemática de la mirada melancólica al avizorar el desencantamiento del mundo que signa a la civilización occidental desde la antigüedad, siendo incluso presumiblemente el primer melancólico. Y ahí está Kafka de viaje por esos tiempos tan remotos y a la vez tan actuales para, aunque ya no sea posible deshacer lo que se ha perdido, desplegar lo que de olvidado y desfigurado oculta nuestra realidad ante nuestra mirada absorta, confrontándonos con lo que irremediablemente se nos ha escabullido pero haciendo que en su destello postrero fulgure una ínfima y absurda esperanza.

Bibliografía

Adorno, T., *Sobre Walter Benjamin*, trad. de C. Fortea, Madrid, Cátedra, 2001.

- Allen, W., “Melancholy and Parapraxis: Rewriting History in Benjamin and Kafka”, *MLN*, 123, 5 (2008), 1068-1087.
- Agamben, G., *Infancia e historia*, trad. de S. Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001.
- Amengual, G., “Pérdida de la experiencia y ruptura de la tradición. La experiencia en el pensamiento de Walter Benjamin”, en G. Amengual; M. Cabot y J. Vermal (eds.), *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, Madrid, Trotta, 2008, pp. 29-59.
- Benjamin, W., *Briefe*, tomos I-II, G. Scholem y T. Adorno (eds.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.
- Benjamin, W., *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, trad. de J. J. Thomas, Buenos Aires, Nueva Visión, 1989.
- Benjamin, W. *Gesammelte Schriften*, tomos I-VII. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de T. Adorno y G. Scholem, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- Benjamin, W., *Libro de los Pasajes*, R. Tiedemann (ed.), trad. de L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero, Madrid, Akal, 2005.
- Benjamin, W., *Obras*, libro II, vol. 1, R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de T. Adorno y G. Scholem, trad. de J. Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2007.
- Benjamin, W., *El narrador*, trad. de P. Oyarzun Robles, Santiago de Chile, Metales pesados, 2008a.
- Benjamin, W., *Obras*, Libro I, vol. 2, R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de T. Adorno y G. Scholem, trad. de A. Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2008b.
- Benjamin, W., *Obras*, libro II, vol. 2, R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de T. Adorno y G. Scholem, trad. de J. Barja, F. Duque y F. Guerrero, Madrid, Abada, 2009.
- Benjamin, W., *Obras*, libro IV, vol. 2, R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de T. Adorno y G. Scholem, trad. de J. Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2010.
- Benjamin, W., *Kritiken und Rezensionen. Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Vol. 13.1, H. Kaulen (ed.), Berlin, Suhrkamp, 2011.
- Benjamin, W. *Historias desde la soledad y otras narraciones*, trad. de J. Monteleone, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2013.
- Benjamin, W., *Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes*, trad. de M. Dimópulos, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2014.
- Benjamin, W. y Scholem, G., *Correspondencia 1933-1940*, trad. de R. Lupiani, Madrid, Trotta, 2011.

- Boa, E., “Revoicing Silenced Sirens: A Changing Motif in Works by Franz Kafka, Frank Wederkind and Barbara Köhler”, *German Life and Letters*, 57, 1 (2004), 8-20.
- Buck-Morss, S., *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, trad. de N. Rabotnikof. México, Siglo XXI, 1981.
- Buck-Morss, S., *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, trad. de N. Rabotnikof, Madrid, La balsa de la medusa, 2001.
- Buck-Morss, S., *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, trad. de M. López Seoane, Buenos Aires, Interzona, 2005.
- Caygill, H., “Walter Benjamin’s concept of cultural history”, en D. Ferris (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 73-96.
- Caygill, H., “Benjamin’s Natural Theology”, en C. Dickinson y S. Symons (eds.), *Walter Benjamin and Theology*, New York, Fordham University Press, 2016, pp. 144-163.
- Cohen, E., “Walter Benjamin y Franz Kafka. Dos pepenadores en busca del mesianismo profano”, *Acta Poética*, 28, 1-2 (2007), 49-71.
- Didi-Huberman, G., *Supervivencia de las luciérnagas*, trad. de J. Calatrava, Madrid, Ábada, 2012.
- Di Pego, A., “La ambivalencia de la narración en Walter Benjamin”, en F. Naishtat, E. G. Gallegos y Z. Xébenes (eds.), *Ráfagas de dirección múltiple. Abordajes de Walter Benjamin*, México, Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Cuajimalpa, 2015, pp. 141-167.
- Gagnebin, J. M., *História e narração em Walter Benjamin*, São Paulo, Perspectiva, 1999.
- Habermas, J., “Walter Benjamin. Crítica concienciadora o crítica salvadora”, en *Perfiles filosófico-políticos*, trad. de M. Jiménez Redondo, Madrid, Taurus, 2000, pp. 297-332.
- Hanssen, B., “Los animales de Kafka según Benjamin”, en *Paralaje. Revista de Filosofía*, trad. de D. Fernández, Santiago de Chile, 9 (2013), 298-311.
- Honold, A., “Narración”, en M. Opitz y E. Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*, trad. de M. I. Koval, Buenos Aires, Las cuarenta, 2014, pp. 793-844.
- Ibarlucía, R., *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.
- Jay, M., *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*, trad. de G. Ventureira, Buenos Aires, Paidós, 2009.

- Kafka, F., *Obras completas*. Tomos I-IV, trad. de J. Bosch Estrada, A. Laurent, R. R. Mahler, J. Martínez González y J. Rottner, Barcelona, Edicomunicación, 1999.
- Kafka, F., “Das Schweigen der Sirenen”, en *Erzählungen I*, Kapitel 24, disponible online en *Projekt Gutenberg*: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-9763/24> (28/09/2017)
- Levine, M. G., “Of Big Ears and Bondage: Benjamin, Kafka, and the Static of the Sirens”, *The German Quarterly*, 87, 2 (2014), 196-215.
- Lindner, B., “Alegoría”, en M. Opitz y E. Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*, trad. de M. I. Koval, Buenos Aires, Las cuarenta, 2014, pp. 17-82.
- Löwy, M., *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, trad. de H. Pons, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Menke, B., “Ursprung des deutschen Trauerspiels”, en B. Lindner (ed.), *Benjamin Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2011, pp. 210-229.
- Menninghaus, W., *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*, trad. de M. Vargas y M. Simesen de Bielke, Buenos Aires, Biblos, 2013.
- Monteleone, J., “El deseo de narrar”, en W. Benjamin, *Historias desde la soledad y otros relatos*, Buenos Aires, Cuenco del plata, 2013, pp. 5-50.
- Moran, B., “Anxiety and Attention: Benjamin and Others”, en B. Moran y C. Salzani (eds.), *Philosophy and Kafka*, New York, Lexington Books, 2013, pp. 209-236.
- Naishtat, F., “La historiografía antiépica de W. Benjamin. La crítica de la narración en las Tesis *Sobre el concepto de historia* (1940) y su relación con los contextos de *Das Passagen-Werk* (1927-1940)”, *Cuadernos de Filosofía*, Buenos Aires, 1, 50 (2008), 33-55.
- Naishtat, F., “Walter Benjamin: El exilio, los Pasajes y las huellas”, *Litoral. Revue lacanienne de psychanalyse*, 43 (2011), 213-232.
- Oyarzun Robles, P., “Introducción”, en W. Benjamin, *El narrador*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2008, pp. 7-52.
- Richter, G., *Inheriting Walter Benjamin*, New York, Bloomsbury, 2016.
- Schmider, C. y Werner, M., “Das Baudelaire-Buch”, en B. Lindner (ed.), *Benjamin Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2011, pp. 567-584.
- Scholem, G., *Walter Benjamin y su ángel*, R. Tiedemann (ed.), trad. de R. Ibarlucía y L. Carugati, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Solibakke, K. I., “Divine Justice and Profane Power: Benjamin’s and Kafka’s

- Approach to Messianism”, *Symposium*, 65, 1 (2011), 63-76.
- Tiedemann, R., “Dialéctica en reposo. Una introducción al Libro de los Pasajes”, en A. Uslengui (comp.), *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, trad. de A. Uslengui y S. Villegas, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2010, pp. 283-321.
- Vedda, M., “Emancipación humana y ‘felicidad no disciplinada’. Walter Benjamin y la poética de los cuentos de hadas”, en E. Jozami, A. Kaufman y M. Vedda (comps.), *Walter Benjamin en la ex ESMA. Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria*, Buenos Aires, Prometeo, 2013, pp. 305-320.
- Weigel, S., “Zu Franz Kafka”, en B. Lindner (ed.), *Benjamin Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2011, pp. 543-556.