



La narración y el cuerpo: variaciones de un relato hecho carne.

Jaime Andrés Tauta Chaparro

Pontificia Universidad Javeriana Cali

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Filosofía

Santiago de Cali

2021



La narración y el cuerpo: variaciones de un relato hecho carne.

Jaime Andrés Tauta Chaparro

Código: 8947052

Trabajo de grado para optar por el título de filósofo.

Directora:

María Cristina Sánchez León

Pontificia Universidad Javeriana Cali

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Filosofía

Santiago de Cali

2022

Con mi corazón, a mis padres, hermano y abuela.

«Entonces, ¿qué va a hacer usted a la alta montaña, a su edad? A preparar mi escritura.

Estudien, aprendan, por cierto siempre quedará algo, pero, por sobre todas las cosas, entrenen el cuerpo y confíen en él, porque él se acuerda de todo sin molestias ni estorbos.

Sólo nuestra carne divina nos distingue de las máquinas; la inteligencia humana se distingue de lo artificial por el cuerpo, solamente por el cuerpo» Michael Serres

«(...)Se cuenta que después de su muerte, cuando todavía estaba en el féretro, siendo lavado por un amoroso y querido discípulo, mientras los demás verían el agua para la ablución del cuerpo de Jelal, ninguna gota pudo caer al suelo. Todas eran recogidas por sus seguidores, cómo había sido el caso con el Profeta a su muerte. Cada gota fue bebida por ellos como el agua más sagrada y pura» Leyendas de los Sufíes.

Índice general

| | |
|--|----|
| Introducción | 5 |
| Capítulo uno: La forma común de la narración (la narratología) | 9 |
| 1.1 Ficción | 9 |
| 1.2 Tiempo | 16 |
| 1.3 Modo | 18 |
| 1.3.1 Distancia | 19 |
| 1.3.2 Focalización | 21 |
| 1.4 Voz | 21 |
| 1.4.1 Momento | 22 |
| 1.4.2 Lugar | 23 |
| 1.4.3 Agencia | 24 |
| 1.5 Puntos clave del primer capítulo | 25 |
| Capítulo dos: Nuestra vida y la narración (desde Walter Benjamin) | 29 |
| 2.1 ¿Cuál es el contenido de lo que narramos? | 29 |
| 2.2 Traducción | 36 |
| 2.2.1 Jovialidad | 37 |
| 2.2.2 Traductor | 37 |
| 2.2.3 Pobreza | 39 |
| 2.2.4 Resumen | 42 |
| 2.3 Transmisión | 42 |
| 2.4 Transcripción | 45 |
| 2.5 Puntos clave del segundo capítulo | 47 |
| Capítulo tres: La extraña narración: el cuerpo (desde Michael Serres) | 49 |
| 3.1 La necesidad de hablar del cuerpo | 49 |
| 3.2 La posible crítica de la narratología | 52 |
| 3.3 Las variaciones | 52 |
| 3.4. Benjamin, el caso de la palabra del dolor | 57 |
| 3.5 Puntos clave del último capítulo | 57 |
| Conclusión | 62 |
| Referencias: | 66 |

Introducción

La temática central de este texto es el cuerpo y su relación con el concepto de narración. Ya primeramente dejemos clara la tesis central: “El cuerpo puede narrar a través de sus variaciones”. Allí lo que quiero entender por cuerpo, está más inclinado a una visión fisiológica que metafísica. Lo que implica, que nuestra posición no está hablando de cuerpo, cómo una mera figura, silueta o contorno de las ‘cosas’, que simplemente esté atado a las afecciones del mundo¹. Sino que hablamos de ‘nuestro’ cuerpo, como sistema de nervios, huesos y músculos que nos componen, dónde, cuerpo es explícitamente ‘carne’ o corporalidad ‘humana’.²

Luego, lo que son las variaciones, concepto traído de Michael Serres, son los modos en que el cuerpo se ‘transforma’ y ‘pliega’ diversas maneras de aparición. Una variación se compone desde la piel(gestos/heridas/expresiones) o el sentido de movimiento coreográfico. Dónde en ambos modos de aparición, se realiza un ‘entrenamiento’ o un ‘performance’. Ya sea si deseemos mostrar o contar ese cuerpo, desde una práctica deportiva o artística. A este respecto, nuestros conceptos centrales son: el cuerpo humano, las variaciones y la narración.

Ahora bien, cuando empezamos a revisar qué es eso de narración, nos encontramos miles de referencias bibliográficas: Desde temas literarios³, hasta temas de psicología⁴. En este texto de carácter filosófico, se ha descrito el concepto de ‘narración’ desde dos posturas,

¹ Cómo podría suceder en una metafísica platónica.

² Así entender esta primera descripción cómo una metáfora o símil de lo que es la visión fisiológica del cuerpo, que está atada a la ‘experiencia de la corporalidad’. Luego la noción fisiológica significa que es una perspectiva que está determinada bajo una ruta biológica de las funciones del cuerpo, y meramente concentrado a los mecanismos ‘físicos’ y ‘químicos’ que se desarrollan dentro del cuerpo. Luego pues, no trata de temas metafísicos, en el sentido de que no se hablará de una ‘ontología’ del cuerpo, o del cuerpo como un sistema abstracto de formas.

³ Caparrós, J. D. (2011). Teorías literarias del siglo XX. Editorial Universitaria Ramón Areces.

⁴ Tulving, E. (1989). Remembering and knowing the past. *American Scientist*, 77, 361–367. syndrome: 14 year follow-up study of H.M. *Neuropsychologia*, 6, 215–234

ambas nos enseñan o muestran, qué entendimiento hay sobre la narración y narrador, tanto en su estructura formal/gramatical cómo en la pregunta de su contenido y fundamento.

Así, el primer capítulo tratará de Gérard Genette y su narratología, en un diálogo con los conceptos clásicos de su teoría literaria: ficción, tiempo, modo y voz. En donde encontraremos una ruta inicial que nos indicará las posibilidades ‘comunes’ de una narración, dentro de sus límites verbales o textuales. Es en el segundo capítulo, donde aparecerá el cuerpo por medio de Walter Benjamin, y sus conceptualizaciones filosóficas sobre la noción de narración, vivencia, comunicabilidad, y revisaremos eso de ‘transversalidad corporal’ del narrador. Estas dos visiones serán contrastadas finalmente, contra los conceptos de ‘cuerpo’, ‘variación’, ‘entrenamiento’ y ‘dolor’ que nos deja Michael Serres. Así, entre el contraste de visiones y propuesta de variaciones explicaremos la relación del cuerpo con la narración, de una manera que ate tanto al ‘grueso’ literario, como al bagaje testimonial de Benjamin.

No obstante, aún no hemos mencionado específicamente los sentidos, y los modos explícitos por los que dirigimos el texto en este ámbito general que acabo de describir. Nuestra dificultad principal, nace de una situación problemática. Lo que se ha venido señalando en cuanto a ‘narración’ (más que todo la tradición de Genette) ha desplazado y omitido el concepto de cuerpo, en donde se privilegian las nociones de oralidad o escritura, que son para los literatos la expresión de lo narrado.

Por otro lado, si pensáramos incluso que puede haber otro tipo de expresiones a las ya pensadas por Genette, llegamos a la crítica de Benjamin. Para él el narrador se fundamenta en la capacidad de contar/relatar experiencias comunicativas. Así pues, se adscribe la condición de que todo aquello que queremos contar y se fabrique bajo el nombre de narración, debe ser un ‘ejercicio’ para ‘legar’ a los demás un ‘mensaje comunicable’. Y por tanto, que si bien el cuerpo puede ser un medio que nos lleve a contar, no es una facultad del contar.

Puesto así, ¿Cómo es posible que el cuerpo humano pueda narrar por sí mismo, no siendo ya únicamente un medio, o meramente una parte de la experimentación de la vivencia? ¿Cómo puede expresar un relato? ¿y cómo puede relegarlo como algo comunicable? Tales son los problemas de esta monografía.

Este texto además está adscrito a un modo de argumentar y escribir diferente. En el sentido en que en muchas de las ocasiones que tengo para explicar las nociones de Gerard Genette, Walter Benjamin o Michael Serres, haré uso de metáforas, ejemplos, analogías, sentencias. Me es importante señalar que precisamente es en estos autores, donde es posible escribir no de una forma estrictamente formalista, sino por medio de movimientos y estrategias de explicación diferentes, que también corresponden al modo de narrar de tales autores. Además deseo explicar que la estructura de este texto, según lo dispone, parte de varios campos que el filósofo debe comprender de manera más amplia, tales como la literatura, la danza, y el cuerpo en su estricta fisiología.

Ahora bien, cabe mencionar delimitaciones. Es señalar que este texto no pretende dejar la cuestión zanjada, a modo de que el cuerpo sólo pueda narrar con estos modos precisos que muestro, sino que dispone de la mención de indicios y variaciones por los cuales comenzar a preguntarse sobre las potencialidades de nuestro cuerpo para contar nuestra historia de vida. También he de mostrar que este texto tampoco se adentrará a un enfoque de la filosofía de la mente o el aprendizaje, sino específicamente de la estética. Entendida claramente cómo la pregunta por la sensibilidad humana.

Así esta es una discusión estética sobre las posibilidades del cuerpo como instancia de narración, que será debatida entre los contratos entre Genette, Benjamin y Serres, dónde principalmente Benjamin y Serres compondrán qué es eso que hace el cuerpo.

Finalmente, la justificación de este proyecto nace de tres vías: la (i) académica en relación con la filosofía; En mi (ii) necesidad personal por explorar y entender mis ejercicios corporales; (iii) Y una interdisciplinar, donde se intenta dialogar con la literatura y la danza, y extraer sus comprensiones filosóficas.

En lo primero, es a razón de superar una la tradición escrita, que se ha encargado de ausentar el cuerpo en sus teorizaciones narratológicas, poniendo en primer lugar el verbo y el texto. Y otra tradición más amable con el cuerpo, que lo ha dejado atravesado como el contenido de la narración, pero que lo ha abandonado a la hora de narrar y comunicar la vida.

En lo segundo, el motivo personal, tiene que ver con mis preguntas y necesidades de entender filosóficamente lo que hago. He sido y soy practicante amoroso de variedades de danzas, y ejercicios físicos. Este ensayo está construido para comprender, qué valía o qué necesidad tiene para ‘nosotros’ practicar y entender nuestro cuerpo, más allá de la silla filosófica en la que escribimos. Cómo motivo propio, sólo deseo comprender más lo que ejercito, y explicármelo con las herramientas filosóficas que he adoptado en la carrera.

En el tercero, el motivo interdisciplinar, intenta mostrar cómo la filosofía se adapta a otros sistemas conceptuales para decir algo significativo. Este texto quiere cumplir la función de relacionar o dar a entender las cuestiones o situaciones que se pueden ver tanto en la ‘literatura’ como en la ‘danza’, desde un camino filosófico que las haga hablar y construir sobre conceptos claros que apunten a una discusión significativa dentro del área de la ‘estética’.

Capítulo uno: La forma común de la narración (la narratología)

Para dar inicio, comentaremos que este capítulo está dedicado al problema de la narración, estrictamente en su sentido formal. Esto quiere decir que involucra problemas alrededor de: ¿Cómo se realiza una narración? ¿Qué aspectos son categorialmente importantes para narrar? Y de ¿De qué naturaleza son los objetos narrados? Para lograr tal fin, me he propuesto a especificar cuatro categorías por las cuales podemos fundamentar la narración, bajo sus modos de posibilidad. A razón de ello, este capítulo se divide en cuatro partes: una dedicada a la ficción, otra al tiempo, otra al modo (o espacio), y una última a la voz.

Cabe señalar que esta división, la hago siguiendo las teorizaciones contemporáneas de la narratología, como lo es el libro de Matías Matínez y Michael Scheffel (2011)⁵ y su perspectiva alrededor de Gérard Genette. También he de decir que este capítulo es el de carácter más rígido-técnico, pues trata de lo que hemos asociado conceptualmente a nuestras formas de narrar. Así, sería otro problema el hecho de qué uso, qué función, o cual es el contenido de lo que narramos. Para ello estará el próximo capítulo, centrado en las discusiones de Walter Benjamín sobre la narración. Sin más que señalar comencemos.

1.1 Ficción

Uno de los asuntos primordiales a la hora de hablar de la narración es su relación con la ficción. No es casualidad, que desde la figura de Platón, pasando por las universidades medievales, hasta la *morfología* de Propp (1998), se hayan preguntado por esa fascinante cualidad de los poetas, autores o narradores, de crear un mundo alejado de la *Realidad*. Para algunos, como los Platónicos⁶, esta distancia que reflejaba el poeta era pernicioso para el desarrollo del ser, pues todo lo que hacen los poetas es crear desde la apariencia. Para otros de

⁵ También acompañado por medio de Contursi, M (2000) y Genette (1989)

una tradición más Aristotélica⁷, la ficción del poeta no era del todo perniciosa, pues nos enseñaba a mimetizarnos con el mundo. Un mundo que a través del reflejo de la ficción, hace de los acontecimientos unos lugares más comprensibles y ‘llevaderos’.

Así y para caracterizarlo, alejémonos de la breve historiografía. Uno de los cráteres especiales de la narración es su relación con la ficción. De allí, por supuesto surgen varias preguntas. ¿Qué hace que algo sea ficción? ¿Cuál es el tipo de relación que tiene la narración con la ficción? ¿Ficción es mentir? ¿Qué tipos de ficción hay? ¿Cómo podemos estar seguros de una narración, si es una ficción? Estas preguntas las iremos contestando próximamente.

Para iniciar, cabe decir que narrar en su definición formal, es un tipo de discurso comunicativo, que articula o transfigura un acontecimiento, en una textualidad narrativa. De manera más corta, narrar es contar un relato sea el que fuere. Este relato, y lo veremos en el próximo capítulo, va desde nuestra experiencia o imaginación de un evento, hasta la conversión en escritura o verbalización (o corporeización⁸), para mostrar y comunicar aquello que vivimos e imaginamos. Así, a tal naturaleza, parece que al narrar, podemos construir un relato de todo. Desde la descripción de un examen médico, hasta la creación de los mundos más mágicos posibles (por ejemplo los cuentos de hadas).

Además, parece ser que no solo podemos contarle todo y hacer relatos de nuestra vida, o lo que imaginemos, sino que, y de manera sorprendente, podemos narrar un solo hecho de millones de maneras posibles y distintas: jugar con el tiempo y el espacio de nuestra anécdota, cambiar los órdenes de eventos, las perspectivas, silenciar hechos, y en un todo seleccionar y producir un relato de la manera cómo a cada uno le parezca. Tal libertad de la narración es un hecho no solo sorprendente para nuestra capacidad para crear y contar relatos, sino que creo

⁶ Ver. Rep. 387b o 598 b5-c5

⁷ Ver. Poética 1451b

⁸ Aquí aparece la tesis del texto: la narración también va de una experiencia que se convierte en corporeización.

yo, volviendo a nuestra pequeñísima historia, fue lo que tanto hizo problematizar a los viejos clásicos griegos⁹. Pero vamos por pasos, antes de salir a la explicación de este otro tipo de ficción.

Había dicho que de todo podemos narrar. Tal aseveración se puede comprobar con el hecho de que tanto el médico, cómo el poeta más imaginativo, crean narraciones de hechos, imaginarios o ‘reales’, y que de tal modo, son capaces de comunicar un relato. A tal afirmación deberíamos acompañarla con la explicación que usan los literatos Matinez y Scheffel (2011) en su *Introducción a la narratología*; que expondré con un cuadro:

| | Real | Ficticio |
|------------|---------------------|-------------------|
| Poético | ¿Relato de ficción? | Relato de ficción |
| No poético | Relato Factual | Mentira |

Cuando digo que un médico puede narrar, señalo que en principio su intención no es ‘poetizar’ un informe médico para contárselo a su paciente. Esto sería hilarante e impropio de un médico que debe atender a un paciente de la manera más ‘clara’ y ‘distinta’ posible. Lo mismo pasa en el mundo, de las matemáticas, donde lo que enuncian, no es una configuración poética, sino ‘exacta’. También se puede señalar que tal pretensión es dominada bajo un discurso que pretende ser sobre ‘hechos’ ‘reales’. El que alguien tenga por ejemplo un daño en los riñones, no es tampoco cosa inventada por el médico, o el que la razón de una fracción sea tal y no otra, tampoco es invento del matemático. Cabe señalar entonces, que nosotros podemos narrar relatos que sean factuales, que tratan de cosas ‘reales’ y que nuestro propósito

⁹ Este ensayo no se tratará de un ensayo sobre ficción y realidad. Más bien es útil la mención de esta situación filosófica para mostrar qué tan distinto y enriquecedor puede ser una visión distinta desde la literatura.

no sea para nada poético.

No obstante, también cabe la posibilidad de que tanto en esas pretensiones de ‘relatos factuales’ este por ejemplo el del periodismo, que a manera de crónica, pretende hacer la misma labor narrativa que el matemático o el médico. Pero en este caso, también puede aparecer la ocasión en la que los medios de comunicación masiva digan ‘mentiras’. O que por otro lado, se trate de un médico malvado que no comenta la situación del paciente, y le dice que está bien, aun sabiendo que tiene un problema. A tal consideración, parece que la mentira llega cuando aun sabiendo la cosa ‘real’ decidimos construir un hecho ‘ficticio’, nuevamente, sin una pretensión poética.

Tal situación es la de que, a la manera de ver literaria, la mentira no necesita de la poética, porque por ella misma, ya ha cambiado su relación con la realidad. Y porque, claramente, entre más poética sea la mentira, más entreverada y absurda puede ser. En tal situación, piense en cuando un periódico cuenta los hechos cómo no sucedieron. A ellos no les interesa describir de ‘más’, algo que ellos mismos saben que es falso, su intención es hacer de su mentira lo más cercano posible a la claridad, distinción y exactitud de lo ‘real’, no es por otro lado entreverarlo más con una poética no necesaria. En tal situación tenemos que nosotros podemos narrar hechos o no-poéticamente, o poéticamente, de una realidad o de algo ficticio. Y que nuestra intención o por poetizar, o por ser ‘exactos’ es lo que marca la pauta entre un relato factual o mentira, y un relato de ficción. -Cabe señalar por otro lado, que y como veremos, hasta nuestras pretensiones por narrar factualmente están marcadas por una ficción secundaria, o ficción del cómo.

En la otra mano, aún no hemos hablado de los relatos de ficción. Ya habíamos señalado cómo cambian nuestras maneras de construir relatos sobre nuestras experiencias o imaginaciones, y cómo cambia el hecho de no usar la poética. Pero ¿Qué sucede cuando la

usamos? Acá, debe entrar nuevamente la discusión sobre la mentira. Reconozco que puede ser algo apresurado para el filósofo, hablar de verdad y mentira, pues para muchos son denominaciones o intentos metafísicos por saber cosas del mundo, de una manera tan rígida, que termina por dogmatizar el modo en cómo entendemos y comprendemos las cosas del mundo. No obstante, válgame el beneficio de la duda, y más que todo al entrar en contacto con nuestros compañeros literatos de oficio hermenéutico.

Cuando un literato menciona la palabra mentira y ficción. Dentro de su razonamiento ya ha establecido una diferenciación conceptual, que también debería ser útil para el filósofo. Así, cuando en literatura hablan de ficción, necesitan hablar también de un *pacto ficcional*¹⁰ entre lector y escritor, o receptor y emisor. Allí, el literato plantea tres argumentos: (i) cuando construimos una narración creamos un ‘mundo narrativo’. Y (ii) de tal mundo narrativo, se estructuran unas reglas de uso lingüístico y funcionamiento del mundo. Dónde (iii) tales reglas deben ser asumidas por el lector o receptor, para no creer que lo que estuviere recibiendo como mensaje, sea algo falso, irrazonable, desarticulado, impenetrable.

De este modo, cuando alguien pretenda leer una narración, debe ‘permearse’ en el mundo de la ficción para no ‘perderse’. ¿Cuánto no hubiera aliviado a los filósofos entender la metafísica como mundos de ficción, y no como una descripción del mundo? Pero dejemos esta pregunta para otro escrito, y prosigamos a explicar la distinción entre mentira y ficción.

Cuando yo miento, siguiendo entonces el argumento literario, para nada estoy intentado crear un mundo de ficción y menos aun proponiéndolo a un receptor cómo mundo ficcional. Mi intención es puramente falsear, perder al receptor o si quiera engañarlo. Lo que sucede es que se rompe una regla de uso y función del mundo ‘real’ para mostrarla cómo auténtica, más no una pretensión por componer otro mundo ficcional para enredar al lector.

¹⁰ Concepto acuñado por Umberto Eco, en sus ensayos sobre literatura y narración. Y utilizado también por

Entendamos esto con el ejemplo del médico maligno.

Si él le dice a su paciente que está bien, aun sabiendo que tiene un problema en los riñones, él no ha articulado un mundo de ficción donde hay un paciente que no puede tener cáncer de riñones aunque le duela el abdomen. Sino que, ha engañado al paciente, haciéndolo creer que está saludable cuando en realidad, está enfermo. Del mismo modo, el poeta, no tiene la intención de engañar, cómo lo creía Platón, sino de construir mundos de ficción. Así pues, el poetizar es configurar mundos ficcionales, que se estructuran bajo las propias reglas que el narrador quiera establecer, y no falsear o engañar a los demás. A este tipo de ficción la entenderé como ficción de qué, o de primer uso.

De tal modo y volviendo a nuestro cuadro. Resulta más claro entender que cuando construimos un relato de ficción podemos hacerlo siguiendo una verosimilitud del mundo(real), o imaginando un mundo fantástico (ficticio). En el segundo caso es común entenderlo bajo los ejemplos de cuentos de hadas, de grandes héroes, fábulas, utopías, distopías etc. Pero el primero, cuando hablamos de aspectos ‘reales’ dentro de la ficción, parece que estuviéramos en una contradicción. No obstante, los literatos nos salvan. Tan sencillo cómo volver a explicar lo que había puesto Aristóteles, donde los poetas narraban de manera distinta la realidad, y ello no era engañar sino darle otro uso a la construcción de mundos ficcionales dentro de limitaciones ‘reales’.

Así, cuando vamos por ejemplo a la obra de Gabo, en *Cien años de soledad* (2007), hay todo un ámbito real que obedece por ejemplo, a las masacres de las bananeras, pero también hay un mundo ficcional configurado con unos personajes ficticios que se apellidan los Buendía. En otro ejemplo, las narraciones de W. G. Sebald, el escritor alemán, que transitaba entre la autobiografía y la ficción en *Austerlitz* (2001), o *Los anillos de Saturno*

(2021). Sus intenciones no son tan simples como para “engañar al lector” o mentir y tergiversar cosas de sus vidas. Sino de construir, a través de la poética, otros modelos de narrativa, que parten del uso y desuso de mundos de ficción, que también están acompañados de datos, y ocasiones verosímiles con el mundo humano y su propia vida.

Ya por otro lado, había señalado que hay un segundo tipo de ficción, la ‘ficción del cómo’. Este tipo de ficción sucede tanto voluntaria cómo involuntariamente. De una manera clara, y utilizando las explicaciones de Leonor Arfuch en *El espacio autobiográfico* (2002), mencionemos lo siguiente: Nunca podemos contarle todo de la manera más fiel posible, (1) o porque nuestra capacidad humana se limita ante los acontecimientos ilimitados, (2) o porque sencillamente queremos ocultar, esconder, esquivar, no usar, saltar, ciertos hechos de nuestro relato¹¹.

Volviendo al médico, él no necesita contarle a modo de protocolo largo y tedioso a su paciente que este sufre de enfermedades renales, sino simplemente describirle el informe médico o siquiera decirle: “estas enfermo”. Por otro lado alguien que quiera contar la historia de su familia, no lo hará contando todo aspecto 24 horas al día, día por día, de cada periodo de tiempo de sus familiares. No le alcanzaría su vida, ni tampoco lo necesita. Tanto el medico cómo el poeta, necesitan recortar, especificar y delimitar su relato. Y tan pronto lo hacen se han alejado un poco de lo ‘real’, en el sentido en que nunca narrarán las cosas tal cual pasaron, sino cómo ellos quieren contarlos.

Es en este espacio donde digo que ni siquiera aquel que quiera escapar a la poética, puede reunir al uso de la ficción, pues siempre necesitará modelar, y reestructurar sus experiencias o imaginaciones, pasarlas por sí mismo y acotarlas. Tal es el caso de lo que habíamos dicho, de que un mismo relato puede contarse de millones de formas diferentes,

porque cada uno lo cuenta como le haya dispuesto. Y ese recortar del contar no es propiamente un uso poético del relatar, sino simplemente una estructuración ficcional de la forma en que podemos narrar. En este caso, sugiero el ejemplo de la obra *Ejercicios de estilo* (2010) de Raymond Queneau, donde se pone esta suposición en prueba.

Por otro lado antes de pasar al otro apartado, resumamos que la ficción aparece tanto en nuestra ‘intención’ poética de narrar, como en los modos ‘inevitables’ en que debemos construir nuestro relato y lo apartamos de las cosas del mundo. Luego la ficción en la narración es inevitable y fundamental, pero ello no implica la mentira ni el engaño.

1.2 Tiempo

Hablemos del tiempo. Esta concepción no está alejada de lo que hemos señalado, ni tampoco pretende ser una discusión sobre la naturaleza del tiempo o algo semejante. Tan solo toca en cuanto a nuestras formas de narrar supone. El apartado anterior lo dirigimos a la ficción y sus dos tipos: cómo creación poética de mundos, y cómo un inevitable uso de recortes y modificaciones textuales. Ahora en este apartado y el siguiente, que se desprende de esa misma naturaleza de la segunda ficción, explicaré cómo es la forma la narración y sus modos dentro del tiempo, y espacio.¹²

Para introducir y hablar claramente de este problema, me parece pertinente citar el título de una obra del periodista Ewing Duncan (1999) sobre el género de Calendario. Este dice así: “*Historia del calendario: El esfuerzo épico de la humanidad para medir el tiempo*”. Visto de esta manera la citación puede haber confundido al lector, pero aprovechemos un recurso retórico, y pensemos ¿qué sucedería con el significado de la frase, si reemplazamos ‘del calendario’ por ‘de la narración’? Allí la narración también puede valer cómo “El

¹¹ Esta parte de la omisión, tiene que ver con el enfrentamiento de nuestras experiencias vividas y es algo que se tratará en el segundo capítulo

¹² Recuerde que una vez más no pretende ser un examen de los conceptos filosóficos de tiempo y espacio, sino

esfuerzo épico de la humanidad para medir el tiempo”.

Siguiendo esta sugerencia, otro aspecto esencial dentro de toda narración es el Tiempo. Sin él, no había ni siquiera experiencias contables. El tiempo es lo que rige toda narración, y es a través de él donde podemos construir nuestras poéticas o no-poéticas de la vida. Pero volvamos a la frase del periodista. Creo que podemos entenderla bien con nuestro anterior apartado, puesto que ese esfuerzo épico, es precisamente el intento poético por relatar, los modos en cómo recortamos y construimos los relatos, ¿para qué? Duncan dice, para “medir el tiempo”. Nosotros podemos sugerir algo similar y contestar, para transfigurar ese *tiempo experiencia*, en *tiempo relato*.¹³

Esta distinción que hago entre tiempo de experiencia, y tiempo de relato, no es nueva. Es la vieja tradición académica de la literatura, de distinguir, *historia* y *relato* (Fabula-*Sujzet*/historia-discurso/trama-argumento). Historia es básicamente, lo que pasó. Los acontecimientos o anécdotas que sucedieron al escritor, o narrador de un modo único e irrepetible. Por ejemplo: que invadieron su ciudad, secuestraron a sus familiares, le diagnosticaron una enfermedad, se enamoró, etc. Todo lo que puede resumirse en la experiencia que provocó el relato, y que está dispuesto a contar.

Por otro lado, el relato, es la producción de esa primera historia, atravesada bajo su persona. Es por ello, que se le pueden escapar cosas del hecho en cuestión, o que puede decidir recortar u omitir, cosas de su relato. Por ejemplo: en el caso de un escritor que redacte su autobiografía, decide si ‘omitir’ o no sus traumas familiares, o si simplemente acorta todo un año con una sola frase: “y pasó un año...”. Este pues se entiende como el *tiempo de lo narrado o del relato*. Ahora bien, hay otro tipo de tiempo que surge de este segundo, y es, el

una aclaración de los tipos de uso que le da la narración al espacio y al tiempo

¹³ Este tema también será tratado en el segundo capítulo cuando hablemos de traducción de vivencias en experiencias contables. Por el momento es solo la visión de los narratólogos

tiempo de la *narración*. Este tiempo es simplemente, la medida de tiempo que se necesita para contar, y de un modo físico podemos verlo en las páginas o duración de la narración en concreto. Es este tiempo el que distingue a una novela, de un cuento a un microrrelato. Por lo que tiempo es necesariamente paratextual.

A consecuencia de lo anterior tenemos tres tiempos que se debaten en una narración, y dos de ellos suceden en el proceso de ‘transfiguración’ que hace el poeta o narrador, al contar lo que vivió o imaginó. Hay un *tiempo de experiencia*, un *tiempo de relato*, y un *tiempo de textualización*. Cada uno de ellos se utiliza, para ese “medir el tiempo” o para simplemente relatar los eventos que nos suceden, sean cuales fueren. Tal es pues, el modo en cómo aparece el tiempo en la narración, en todo su proceso creativo.¹⁴

Ahora bien, estos tres tiempos, imponen un modo en el que cómo habíamos comentado antes, el narrador puede ‘ficcional’ su relato, de formas diversas, y de modos completos o incompletos. Pero ¿Cómo logra el narrador contar ese Tiempo? A través del uso o desuso de las categorías de: orden, duración y frecuencia¹⁵.

1.3 Modo¹⁶

Acá seguimos ahora con la exploración de qué tipo de ‘espacio’ usa la narración. Esta instancia comienza en la aparición de la pregunta sobre el lugar de lo narrado. Más que todo, centrado en los grados de mediación del narrador en su distancia y perspectiva de lo narrado:

¹⁴ Para un ejemplo de lo anterior, y la pregunta de ¿cómo se juega con el tiempo en la narración: orden duración y frecuencia? Utilicemos el ejemplo literario del cuento *maravillosas ocupaciones* de Julio Cortázar (2018). El tiempo de experiencia, es el de una persona que redacta una carta en la mañana, y llega al ministerio. El tiempo de relato es, el de una persona que realiza cuatro acciones ‘maravillosas’ que desembocan en un conflicto armado. El tiempo de textualización son cuatro párrafos, en donde ha contado un día que se lee en aproximadamente 5 minutos.

¹⁵ Este ensayo tampoco abarcará en su totalidad una explicación detallada de cada función y concepto literario, pues es un ensayo de filosofía. Siendo así, acá la explicación de cada uno: el orden supone pensar, en qué disposición temporal se transmiten las experiencias/ anécdotas que se están contando; La duración nos hace pensar qué extensión tiene la representación de esas anécdotas que se están contando; La frecuencia pregunta qué relación de repetición hay entre lo narrado y la narración. Esto supone cuestionar los modos en cómo un narrador desea o impone una suerte de repetitividad de sucesos y representaciones en el marco de su historia narrada. Todas estas nociones son creadas por Genette para revisar la noción de tiempo en literatura.

Así pues, este apartado cumple nuevamente con la descripción hermenéutica de la pregunta ¿Qué relación tiene el narrador con su relato, y cuáles son los lugares de posibilidad de la narración? Acá la literatura, nuevamente nos enriquece de conceptos, que se relacionan explícitamente con el relato y su narrador, en donde la distancia, y la focalización cumplen un rol importante.

Cabe mencionar que este apartado es de alta relevancia no solo para un literato, sino para todo filósofo que se disponga a analizar los procesos del escribir y el narrar, más allá de su textualidad. Ello quiere decir, que estas categorías de distancia y focalización, de manera similar a lo que vimos con el tiempo, son conceptualizaciones que nos hablan de un lugar discursivo en el que retirando el contenido del relato a lo que escribimos, entendemos una forma de relatar sobre la que deberíamos tener en cuenta: los grados de mediación o ‘ilusión mimética’ en el marco del relato; y la puesta en perspectiva de que visión o panorama tiene el narrador en conocimiento de su narración.

1.3.1 Distancia

La distancia supone, como ya lo habíamos mencionado: el diverso grado de ‘mimesis’. Ello implica pensar la pregunta: ¿Cuál es el nivel de presencia o ausencia del narrador en su relato? lo que no supone por otro lado, preguntar ¿En qué medida participa o no de lo que está contando el narrador?¹⁷. Pues una cosa es, que tan relacionado está el narrador con lo que cuenta, que sería una pregunta sobre la presencia de su ‘voz’, y otra qué tan implicado y distinguible está un narrador a la hora de leer su relato.

Antes de seguir, dejemos claro lo antes dicho, usando como ejemplo la división héroe/autor, que plantea Martha Munguía (2000) en su análisis del cuento. La literata

¹⁶ O disposición en Genette

¹⁷ Veremos que esta pregunta será contestada por Benjamin, en el siguiente capítulo, con las nociones de *Erlebnis* o *Erfahrung*

mexicana, propone que debiésemos entender al narrador, además de su noción de ‘voz que cuenta’, cómo aquel que dirige, delimita, sustrae, censura, y en últimas “cómo el héroe, que dirige todos los entornos de la trama”. Este héroe lo podemos leer de una manera presente o ausente cuando nos dedicamos a revisar un relato, y es de naturaleza distinta al narrador que veremos en la parte de Voz.

Es además este segundo narrador, el que conflictúa a Platón¹⁸ en el libro tercero de la república, pues según él, había poetas que podían, mostrarse cómo ellos mismos, hablando con ‘desde’ su propia voz(diégesis) o quienes por otro lado, se escondían y dejaban hablar a sus personajes por ellos mismos(mimesis). A los primeros, se les llamó relatos auténticos, y a los segundos, relatos escénicos. Esta división, para nuestro uso contemporáneo, es lo que siguiendo nuevamente a Genette, se llama relato con distancia (narrativo) o relato sin distancia (dramático).

El primero, es aquel que en su lectura muestra una suerte de héroe narrativo, donde hay un ‘alguien’ que dirige los acontecimientos, pero sabemos que no está en el mismo lugar que el relato, como en un relato sin diálogos. (Volvamos a pensar en aquello del tiempo relato, tiempo vida, y tiempo textualización). El segundo, es aquel que en nuestra lectura, no se logra diferenciar o hallar, pues ha puesto a sus personajes a hablar por él mismo, y no hay distancia entre el relato y el narrador porque tenemos la sensación de estar leyendo el relato, y nos está mostrando directamente los eventos, sin necesidad de contarlos, como en un diálogo de teatro.

Es pues de este modo en cómo podemos pensar, que cuando el narrador está ausente, tenderá a hacerse pasar por personaje, mientras que cuando toma la figura del héroe, se muestra dirigiendo los acontecimientos del relato. Así pues, cabe entender el concepto de

¹⁸ Ver. República Libro III, Capítulo VI 392 c-394b1

distancia, referido a diégesis o mimesis, y su grado de ilusión mimética.¹⁹

1.3.2 Focalización²⁰

El problema de la focalización, trata explícitamente un asunto de perspectiva. Habíamos señalado, en nuestro apartado de ficción, y de tiempo, que podemos narrar un mismo evento de miles de maneras posibles. Allí aclaramos que ello trataba no sólo de una perspectiva de las situaciones, sino de todo un estilo de producción del tiempo y la estructura de lo que contamos. Aquí trataremos, desde la perspectiva de lo narrado. Ello es pues la focalización.

La focalización está entonces determinada bajo la percepción/ punto de vista, o posición de quien percibe y quien habla en relato. Allí nuevamente nos sirve la división de María Munguía, donde el narrador no es necesariamente quien habla en la historia y cuenta lo sucedido, sino quien ve y modela el relato que desea contar. Allí pues, se divide una narración, en quien conoce(*knower*) y quien habla(*speaker*) en un relato, ya sea factual, o de ficción. De tal modo que en cada relato la focalización se comprende de los diversos grados en que el narrador conoce y comunica con su historia²¹.

1.4 Voz

Es en la Voz en donde ya nos adentramos en la concepción clásica de narrador como relator, y abandonamos al narrador como héroe. Así, en este apartado del capítulo examinaremos aquello que es la voz (quién *habla*) en los relatos. La voz también nos sirve no solo para remarcar la pregunta sobre los hablantes de una narración, sino para volver a determinar que el narrador es una figura que impone y limita los estatutos metafísicos de la

¹⁹ Cabe mencionar también que estas distancias se ven enmarcadas en tres tipos de escritura: el relato de sucesos, palabras o pensamientos.

²⁰ O perspectiva en Genette

narración²², más allá de una modalidad de la percepción, a una sonoridad de la ‘oralidad’.

Lo que quiero decir por sonoridad de ‘oralidad’, antes de pasar a las tres discusiones sobre la voz, que no ha de confundirse ni con la verbalización, ni textualización de nuestras experiencias en relatos, sino como esa categoría central que explica o se define bajo la ‘transmisión’ de nuestras experiencias por medio de una ‘musicalidad’ en nuestra manera de contar las cosas (ya sea verbal, textual). Cabe explicar aún más que estas metáforas de la música, las uso para dar a entender que el modo en cómo narramos tiene un ritmo y pausa propios, y que tal uso de la rítmica al contar relatos, es a lo que nos referimos cuando decimos que “cada uno tiene sus maneras de contar las historias”.

Ahora bien, esta sonoridad de la oralidad, que llamamos relator o simplemente voz, lo podemos entender bajo tres preguntas de carácter diferente: (i) ¿en qué momento narramos? (ii) desde qué lugar narra el narrador; y (iii) que nivel de agencia tiene el narrador en su relato. En este párrafo de Voz tenga presente nuevamente la distinción entre *tiempo de relato*, *tiempo historia* y *tiempo textualización*.

1.4.1 Momento

El momento es una subcategoría de la voz que se entiende bajo las nociones entrecruzadas de *tiempo de historia*, y *tiempo de textualización*. Así este concepto significa o refiere al lugar en que el narrador ‘textualiza’ su relato en relación con su historia de vida, o imaginación. Resulta útil para explicar tal situación, mencionar el inicio del cuento *las babas del diablo* de Julio Cortázar (1959)²³.

²¹ Ya sean: (a) autoriales(cero), dónde el narrador sabe y dice más de lo que pueden los personajes/actores de la historia. (b) internas (actoral), dónde tanto personaje como narrador están en la misma situación del saber y contar; y (c) externas (neutral), donde el narrador sabe y dice menos de lo que el personaje puede apuntar

²² Lo mismo que hace el cuerpo y lo veremos en el tercer capítulo

²³ “Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un bock por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección. (...) Pero de tonto sólo tengo la suerte, y sé que si me voy, esta Remington se quedará petrificada sobre la mesa con ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas movibles cuando no se mueven. Entonces tengo que escribir. Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que todo esto va a ser

Con esta hábil introducción al relato del camarógrafo de babas del diablo, Cortázar ha intuido algo esencial de la naturaleza de la voz del narrador. Pues cuando dice “yo que no veo más que nubes”, “estoy menos comprometido” o “que la máquina siguiera sola”, está poniendo en tela de juicio el tiempo o lugar de la textualización, con respecto al acontecer de la historia. Es bien distinto, si quien cuenta el cuento, es una ‘máquina’ que para Cortázar, vive al mismo tiempo de la historia, al de la ‘mujer’ que aún no conoce el destino del fotógrafo, o al camarógrafo mismo, que se haya muerto después de haber vivido la anécdota.

Tales distinciones, son para literatos como Genette, el momento simultáneo, anterior y ulterior. De manera sencilla, y respaldando nuestro ejemplo, lo *simultáneo* señala una relación en la que el narrador, a la misma vez que está viviendo su anécdota, la está contando. Luego, si de manera profética, o adivinatoria quisiera adelantarse a su vivencia y contar desde un momento que no haya vivido aún será *anterior*. Pero si desea, como comúnmente sucede contar su vivencia a manera de testimonio, entonces la habrá contado *ulteriormente*.²⁴

1.4.2 Lugar²⁵

Un rasgo más metaliterario de la voz, es el lugar. Tal concepto requiere preguntarse a qué nivel se narra un relato. Esto envuelve lo que comúnmente se llama, “un relato de un relato”, o de manera más didáctica, cuando algunas personas nos dicen “tuve un sueño dentro de otro sueño”. Tal afirmación, y tal aserción común, nos señala un fenómeno común dentro del narrar, este es, el ejercicio de enmarcar varios relatos dentro de un mismo marco narrativo. Lo que quiere decir, que cuando alguien narra una anécdota, no solo puede contar

contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme (ahí pasa otra, con un borde gris) y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto (...).” (p.123)

²⁴ Incluso y cómo vemos, estas nociones no son para nada gratis, ni solamente aplican para la literatura o la escritura de anécdotas del mundo literario, sino que aparecen en nuestros modos de contar en la vida diaria. Es importante señalar por ejemplo, el diario, la carta y el testimonio, como un ejemplo respectivo de cada uno de ellos.

específicamente ese evento de seguido, sino, y como por ejemplo lo hacen nuestras abuelas al contarnos sus vidas, crean anécdotas contables dentro de la anécdota principal.

Así por ejemplo, cuando hablamos con la abuela, y nos cuenta sobre su llegada a la ciudad, ella puede detenerse a anécdotas específicas, entrelazadas o no entre sí, y que se desprenden del hilo conductor inicial, y pueden por ejemplo contar, desde cómo se vestía su padre, si salirse específicamente de la anécdota principal sobre su llegada a la ciudad. Allí, como mencioné antes, son “relatos dentro de relatos” o enmarcaciones de un marco más amplio de anécdota.

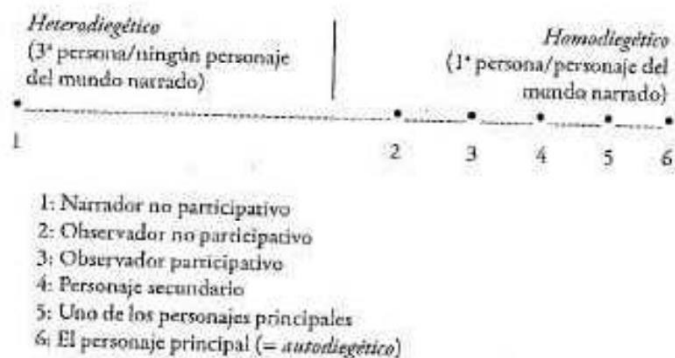
De este modo, si nosotros debiésemos tener la tarea de revisar estos grados de anecdotarios, nos veríamos obligados a usar la subcategoría de lugar, para entender el tipo de voz narrativa que tiene mi abuela en su anécdota. Por lo que, los modos en los cuales entendemos estas embarcaciones, son además de seguir teniendo en cuenta la distinción historia, relato, texto, comprender los conceptos de: extradiegético, intradiegético, metadiegético, metametadiegético etc.

1.4.3 Agencia

Ya por último vamos al rasgo de la voz, que tiene que ver con la participación o no con lo que ha contado el narrador. Aquí se ven implicadas más que el tiempo de historia, relato y textualización. La relación estrecha y *actorial*, que tiene la voz, en el momento de contarnos la anécdota. Esta categoría además es de alta funcionalidad, pues trata explícitamente con el aproximamiento al ‘lugar de los hechos vividos’, y al nivel de fiabilidad que puede tener una narración a la hora de ser contada.

Donde cada uno de ellos varía según su nivel de agencia dentro del relato:

²⁵ Esta noción será rescatada en el tercer capítulo cuando nos refiramos a que el cuerpo, entre sus pieles cuenta miles de anécdotas entrelazadas



26

Habiendo visto estas descripciones de la agencia, se puede mostrar la utilidad que tiene para identificar la conexión que tiene el narrador con su ‘relato’ en relación con su ‘historia’. Esta última subcategoría es bastante interesante puesto que nos muestra un análisis de los modos por los cuales, una persona cualquiera que esté contando su vida o la de los demás, mantiene relación directa con su propia vivencia de la historia. Una voz que sea protagonista directa a una que solo ha recogido lo que han dicho otros, varía drásticamente el modo en que se narra y lo que se cuenta de una vida. Incluso puede ser altamente significativo si nos dedicamos por ejemplo a una especie de “*comisión para la verdad de los conflictos*”.

1.5 Puntos clave del primer capítulo

Habiendo leído este capítulo, un filósofo puede haberse sentido extrañado, e incluso molesto: ¿porque iniciar una investigación filosófica sobre la narración desde el análisis de sus categorías literarias? ¿Dónde está lo filosófico? ¿Qué nos dice eso de la narración? ¿Es aplicable a narraciones ‘reales’? ¿Y dónde está el cuerpo? Estas preguntas son directas y contestatarias. Sin embargo son necesarias.

Me gustaría empezar a contestar estas preguntas comentando la importancia esencial que tiene volver a las categorías de la literatura para hablar de la narración. En primera medida, no hemos de olvidar como filósofos, que quienes tienen la tradición investigativa y

²⁶ Tabla extraída de Matinez y Scheffel (2002) p.120

productiva de hablar del concepto de ‘narración’ son los literatos, no solo en su desarrollo productivo con la amplitud de poetas y escritores de literatura, sino en sus críticos literarios, como lo es el caso de Jean Genette y su narratología. Empezar un acercamiento investigativo sin literatura de la narración, es como hablar de matemática sin conocer los apuntes esenciales de las matemáticas. La filosofía debe tener un punto de partida rígido y no especulativo de lo que son tanto las matemáticas como la narración. A este respecto al nutrirse con las bases de la narratología, podrá decir algo rígido.

Ya abandonando la crítica al respecto de las ramas, vamos a argumentar desde lo que hemos dicho. Le he dedicado parte significativa de este capítulo a sostener que la ficción no es mentira, y que además hay varios grados con los cuales podemos contar nuestras anécdotas. Si bien un literato puede hablar de un mundo imaginario creado por él mismo, también puede hablar de ‘mundos verosímiles’, e incluso abandonar toda pretensión poética a la hora de contar algo. Esto lo podemos ver reconociendo que, por ejemplo, en el caso de una víctima de la Alemania nazi, ella no está contando al decir su testimonio, nada inventado por ella, ni diciendo mentiras, ni incluso teniendo una prestación poética por contar su experiencia²⁷.

Si aceptamos este mínimo, que es que: podemos narrar de muchas cosas, y que muchas de las cosas que narramos no solo son literatura del tipo de cuentos fantásticos, ni que toda literatura es un cuento fantástico, sino que puede ser algo tan cercano a lo ‘real’ como el testimonio de un acto violento. Podemos asegurar que en algo hemos atinado al iniciar nuestra descripción de la narración desde parámetros literarios, porque estos conceptos no son contruidos para cuentos fantásticos sino para esa *narrativa* general.

O sino ¿cuántas veces, nosotros mismos no hemos contado alguna experiencia de la

²⁷ Aunque haya casos en los que es posible, como en el pintor David Olére

infancia, omitiendo datos, ocultando situaciones, recalando actos, repitiendo situaciones, diversificando las anécdotas, cambiando las perspectivas, y en un todo, compuesto una ficción y un narrador heroico y sonoro a lo que queremos contar? Esta pregunta no tiene la función de establecer el argumento débil de que todos hemos estructurado nuestras narraciones de una manera literaria, sino que presenta un ejemplo de duda, que nos obliga a pensar que bajo toda narración subyace un ejercicio literario de nuestras formas de narrar, y que, como tal ha de ser tenido en cuenta si queremos comprender que las vidas que relatamos.

La filosofía, y más que todo el enfoque estético de la filosofía, debe poner atención a esos ejercicios literarios del narrar, si desea comprender el problema de la narración, más allá del relato que se ha contado. Comprende como hemos señalado en algunos apartados, de una hermenéutica, o filología de la narración. El reconocer que Tiempo, Modo, o Voz, se ha implementado en un acto narrativo, hace la diferencia entre tomar un relato de vida a la ligera, a tomarlo con rigurosidad filosófica, pues nos hace descomponer, sintetizar, analizar, y diseccionar las apariciones narrativas.

No es lo mismo entender la frase: “Las fresas me recuerdan a mi infancia, las comía cuando vivía en Cundinamarca” cómo si solo sea “una experiencia de la infancia del narrador” a decir por ejemplo, “que este narrador es un actor, que viejo además, recuerda su pasado de niño, describiéndolo bajo dos anécdotas. En donde conoce parte de su pasado, y lo condensado en la imagen de ‘las fresas’”. Hay un nivel de análisis mayor en el segundo, porque se tienen presentes las categorías.

Por otro lado además de adscribir una hermenéutica de la narración, aparecen cómo descripciones del tipo de naturaleza que tienen los objetos narrados. Pues están sometidos al tiempo que *depende* del narrador y su escritura, es decir *acrónico*, a una perspectiva y focalización de lo vivido, es decir a un comportamiento *anímico*. A un lugar de enunciación y

textualización, es decir un *estilo*. Y a un nivel de *agencia*, y *poetización* de lo que se vive. Así son de complejas las situaciones narrativas, y tal descripción nos la brinda la literatura como herramienta ontología-hermenéutica para la filosofía

Luego, además de la narración, nos ha hablado estrictamente de la narración que parte de dos definiciones de ficción y de narrador. Tales son: (a) que la ficción es una composición poética, y una inevitable personalización. Y que(b) el narrador, es tanto una *voz*, como un *héroe*. La voz es la que cuenta con un cierto estilo anímico, y el héroe que direcciona los acontecimientos del relato. Cabe así tener estas definiciones en cuenta, pues subrayan una situación más allá, de lo poético como de la voz.

Finalmente, es importante señalar que muchas de las conceptualizaciones, de tiempo, modo y voz, dependen de la distancia que hay entre el tiempo vivido, tiempo narrado y tiempo textualizado. Pues dependiendo en cómo se relacionan entre sí dan a lugar diversos modos, tiempos y voces. Por otro lado he de subrayar que hasta el momento la noción de cuerpo no ha aparecido, tal situación tiene su razón de ser en que esta conceptografía está inscrita en los paradigmas de verbalización y textualización, en donde claramente sucede esa separación entre las diversas temporalidades, y en donde lo que decimos puede ser descrito siguiendo una forma tradicional de ficción. Esto último lo veremos contrapuesto en el tercer capítulo.

Capítulo dos: Nuestra vida y la narración (desde Walter Benjamin)

Habiendo hablado de la narración en su sentido formal y concluido que se caracteriza por su nivel de *acronía, animidad, estilo, agencia y poetización*. Y que a razón de ello, al narrar cualquier relato, hemos de utilizar estructuras literarias. En este capítulo trataremos precisamente la narración desde su contenido, ¿Qué es lo que narramos? ¿Qué función tiene para la transmisión o traducción de experiencias de vida en relatos contables? ¿Desde qué lugar narramos y cómo tiene que ver con el cuerpo? ¿Cómo nos sirve la narración para aliviar nuestro sufrimiento? ¿Cuál es la importancia de la narración? Para ello hablaremos desde la posición del filósofo Walter Benjamin²⁸. Este capítulo se irá desarrollando a partir de ‘movimientos’ y no de temáticas fijas como sucedió con la anterior parte. Dada la naturaleza del pensamiento Benjaminiano, es decir en ‘constelaciones’. Luego también es importante que aquí, es donde aparece el cuerpo, pues si bien esas concepciones narratológicas eran fuentes hermenéuticas, no estaban enriquecidas de un pensamiento del cuerpo. Es el pensador alemán quien añade la concepción corporal a la conceptualización de narrador.

2.1 ¿Cuál es el contenido de lo que narramos?

A mi parecer, es de suma importancia iniciar con lo que configura el punto de enfoque benjaminiano, y principalmente lo que responde las preguntas, ¿Cuál es el contenido de una narración? y ¿Qué naturaleza tiene? Esta es su relación con la noción de Tiempo en la Cábala judía²⁹, y su noción de *historia mesiánica*. Para dar a entender este punto, me valdré de un ejemplo explicativo, en el que el lector podrá visualizar, qué es eso de ‘*Jetztzeit*’ (tiempo ahora) y ‘*midrash*’ (penetrar-exegético), y la frase: “la meta es el origen”.

²⁸ Es importante señalar que las tesis de Benjamin también tienen un arraigo contemporáneo en estudios analíticos de la autobiografía y el testimonio como lo son los de Leonor Aufasch, en *memoria y autobiografía* (2013) o *El espacio autobiográfico* (2002).

²⁹ Cuya interpretación en este escrito se realizará por medio de las fuentes: Idel, M (2005); Levi, E (1979) y Shcolem, G. (2008; 2011)

La analogía se entiende en tres momentos (A, B y C), y va así: (A) Imaginemos que estamos en un cuarto con una sola ventana fragmentada, un teléfono, y unas ‘instrucciones’ que solo dicen: “mira y *traduce* lo que aparece en la ventana”. Del otro lado de la línea, un anónimo nos escucha con interferencia. (B) No obstante, observe ahora la *otra* situación en donde vuelve a estar en un cuarto cerrado, solamente con un teléfono al lado suyo, de repente suena el timbre de la llamada, usted contesta y solo escucha descripciones interrumpidas, palabras incompletas, frases desconectadas. Sin embargo, lo único que claramente escucha es: “*transmite* el mensaje”. (C) Finalmente, nótese a sí mismo nuevamente en el cuarto, no hay ventana, solo hay un baffle de sonido, una hoja de papel y un lápiz, allí recibimos una voz que nos dice: “*transcribe* lo que diré a continuación”.

Este ejemplo que elijo pretende simular la experiencia de la Torá oral/escrita que se plantea con el ejemplo de Moisés, el monte Sinaí, y la tradición judía. No obstante, veremos que nos sirve para describir el proceso y la necesidad de la narración dentro de su contenido. Cada uno de estos momentos del ‘teléfono roto’³⁰ describen una relación entre la experiencia de vida (*Erlebnis*) y la textualización relatada, que involucra un ejercicio hermenéutico crítico, como lo es el *midrash*, a través de la sensación y comprensión del tiempo de manera mesiánica (*Jetztzeit*). Hagámoslo claro.

Dentro de la primera experiencia *kabbalista A* que tanto se encuadran en la aparición de un ‘saber místico oral y oculto’, suceden tres situaciones. (i) Lo que se ve por la ventana no es claro, (ii) Lo que traducimos al oyente, tampoco lo es; (iii) pero lo que es nuestro, es el *compromiso* por hacer comunicable aquello que se nos ha dado a ‘revelar’, es decir, de *traducir*.

Luego la experiencia *B*, se caracteriza por una sensación de (iv) lo arcano, (v) la

³⁰ El ‘teléfono roto’ es un juego de repetición de palabras, en el que cada uno de los integrantes va pasando la

búsqueda y (vi) el *Tiempo de la memoria*. Es arcano porque precisamente pertenece a un discurso de lo recóndito, lo imposible de descifrar, o lo cerrado e inconexo, lo que escuchamos “no tiene un sentido concreto, ni es fácil de entender o sencillo de recordar”. También es búsqueda, pues hay un deber por dar orden, ejercitar la escucha, la memoria y la decodificación del mensaje imposible. Por último, y claramente, aparece la necesidad de reminiscencia, quien escucha no tiene más que sus *oídos* para captar el mensaje, no hay papel, no hay lápiz, solo el intento por recordar lo poco que se pudo escuchar y luego llamar a alguien más.

Por último, en la experiencia de escritura *C*. Aquello que se nos presenta cómo indescifrable y destinado a ser *retratado* en el papel, nos muestra las dos situaciones finales. (vii) el mensaje que escuchamos, si bien lo transmite alguien con una voz más clara, y por medio de un amplio medio de propagación, tampoco termina por ser fácil de descifrar, aun habiendo estado decodificado. Pues (viii) aquello que debemos textualizar, es el recuerdo anímico de alguien más, y lo que escribimos, resulta ser la combinación entre la rapidez instantánea de ese recuerdo, y nuestras manos escribanas. De tal carácter es pues, la experiencia judía del tiempo. Desde la kabbalah, un verdadero ejercicio de teléfono roto, que varía desde la imagen vivenciada, pasando por el intento de escucha y memorización, hasta llegar a la conversión inmortal de la letra y la escritura.

Este primer análisis de la kabbalah radica su importancia, en dos argumentos clave. Lo primero es que Benjamin, dentro de sus nociones de historia, narración y experiencia, ha sido influenciado por sus amistades judías con autores tales como Gershom Scholem, Karl Kraus, Franz Kafka, Bertolt Brecht, Georg Lukács (Osborne, 2021). Luego, más que todo en su relación con Scholem, es donde a sus concepciones del materialismo histórico, le compromete

un postulado teológico. Allí es donde nace su *materialismo teológico* de la historia, y es al que él mismo apunta en su ensayo: “*tesis sobre el concepto de historia*”. Y no sólo a aquella concepción de la historia sino a sus reseñas literarias, tales como la del “*narrador*”, la “*experiencia y pobreza*”, el “*baudelaire del segundo imperio*”, “*la muralla china de Kafka*” o su análisis detallado de la labor del traductor y del crítico.

Por otro lado, esta conexión, además de estar lógicamente implicada dentro de la concepción benjaminiana, explica en profundidad, aquella necesidad Benjaminiana por: (1) hacer del ‘eco’ del pasado una instancia que ‘merece’ ser contada. Y entonces, (2) hacer un llamado al mundo literario, para que prestara atención a la tradición oral, y la narración, como una transmisión de la enseñanza de una experiencia enriquecida por el espíritu de jovialidad. Si hay un contenido en la narración, creo que diría Benjamin, es el de una ‘mística’ de la vida anímica, que haya experimentado el ‘valor’ de un tiempo que merece ser contado.

Para explicar lo anterior volvamos a nuestro ejemplo, y hagamos un paralelo, con el Benjamin de *sobre algunos temas en Baudelaire* (2019). Cuando experimentamos el mundo (*Erfahrung*), aparece ante nosotros el instante de una imagen, que reproduce una vivencia (*Erlebnis*) dentro de nosotros. Tal es en su semejanza la experiencia A. Luego nosotros tras el paso del tiempo, y ante la necesidad de recordar, ya sea nuestra infancia porque queremos, o hay algo en el mundo que nos la recuerda, o simplemente porque recordamos, llegamos a un momento en el que no podemos descifrar con exactitud aquello que hemos vivido, pero se mantiene como una imagen-recuerdo en nuestra mente. Tal es la experiencia en B. Por último, si nosotros nos imponemos el reto de ‘narrar’ tendremos que asumir ese recuerdo cargadamente anímico, para reproducir y transformar, aquello que recordamos, en aquello que queremos narrar, tal es la situación de C.

Cómo puede ver el lector, esta es la descripción pausada de la noción literaria y

benjaminiana, de que *narrar* equivale transfigurar las experiencias vividas u oídas en textualidades, escritas, orales (o corporales como diremos en el tercer capítulo). Benjamin tiene el pensamiento, y también muy al modo judío cabalístico, de que la oralidad tiene un grado de superioridad al de la escritura, pues en la oralidad presentamos el recorrido temporal de la tradición que nos acompaña, mientras que en la escritura, mostramos el mensaje desvinculado de su tradición. Esta misma distinción es la que realiza el mismo autor entre el cuento y la novela, o la narración sedentaria y del viajero. Cabe señalar además que esta naturaleza del contenido de la narración es también, un vestigio que ha de salvaguardarse a través del ejercicio hermenéutico que realiza, para Benjamin, el materialista histórico que traduce y hace crítica de la misma historia

Esto último se ve igualmente en nuestro ejemplo. Hay una situación en donde en el momento del acontecimiento, se batalla por las cosas ásperas de la cultura, y donde aparece la imagen fracturada del pasado, entre vencedor y vencido (experiencia *A*). Que luego, tras ser decodificada por el “relámpago instantáneo” del materialista histórico, se busca recordar y reconstruir la situación de los hechos (experiencia *B*). Para finalmente, poder contar y hacer justicia aquellas voces y ecos acallados por la historia (experiencia *C*).

Resumiendo, hasta aquí tenemos dos explicaciones que se extienden de nuestro ejemplo teológico de la Cábala Judía, en donde entendemos, cómo sucede a nivel personal, el espacio y necesidad de narrar aquello que hemos vivido u oído³¹. Luego, hemos añadido a la explicación la situación a nivel comunitario, de enmarcar la situación del acontecimiento histórico que ha de ser revelado y contado por el materialista histórico. Y ahora hemos de señalar, antes de pasar al siguiente apartado, que esta relación entre historia y narración no es gratuita, sino que en ambas supone visualizar la historia y la vida propia, desde la noción de

³¹ nada que hasta el momento no hayamos señalado latentemente en el anterior capítulo

un penetrar exegético del tiempo que tenemos ahora, por comprender la iluminación de nuestro pasado.

Si hay algo que marca una distinción fuerte sobre los conceptos de Experiencia y Tiempo en Benjamin, es que el autor no está hablando bajo categorías Kantianas, en el sentido de *Empfindung*, o aquello que captamos del objeto como su forma y es enteramente cognoscible, cómo si tratara de asuntos de filosofía de la mente. Sino que está sentado, primero en el sentido de sensibilidad cómo *Wohlgefallen*, o satisfacción que nos producen los objetos. Luego su concepción de la experiencia, es experiencia del cuerpo que vive y se deja afectar anímicamente de su tiempo de vida. Tal es por cierto el sentido de *Erlebnis*. Por otro lado, y más allá de lo que vive el cuerpo, también aparece, para Benjamin, en relación con los objetos que experimentamos, dada su relación estrecha con el materialismo, el tiempo que percibimos de las cosas materiales del mundo y que nos afecta. Tal es el sentido de *Erfahrung*.

Luego pues, el concepto que tiene de temporalidad, es que la sensación del Tiempo no es una sucesión de hechos, tampoco algo que nunca detiene su cauce, ni mucho menos que es un mero proceso mental más no exterior en el que nosotros intuimos de las cosas la temporalidad (a modo Kantiano). Sino por otro lado, que el Tiempo para él es tan exterior como la 'palabra' misma, y tan íntimamente corporal como la capacidad que tenemos de recordar con la mera sensación (*Erlebnis*). Cada palabra revela Tiempo, cada Tiempo revela mensaje, y cada mensaje es a su vez iluminación. Y ya sea oral o escrita, la 'palabra' se presenta ante los ojos o los oídos como una reproducción del tiempo iluminación, o si se quiere ver con nuestro ejemplo, son sensación de encarnar a Moisés a través del teléfono roto.

El Tiempo, no es que no suceda si alguien no lo percibe, sino que es gracias a los signos corporales del Tiempo (como la 'palabra', los 'objetos' y los 'recuerdos'), por los cuales

nosotros podemos percibir la temporalidad con nuestra memoria. Es por ello, que el Tiempo no es cronología, porque siempre podemos interrumpirlo con nuestros recuerdos y olvidos. Pues al reconocer que cada “cosa bajo el cielo” está “iluminada por la luz del pasado”, comprendemos que nada hay más cerca de nosotros, que nuestras primeras vivencias o las tradiciones colectivas de nuestra comunidad.

A todo esto, ¿qué otra noción de tiempo, no está tan estrechamente ligada a lo que habíamos dicho sobre la anacronía de la narración? por el momento, creo que esta noción benjaminiana de Tiempo, es bastante compatible con lo que ya habíamos señalado sobre las condiciones en las que aparecía la narración, y cómo, tiempo historia(o vida), relato, o textualización, se distinguen entre sí dejándonos entrever, que en toda estructura narratológica, nuestro tiempo para contar y relatar las experiencias que deseamos contar, estaban en una relación desigual tanto con el tiempo que vivíamos.

De ahí a que una narración permita lo anacrónico, o incluso, lo acrónico, como en el caso del *hombre de la cámara* de Vertov. En donde, y ahora asumiendo esta segunda postura, no solo sea que estructuralmente lo narrado funcione distinto al tiempo que experimentamos, sino que subyace dentro de él, la necesidad vital de *traducir* nuestra iluminación jovial del pasado, en una textualidad comunicable. La tesis de Walter Benjamin podrá resumirse en que, en nuestros intentos de narración son entonces, intentos no solo por recuperar nuestras experiencias, sino por hacer justicia a un eco del pasado que merece ser contado. Tal es pues el contenido de lo que narramos: *un cuerpo anímico de experiencias comunicables*.

Pero, entonces, ¿cómo funciona esa narración del contenido? hay algo que es más o menos claro, y es el hecho de que necesita, como en nuestro ejemplo de la teología judía, de un compromiso por la traducción, transmisión y transcripción. De allí salen varias preguntas: ¿Qué es la traducción, y cómo entenderla desde la imagen al recuerdo? ¿Qué es transmisión, y

porque necesita de un compromiso? ¿Qué se puede transmitir y cómo? ¿Es la transcripción un proceso oral y escrito? ¿Qué sucede entonces, si queremos hablar de cuerpo? ¿Queda excluido de la posibilidad de textualización? pues, si todo soldado llega enmudecido, ¿Puede el cuerpo superar la barrera de lo incommunicable? Estas preguntas se irán respondiendo al pasar de este capítulo al siguiente. He decidido explicar primero el problema del contenido de la narración, para mostrar estas tres categorías bajo las cuales Benjamin nos explica la narratividad, y el contar experiencias.

Cabe también señalar, que desde este capítulo encerramos aún más el marco de nuestra investigación, en narraciones, como decíamos en el final del anterior episodio, que: “Si bien un literato pudiese hablar de un mundo imaginario creado por él mismo, también habla de mundos verosímiles, e incluso abandonar toda pretensión poética” para narrar. Y que en últimas, hablaremos de relatos que pretenden ser verosímiles con el mundo (ya sea testimonios, cartas, diarios, cuentos, biografías etc.) pero que también pueden usar la poética, como por ejemplo y lo veremos, en el caso de *David Olère*, o no-poético como el *Diario* de Anna Frank.

Así he decidido continuar este capítulo, según la división: traducción, transmisión, y transcripción. Esta división es basada en el argumento de que tanto narración como historia son para Benjamin, explicados bajo nociones que están entrelazadas con la cábala judía. Además son muy útiles a la hora de revisar, como aquel contenido de lo que narramos es caracterizado para ser contado.

2. 2 Traducción

Empecemos este apartado desde el análisis del texto: *Experiencia de 1913-1914, el trabajo del traductor de 1923, y experiencia de pobreza de 1933*. Estos tres textos dan una iluminación de donde se está ubicado Benjamin, para hablar de cual tipología es esa

experiencia de la que podemos contar, y cuál es su contenido valioso que debe ser asumido y compartido por medio de una traducción de experiencias en experiencias contables.

2.2.1 Jovialidad

Cómo subrayé antes, en su texto de juventud, *Experiencia* (1993) declara principalmente la tesis de que entre jóvenes y adultos hay dos tipos de experimentación de la vida. En los jóvenes sucede una jovialidad espiritual del vivir la vida, donde experimentar implica, vivenciar. Por lo que, para ellos, la experiencia está atada a la acción. Los adultos por otro lado, renunciando a su vitalidad, sienten la experiencia como un saber de lo vivenciado: “yo ya he vivido eso”, “de nada sirve hacer eso, te lo digo yo”; es en últimas, alguien que ha renunciado a la experiencia-acción, y se compromete a la experiencia-rememoración o recomendación. Debido a la juventud de autor, él mismo señala que la experiencia acción, es en algo mucho más significativo para producir una suerte de sentido y ejercitamiento espiritual de nuestras acciones. Cosa que según Benjamin, han perdido los adultos al ir experimentando su propia vida. Este texto termina con una invectiva hacia la vindicación de la experiencia-acción, sobre la experiencia-rememoración.

Ahora bien, lo que cabe discutir de este primer texto, es que es inicialmente de las primeras veces en que aparece la palabra *Erfahrung*. Luego es interesante señalar aquella distinción entre la experiencia que es, experimentación, en sentido de constante movimiento y momento actuado; y por otro lado, en el sentido de rememoración, o lugar sedentario, dispuesto para el momento de la *moraleja*. Veremos más adelante que esta división, se mantendrá, pero Benjamin irá inclinándose o por una o por otra, dado el momento en que se encuentra viviendo.

2.2.2 Traductor

En otro sentido, tenemos, el texto de mediana adultez, de *the task of the*

translator(1999), o *la tarea del traductor* (2000), donde declara cómo tesis principal, que la traducción no es una simple repetición de una mensaje e información, destinados para un lector de otro idioma, sino un modo provisional en el que se muestra el problema de la distancia entre lenguas, pero que en su ejercicio por buscar lo esencial poético de lo original, intenta promover la prolongación de la vida de las obras y su resonancia sonora a través de la lectura del traducido.

Es importante señalar para entender lo anterior un esquema de explicación. Allí, la traducción es: (1) una forma que contiene al original, pero de ningún modo puede llegar a ser equivalente a él. (2) Un ejercicio de traducibilidad, en el que permeo mi forma de lenguaje, dentro de la forma de lenguaje del texto. (3) Una prolongación de la vida del texto original, y en ese sentido un modo de escritura provisional. (4) Un ‘despertar’ del eco del original. una concientización de la igualdad de ascendencia. (5) Algo que va a camino entre el ejercicio poético y la doctrina ‘filosófica’. (6) Un lugar para que el lenguaje de nosotros se moldee a sí mismo, para reconstruirse desde la cultura, y forma de vida del lenguaje a traducir.

Estas definiciones, ayudan a entender que la complejidad de una traducción pasa entre, la búsqueda hermenéutica de la poética del original, pasando por mi propio da testimonio de la obra, hasta la reconstrucción adaptativa y rediseñada de un escrito que se parece al original, en cuanto que al leerlo, podemos ‘sentir’ en él los ‘ecos’ de su estructura. Pero que, de todas formas no es el original, ni tampoco debería serlo, puesto que rompería con el ejercicio poético que busca la traducibilidad.

A todo esto, ¿qué tiene que ver entonces con, contar experiencias? Esto lo veremos con el siguiente texto, pero podemos iniciar comentando, siguiendo lo que hemos dicho, y el caso del momento A. Que aquello que experimentamos actuando, cuando hemos de recordarlo y traerlo en nuestra vida sedentaria, o cuando lo hemos de comunicar a otros, es un ejercicio de

traducción. Lo que equivale a decir que nosotros intentamos reconstruir una vivencia desde la modelación de nuestra vida presente, que en consonancia con lo que vivimos, implica prolongar nuestros recuerdos, y configurar una escritura que no es como lo que hemos vivido, pero que es un eco de lo que hemos hecho.

2.2.3 Pobreza

Después de casi diez años de su anterior texto, Benjamin redacta *experiencia y pobreza* (2019). Este texto además de contener un nuevo discurso sobre lo que entenderá entre la tríada experiencia-vivencia-comunicabilidad, es el que inicia y deja entrever de nuevo la noción de *Erlebnis* y su relación directa con el cuerpo a través de las primeras menciones a al problema del silencio, enfermedad y transparencia sin huella, que acarrea lo que él llama la ‘cultura del cristal’³².

Su texto comienza enunciando lo que hace veinte años había denominado bajo la palabra *erfahrung*, y había designado a aquella manifestación de experiencia que nos legaron los adultos y viejos a modo de proverbio. Es ahora lo que se está perdiendo. Pues nos hemos vuelto pobres en *experiencias comunicables*. Algo que no tiene que ver con la necesidad de vivir nuevas vivencias, sino con intercambiarlas y hacerlas valer en el mundo. De este modo, parece que Benjamin ha volcado esta vez su interés por el otro lado de la experiencia, que no es entorno a su capacidad ser *erlebnis*, sino a su posibilidad de ser contada “de boca en boca”.

Ahora bien, hay algo del *erlebnis* que afecta al *erfahrung*, y esta es precisamente su inmediata relación con el cuerpo. *erlebnis* no es una simple experiencia de vida, sino una vivencia que nos habla de la relación del cuerpo con el tiempo, es casi que una exclamación de: “estoy vivo porque he experimentado esto”. Es por eso, que Benjamin se detiene tanto en

³² No confundir con lo que ahora llamamos: generación de cristal, o algún concepto similar

la descripción de unas ‘situaciones corporales’, en las que el “frágil cuerpo humano” se encuentra diminuto ante el poder los ríos destructivos de inicios de siglo y el capitalismo industrializado, tales como: “la guerra de trincheras, o economía con inflación, o las del cuerpo con enfermedad, o las de la moral con la tiranía” (2019; p.96) que traían con sigo la incapacidad de hablar y el eterno silencio del shock traumático.

Todo ello, Benjamin lo describe alrededor de la figura del ‘soldado enmudecido’ y de la incapacidad suya y la de sus congéneres de poder narrar algún contenido de lo que habían vivido. Es además en este texto y el de “*el narrador*” (que revisaremos después) en donde Benjamin hace su mayor apuesta: No podemos narrar, si no es por medio, primero de una experiencia significativa (*erlebnis* como vivencia), y segundo que sea transmitida a partir de la palabra (*erfahrung* en forma de proverbio) que nos contacte, como teléfono roto, a los oídos de los otros.

Acá puedo comenzar a comentar, que tal asunción sobre la narración, si bien es bastante productiva para entender cómo es que de las experiencias aterradoras y traumáticas, no podemos narrarlas si no las resignificamos a través de la “palabra oral”-valga la redundancia-. Y cómo es que, la narración libera nuestra carga de experiencia traumática de nuestra vida, y es necesaria para comprendernos, sentirnos y resignificarlos a través de la comunicación con otros cuerpos. Benjamin hasta aquí le ha faltado tal vez comprender en otro sentido la instancia de narración que el cuerpo puede hacer por sí mismo.

Lo que señalo va en el siguiente camino. Me parece significativo, que Benjamin esté comprometido con el cuerpo de un modo fuerte, es decir que lo entienda como el medio necesario para poder vivenciar y comunicar nuestras experiencias. ¿Qué haríamos si nuestro cuerpo humano no puede enfrentarse al tiempo y a sus adversidades? Lo que alivia y lo que duele de lo que vivimos, es el cuerpo que se enfrenta a nuestro tiempo de vida, y eso lo

entendió bien Benjamin al considerar el caso de las magdalenas de Proust o del shock traumático del soldado de guerra. Todo pasaba a través del *erlebnis*, que es, precisamente la carne de la experiencia. Por otro lado, ¿Cómo más, si no es por nuestra boca a los odios de los otros, el medio principal para compartir lo que vivimos? Nuevamente Benjamin, ha entendido esta situación de manera clara, no puede haber un ‘compartir de experiencias’, si no hay alguien que las cuente a los demás de manera oral. Es por ello, y veremos después, su crítica a la novela.

No obstante, todos estos entendimientos si bien son significativos, tratan al cuerpo como un medio para narrar, y no como un fin narrativo. Esta misma situación es la que sucedía en nuestro primer capítulo, en donde autores, como Genette comentaban que las únicas formas de narrar eran a través de la verbalización o la textualización. Claramente no tenían el mismo comentario de Benjamin, pero contenían la tesis de que estos medios eran los que podían declarar de manera clara el horizonte entre lector y escritor, y eran los únicos que en su posibilidad podían verse como transformaciones de experiencias en narraciones. De tal modo, Benjamin también comprende que la tradición oral (verbalización en Genette) y novela (textualización) son los medios por los cuales se plasma la vivencia en una agrupación de anécdotas contables. Así pues, ¿Qué sucede con el cuerpo, cuando es finalidad misma de narración?

Detengámonos allí, puesto que es tema del tercer capítulo, y continuemos con las descripciones de cuerpo que termina por componer Benjamin. El autor acaba su texto haciendo mención a la necesidad de “dejar huella en el espacio” (ibid. p.99). Ello tiene que ver con la actitud y disposición que se tenía para impregnar un lugar de sí mismo y su cuerpo, y se relaciona directamente con nuestra capacidad de emanación de la vivencia. Es decir, que el *Erlebnis*, además de significar el enfrentamiento del cuerpo al tiempo, tiene que ver con las

marcas de cuerpo que dejamos en las cosas³³. Luego concluye el texto entre lo que él llama el cansancio y la necesidad de recrear el mundo desde la nueva pobreza de experiencia, y la sociedad de transparencia e instancia que implica la “cultura del cristal”

2.2.4 Resumen

Habiendo subrayado lo esencial de los tres textos clave, ¿cómo se relaciona con la traducción? Fácil, se relaciona con que si pensamos que nuestras experiencias de vida tienen que ser traducibles en experiencias contables, debemos suponer que es un enfrentamiento entre ‘cuerpos’ distintos. Cuerpos en el sentido en que físicamente, si queremos contar nuestra experiencia, supone enfrentarse (en el sentido de *midrash*) al dolor o la nostalgia que nos produce nuestra vida. Un dolor y una nostalgia que se manifiestan a través del enmudecimiento, el llanto, la sonrisa y demás expresiones de nuestras emociones anímicas. A lo que, en este enfrentamiento, ‘penetramos’ nuestros recuerdos para resignificarlos, y así, modelar nuestra vida presente en consonancia no solo con lo que hemos hecho, sino que hemos de prolongar de nosotros mismos a los demás oyentes. Allí es donde nuestra jovialidad vital entra en juego con nuestra vejez proverbial, para comprender y poder expresar lo que quisiéramos contar.

2.3 Transmisión

Ya antes, hice una mención a *El narrador* (2019), y su tesis principal, pero detengámonos en lo que es su tema central: la transmisión. El texto escrito tres años después de *experiencia y pobreza*, es un ensayo crítico de la figura de Leskov y su tradición oral. Aquí pues entraremos en detalle, en aquello que mencioné, bajo la pregunta “¿Cómo más, si no es por nuestra boca a los oídos de los otros, el medio principal para compartir lo que vivimos?” Pues sobre ella subyace la intencionalidad corporal que tienen nuestros actos de narrar, bajo

³³ guardemos esta idea para nuestro próximo capítulo.

los cuales, toda narración no sería posible si no tiene una relación ‘plástica’ con nuestro cuerpo.

Esta interpretación del texto del narrador no es disparatada o gratuita. Se debe más que todo, a que las descripciones que hace Benjamin de la narración implican una *transversalidad* del cuerpo. Para explicarlo, dividamos la definición de narración que nos brinda Benjamin en tres condiciones: (i) cómo facultad, (ii) cómo ‘habla viva’, (iii) cómo artesanía. Así, es una facultad porque nace de la capacidad épica del ser humano, que interactúa en la habilidad de compartir aquello que hemos hecho con los demás, y se consolida con un ejercicio de manualidad.

De tal modo al comprender la definición amplia de: la narración es la facultad de intercambiar de boca en boca, las experiencias comunicables, que brotan del círculo de los oficios manuales (campesino, viajero, obrero) y termina con una anécdota carente de explicación pero destinada a ser replicada por sus oyentes. Comprendemos la urgencia de Benjamin por, precisamente *in-corporar* aquella narración que está entretejida, tanto en la vida que hemos vivido, como en las historias que nos han contado, como los trabajos que hemos ‘manualizado’. En un todo, si habláramos del cuerpo en Benjamin, diríamos de esa instancia materializada que pasa transversalmente por lo que vivimos, vemos y contamos. situación que se sostiene, porque Benjamin no solo usa el cuerpo para describir la situación del cambio paradigmático de narradores, sino para definir, todas las etapas de la narración.

El hecho de que Benjamin utiliza metáforas como: “enfermedad”, “de boca en boca”, “habla viva”, “oficios manuales”, “escalera” “mirada” o “incorporar”. Hablan no solo de recursos retóricos, sino de explicaciones fisiológicas de nuestros actos narrativos. Por ello dirá Benjamin, que el narrador se:

“(…)sumerge en la vida del que cuenta una historia para luego poder *extraérsela* de nuevo. Por

lo tanto, la huella del narrador queda adherida a la narración tal como las manos del alfarero dejan su marca en la superficie de la vasija de barro.” (ibid. pg. 233-234)

Tal vez un lector benjaminiano diga dos cosas: ¿Dónde está la allí el consejo? y, ¿por qué entonces Benjamin concluye su texto con la figura del “alma, ojo y mano”? La primera inquietud, precisamente responde a que toda narración contiene una lección práctica, una enseñanza, y tal es el contenido que ha de preservarse como un tesoro. Tal tesoro, según se me puede señalar, no es de un carácter fisiológico sino místico. Es por ello que pueden referir su último comentario al decirme que Benjamin usa a Valery para concluir y resumir su definición de Narración, entre lo que el alma experimenta, el ojo visualiza, y las manos escriben.

Mi observación a todo esto es que si bien el consejo es una sabiduría ‘intangible’, compromete corporalmente a toda la comunidad que escucha el relato: “El narrador toma lo que narra de la experiencia, tanto si es la suya como si es transmitida. Y la convierte, a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia” (ibid. pg.229) Es por ello, que de cierto modo el concejo debe encarnar en el ejercicio de lo que va de boca en boca u oído a oído. Por otro lado la cuestión de Valery, es precisamente aquello que hemos de diferenciarnos con Benjamin, en donde por otro lado, reemplazamos, *alma por piel*. Esto lo veremos en el próximo capítulo.

En suma, si hablásemos de transmisión, ¿Qué es? Transmisión sería el ejercicio que ocurre después al llegar a nuestra experiencia comunicativa, ya sea de mi vida o la de mi comunidad, y estar dispuesto a pasarla de boca en boca y oído en oído. Ella no es el simple ejercicio de contar nuestra experiencia, sino de convertirla en un *cuerpo de experiencia*(consejo) que debería ligarse y legarse al cuerpo de los demás. Así como la música más bella, que atraviesa nuestros odios, y merece ser reproducida por nuestra boca, las

narraciones de nuestras artesanías, instarán al cuerpo humano a recorrerlo y ser reproducidas por él.

De este modo, no es casualidad que Benjamin señale que la narración es un ejercicio artesanal, y no artístico. La narración se hace como un telar, y como un ejercicio que necesita de ‘manos’ entrenadas, y cuerpos de trabajo. No está diseñada para ser bella o deslumbrante o significativa para un sentido de la vida. Está construida para poder ser contada, esparcida, reproducida, versionada y aconsejada. En últimas, está construida desde nuestras pieles de trabajo, pasando por nuestros lóbulos, y tímpanos (oídos), hasta nuestras cuerdas vocales, lengua y labios (boca).

2.4 Transcripción

Ya por último, luego revisar cómo es que Benjamin entiende ese acto de transmisión comunicativa de experiencias. Lleguemos a nuestro texto de cierre, *Tesis sobre el concepto de historia* (2019), escrito tres años después de *el narrador* y publicado diez años después de *experiencia y pobreza*, aproximadamente. Es un texto en el que enmarca todo su énfasis político³⁴, de la necesidad de contar lo que hemos vivido o lo que ha vivido nuestro cuerpo y los cuerpos de los demás. Allí, va a acompañar a la narración de un carácter ‘contestatario’ (tal vez próximo al que se refería en su texto de juventud *la metafísica de los estudiantes*), pues dirá, entre líneas que narrar simboliza: “la lucha sobre las cosas ásperas y materiales por recobrar la experiencia de la historia vivida.” (2019, pg.308-309) y que por tanto implica la liberación y propagación del pasado acallado sobre nuestro presente intempestivo.

Todas estas descripciones de las agencias políticas del narrar, que se enmarcan en que el narrador, (o cronista en este caso): “(...) sigue siendo dueño de sus fuerzas y es lo

³⁴ Si se desea explorar más en el tema político de la narración, recomiendo la lectura del trabajo de grado: Del mundo a la palabra, de la palabra al mundo. *El carácter político de la narración en Walter Benjamin y Paul Ricoeur* (2021), por Laura Unas.

suficientemente valiente y fuerte como para hacer saltar por los aires el continuo de la historia” (ibid. pg.316) Emergen a su vez de la afirmación a la que nos había acostumbrado en *el narrador*, donde señalaba por medio de la voz de Pascal, que: “«Nadie muere tan pobre como para no dejar algo tras de sí»” (ibid. pg.240). Puesto que allí declaraba ya el argumento, de que, por más pobre en experiencias, por más acallado en la historia, o por más hermético que sea un ser humano, siempre, a razón de su corporalidad y ‘tiempo vivo’, legará algo que contar.

Así, será en el texto de sus *tesis de la historia*, en donde aquella referencia a lo ‘oculto’, ‘muerto’, ‘silenciado’, ‘pobre’, además de contener la valía de un “tiempo y habla viva”, merece ser colmado de todo nuestro *esfuerzo* por comprender (midrash) su presencia inmanente, para que sea redimida y reconstruida para ser contada cómo un calendario, que presente su vivencia, más allá y en contra de toda homogeneidad y vacío anecdótico. Es precisamente de este modo, por el cual el narrador prevé que “Nada a darse por perdido” pues toda vivencia merece ser reproducida y liberada ante los oídos de la historia humana, y sus cuerpos materiales.

Es también significativo, que Benjamin nuevamente haga alusión directa al cuerpo. Pues describe aquella sensación de sentir el pasado en el presente, cómo algo que se ‘respira’, ‘oye’ ‘canta’, ‘repliega’. Situación que es muy similar a la que por ejemplo, para que el lector lo comprenda de manera clara, aparece en el ejemplo de Roma que trae Freud en el *malestar de la cultura*³⁵, o la construcción arquitectónica del *ringstrasse*³⁶. Benjamin construye por

³⁵ “Aplicado a Roma, esto significaría que en el Palatino habrían de levantarse aún, en todo su porte primitivo, los palacios imperiales y el Septizonium de Septimio Severo; que las almenas del Castel Sant’Angelo todavía estuvieran coronadas por las bellas estatuas que las adornaron antes del sitio por los godos, etc. Pero aún más: en el lugar que ocupa el Palazzo Caffarelli veríamos de nuevo, sin tener que demoler este edificio, el templo de Júpiter Capitolino, y no sólo en su forma más reciente, como lo contemplaron los romanos de la época cesárea, sino también en la primitiva, etrusca, ornada con antefijos de terracota. En el emplazamiento actual del Coliseo podríamos admirar, además, la desaparecida Domus aurea de Nerón; en la Piazza della Rotonda no encontraríamos tan sólo el actual Panteón como Adriano nos lo ha legado, sino también, en el mismo solar, la

tanto un lugar espacial en el que siempre estamos contactados corporalmente con el pasado. Un pasado que resuena en los ecos de las voces que han habitado el silencio, o las estelas de cuerpos que han habitado nuestros lugares presentes: “¿Acaso no nos roza también un aliento del mismo aire que respiraron las generaciones pasadas?” (ibid. pg.308)

Es en consecuencia, gracias a que el pasado *habita* con nosotros, y que tal pasado por más pobre que parezca, deja algo tras de sí, es la razón de nuestras artesanías narrativas, o nuestras crónicas históricas. Tal es el sentido que habíamos descrito, de que el tiempo del pasado vivido, está iluminado bajo la luz del presente, y se encuentra ante el cruce el primer cuerpo, la primera obra, la primera manualidad, y suma el primer acercamiento de nuestro cuerpo con las materias y experiencias del mundo. Es por eso que el tiempo es un tiempo que contiene cuerpo.

De ultimada manera, Benjamin anuncia que el ejercicio del narrador, y en este caso el cronista, es la de edificar ‘calendarios’³⁷ que ‘vuelen’ por los aires las concepciones vacías de la historia. A todo esto entonces, la transcripción le corresponde “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo” (ibid. pg.311), lo que en otras palabras quiere decir, criticar, pulir, y revisar, lo que también hemos transmitido de la historia y sus diversas voces, a través de esa misma conciencia corporal del tiempo, y de nuestra necesidad por no dejar nada perdido, incomunicable, acallado.

2.5 Puntos clave del segundo capítulo

Para este apartado seré breve, Benjamin, a través de su tradición escrita, sobre los conceptos de experiencia, narración y comunicación (1913-1940, específicamente en los

construcción original de M. Agrippa, y además, en este terreno, la iglesia María sopra Minerva, sin contar el antiguo templo sobre el cual fue edificada. Y bastaría que el observador cambiara la dirección de su mirada o su punto de observación para hacer surgir una u otra de estas visiones.” (Freud, 2002; parte I, párrafo 14)

³⁶ Schorske, C. E. (2011). La Viena de fin de siglo: política y cultura. Siglo Veintiuno Editores.

³⁷ Semejanza que también, habíamos hecho en el primer capítulo

textos que hemos hablado). Ha descrito una situación mística-materialista de nuestros actos de narrar, y su contenido. Allí ha arribado, según lo hemos visto, a que en toda formulación, y proceso narrativo, aparece el cuerpo de manera transversal. No hay lugar en donde el cuerpo no esté descrito para ser propuesto como aquel *Hermes* que posibilita nuestras capacidades para contar experiencias.

Aparece en nuestro contacto con el tiempo (*Erlebnis*) y manualidades. En nuestro penetrar-exegético (*midrash*) de nuestra vida y cuerpos pasados ya antepasados. En nuestras experiencias comunicativas como aquella voz que pasa de boca en boca. Cómo los consejos, en forma de cuerpo-sabiduría (*erfahrung*), que se pliegan en forma de proverbio de los ojos a la mente del que escucha. Cómo el ‘habla viva’. Cómo la piel, el ojo y la mano. Cómo ejercicio artesanal. Dentro del ‘tiempo vivo’ que merece ser contado, a pesar de su pobreza. Es instaurado en el instante de comprensión espacial o corporal del pasado, y su emancipación liberadora. La narración entonces aquí es el cuerpo que combate las cosas ásperas y materiales de la vida, para por medio de la traducción, transmisión y transcripción, incorporarlas en el caudal del tiempo, sus oídos y sus respiros.

Así, habiendo abordado los temas de la narración ya en su forma, y ahora en su contenido, nos quedará por entender, qué es eso de “relato hecho carne”, o cuerpo como fin de narración.

Capítulo tres: La extraña narración: el cuerpo (desde Michael Serres)

Después de haber comentado cuál es la ‘primera’ aparición del cuerpo a través de la enunciación del contenido de la narración. Dije que el cuerpo funciona para nuestros modos de narrar, de una manera ‘transversal’. Esto es lo que finalmente me compromete a pensar que toda narración depende del cuerpo, y que es a través de él en donde podemos comprender nuestra vida, y compartirla a los otros. De tal carácter eran las tesis de Benjamin, cosa que nos daba un camino para más allá de una ‘forma’ literaria del narrador, poder hablar de un ‘contenido’ en que esencialmente se encuentra el cuerpo que experimenta, enfrenta y comparte sus vivencias.

Ahora bien, señalé que al autor alemán le hizo falta hablar del cuerpo como ‘instancia’ de narración, pues allí podía aparecer el cuerpo como fin mismo de lo que decimos de nosotros, y como una figura que reemplazaba la triada excluyente de alma, ojo y mano por medio de su piel. A continuación hablar del cuerpo, siguiendo a Michael Serres, en sus *variaciones sobre el cuerpo (2021)*, y *Atlas (1995)*, acompañado a ello ejemplos y metáforas de la danza. Este texto se irá dividiendo igualmente en movimientos, o muestras de los indicios del cuerpo como narración. En donde nuestro énfasis principal, ya no es detenernos en el cuerpo como: experimentación de vida, o intermedio narrativo; sino: en función de ser un lugar que puede articular un relato de vida a través de sus variaciones.

3.1 La necesidad de hablar del cuerpo

Ante todo este es un ensayo sobre el cuerpo humano. No hablo aquí de cuerpo en un sentido ‘metafísico’, no en un sentido de mera forma. Cuerpo ante todo, es cuerpo de la carne humana. Y esto hay que dejarlo claro desde el comienzo de este capítulo, pues tal y como reacciona Michael Serres a las tesis de que el cuerpo es ‘débil’. Aquí se reacciona a aquellos que piensen que el cuerpo es meramente una delimitación o contorno del ‘ser’ de las cosas o

quizá del ‘alma’³⁸. ¿Cuántas veces se ha tratado de pensar el cuerpo, sin el cuerpo mismo? ¿Cuántos teóricos del cuerpo, no son precisamente bailarines, entrenadores o gimnastas, sino escritores sedentarios?³⁹

Como resultado de ello, tenemos ahora una tradición literaria que señala: (1) o que en todo ápice de narración nunca aparece el cuerpo, como el caso de los narratólogos, pues basta el uso de una herramienta verbal o textual y la presencia explícita de un héroe o voz de narrador; (2) o que aparece solo transversal en nuestros actos narrativos, pero nunca directamente como el caso de Benjamin. A tal situación ¿Qué nos tienen que decir los bailarines, entrenadores o gimnastas al respecto? ¿Porque el cuerpo puede ser narración en sí misma? ¿Cómo puede el cuerpo construir un relato? ¿Está en consonancia el cuerpo con las bases formales de toda narración común? ¿cómo hace el cuerpo para ser fin mismo de la vivencia?

Empezaré por la frase que motivó el título a esta monografía: “que la inteligencia se reconstruye artificialmente, por cierto, no veo en eso desempeño sorprendente, ¿pero la carne, lo sensible, el cuerpo? La encarnación, eso es la cumbre de lo concreto tanto como el saber más abstracto” (Serres, 2021 pg. 49). Que nosotros encarnemos tiene un sentido amplio, y tal es el de una estricta relación ‘fisiológica’ e ‘inmunológica’ con el entorno, que por otra parte es tanto irrenunciable, como ampliamente capacitado para ejercer miles de potencias. Desde escribir los poemas más bellos, hasta soportar la enfermedad más terrible, el hambre más inmensa y el cansancio más fatigante. El cuerpo puede, y puede casi todo, dirá Serres.

El que tengamos cuerpo, debe ser atendido de manera inmediata, no debe ser sobrepasado. Ya hemos visto cómo el discurso común de la narración omite por todos los

³⁸ Cómo si fuese la vieja concepción de la “cárcel” del alma o del Ser Real. Igualmente, aquí no discutiremos estas cuestiones Platónico-metafísicas.

lugares, no solo las instancias del cuerpo, sino su mención. ¿Cuántas veces habla Genette de corporeización de experiencias? ninguna, y ¿cuántas veces por otro lado, habla de verbalización y textualización? muchas. Pero ¿por qué tal olvido del cuerpo, e incluso de su propio cuerpo? ¿Acaso no se dio cuenta de que toda verbalización o textualización transitan el cuerpo, como lo hemos visto con Benjamin? Pero algo claro es que por otro lado, Benjamin sí supo llenar ese contenido de la narración con un *cuerpo anímico de experiencias*. Cuyas anécdotas, transitan y tejen artesanalmente lo que contamos de nuestras vidas.

Empero, a Benjamin le ha faltado como hemos señalado, la ‘piel’ y la ‘instancia’ inmediata del cuerpo siendo narración. Me parece muy significativo su ejemplo sobre el soldado que llega enmudecido. Claramente él no puede comunicar nada, porque no ha adquirido el ‘tiempo vivo’, ni el ‘habla viva’ necesaria para contar aquel acontecimiento tan terrible. Su mente, su facultad de contar quedó reducida a escombros. ¿Pero qué hay de su cuerpo? ¿acaso no ha llegado también con heridas, cicatrices, expresiones de llanto, enojo, frustración, desesperación, desasosiego? ¿Y su cuerpo no está entonces manifestando su respuesta al padecimiento, tensando su vida entre la ‘inmunología’ y el ‘agotamiento’?

Cuando me refiero al relato hecho carne, quiero decir que precisamente, a aquella aparición anécdota de la vida, se corporiza en entre el sufrimiento que sentimos, el dolor que enfrentamos, la tristeza que padecemos y la felicidad que nos empuja. Por lo que el cuerpo en conjunto con nuestra vida se destruye y se glorifica ‘mostrando’ sus relatos. La narración del cuerpo es la física imagen de la vida, la acción y el trabajo, y es ella la que narra de la forma más ‘fiel’ lo que hemos hecho de nuestra historia de vida. El cuerpo brinda el nacimiento de lo que pudiésemos hablar de nosotros, y si no habla muestra el silencio, sin el cual ninguna vida puede ser narrada.

³⁹ Estas preguntas tienen la función de matizar la visión que enseña Serres: realizar una crítica a los maestros

3.2 La posible crítica de la narratología

En toda narración, dirá el Genettiano, siempre deberían aparecer tres situaciones: (1) la lectura e intuición de una voz y un héroe, que dirija los acontecimientos de su relato y los cuente. (2) La sensación de que el tiempo leído es distinto al tiempo del relato, y estos a su vez al del tiempo de la historia. Y (3) un cierto grado de ‘estilo’ personal a la hora de narrar, que varía desde las omisiones voluntarias a las involuntarias. Estos tres por su puesto sin contar el caso en el que, quisiéramos usar la ficción y proponer un pacto ficcional. Todos ellos, sobre la base de que la narración es meramente la transformación textualizada de lo que vivimos en lo que queremos contar. Cómo si dentro de lo que es nuestra vida y su relato tenga que aparecer necesariamente la división entre lo que experimentamos, y en palabras de Genette, lo que textualizamos o verbalizamos.

Es por ello que me parece razonable, que en cuanto a teorización refiere, los narratólogos cómo Genette, no vean la necesidad ni la claridad de conceptualizar al cuerpo dentro de sus teorías. Pues diciéndolo de una manera simple, el cuerpo posee una extraña narración. Pues ello se debe, a que rebate tanto las tres concepciones básicas, cómo la misma definición de narración. A lo que, si quisiéramos hacer calzar al cuerpo dentro de estos conceptos, llegaríamos a algo muy confuso, pues de momento, se hayan irreconciliables.

El cuerpo es cómo el dialogo, para el caso de Genette, no necesita de explicaciones, ni héroes que cuenten lo que ha vivido, porque él mismo se basta para hacerlo. Dentro de él no se intuye ninguna voz, en el sentido de “persona que narra”, porque él mismo no cuenta con palabras, sino con pieles, movimientos, entrenamientos y performance. Así si nos detenemos a observar una persona que haya sobrevivido a un naufragio, no necesitamos necesariamente explicar y textualizar la travesía de nuestro marinero, sino simplemente observar su cuerpo, y

comprender su contacto⁴⁰. Y el que nosotros queramos textualizarlo, no hace que tal cuerpo, con sus quemaduras, carnes adelgazadas, labios resecos, ya haya transmitido la imagen de una anécdota de naufragio.

Así mismo, en el cuerpo naufrago se haya escondido, el narrador y su narración, quizá mezclados y combinados entre tiempos. Es decir que con su cuerpo aparece más bien la sensación de que todos sus tres tiempos están combinados. Su texto es su piel, su relato son sus cicatrices y símbolos náufragos, y su historia ese mismo naufragio del cuerpo. Por lo que en él, no hay tal división exacta entre tiempos como sucede con el texto o el verbo.

Ahora bien, su estilo narrativo es distinto, es incluso más personal. Tal como está, el naufrago no puede esconder sus labios resecos, sus quemaduras graves, o su abdomen delegado, él no puede falsear nada. Sin embargo puede transformarse, dependiendo del cuerpo que requiera para su supervivencia, humedecer sus labios, cubrir sus quemaduras, o inflar su abdomen. Pero todo aquello que cambia, no es omisión en el sentido de quitar partes de relatos, sino omisión de extremidades y vestigios presenciales de su historia.

Es en consecuencia, que el cuerpo replantee la narración, en el sentido en que impone una narración que no divide lo que experimentamos de lo que contamos. Situación que para los narratólogos es imposible. Pero, el cuerpo, cómo vimos con el naufrago, al imponer nuevas miradas narrativas, puede contar algo de sí. Aquí entonces tenemos que superar estas concepciones Genettianas, para pasar a una narración que sea más que palabra escrita u oral.

De esa manera el cuerpo no necesita de intérpretes ni de relatores que lo narren, porque el mismo impone y muestra. Así como la voz que cuenta algo, y que además es una agrupación de cuerdas vocales, lengua y boca que hablan. El cuerpo se manifiesta por la más intensa actividad de su movimiento, ya sea entrenando, ya sea moviéndose, ya sea realizando

⁴⁰ Esta idea se explicará en el apartado de dolor

una coreografía, o trabajando. El cuerpo ejerce unas variaciones de sí mismo que muestran su tenacidad, fuerza y adaptación al entorno de la vida, donde determina los modos de ascenso o descenso de nuestra vitalidad contada. El cuerpo, además de vivenciar, manifiesta esa misma vida en su carne, entrenamiento y performance.

Es menester, entender el anterior argumento anterior a la luz de este ejemplo que Margarite Yourcenar nos deja en su texto, el *Tiempo gran escultor* (2020):

“Nuestros padres restauraban las estatuas; nosotros les quitamos su nariz falsa y sus prótesis. Nuestros descendientes, a su vez, harán probablemente otra cosa. Nuestro punto de vista actual representa a la vez una ganancia y una pérdida. La necesidad de refabricar una estatua completa, con miembros postizos, pudo en parte a ser debida al ingenuo deseo de poseer y de exhibir un objeto en buen estado, inherente en todas las épocas a la simple vanidad de los propietarios.” (pg.4)

Yourcenar nos plantea una situación entre los cuerpos de las corporalidades artísticas y las creaciones humanas. En un sentido, el espectador de una obra de arte puede sentir la angustia de que su obra predilecta, su cuerpo/objeto se está marchitando y perdiendo su encanto original y auténtico. Sin embargo, la persona que verdaderamente ‘observa’ la obra, nota que a ella también le pertenecen sus cortadas y desgastes. Ve con ello un objeto que ha envejecido, y que muestra su tiempo vivido al evidenciar sus vestigios.

Así como los objetos de arte, el cuerpo tampoco es sólo el único y original, que no muestra más sino su presencia inamovible, sino un cuerpo que *evidencia* tiempo. Y no porque simplemente nos volvamos viejos, y tengamos arrugas, nos estiremos o cambiemos de color, sino porque ante todo, el cuerpo se ha venido deformando o formando según y como los eventos de nuestra vida van sucediendo.

En lo anterior podemos señalar que el cuerpo, nos debe poner a pensar a los filósofos, a que todo aspecto de la narración: ficción, tiempo, modo y voz. Cambian de un sentido tan

amplio, que no es posible señalar que no pueda narrar, o que su narración sea tan similar a las del verbo o el texto.

3.3 Las variaciones

Si tuviésemos que pensar esas categorías dentro del cuerpo, debemos tener claro sus cuatro primeras distinciones o variaciones: (i) El cuerpo si puede llegar a ser fielmente fidedigno a su historia, sin tener que vérselas con la ficción inevitable, este la supera. (ii) Que en el cuerpo coinciden los tiempos de historia y relato con el tiempo de textualización. (iii) El cuerpo presenta siempre la imagen de un ‘todo vivido’⁴¹, porque es un testigo enriquecido de testimonio. Y (iv) Es un actor en sí mismo, y no necesita de otro relato que lo explique, pues en él están explícitos los relatos posibles.

El cuerpo, por tanto en su composición fisiológica, sobre sus destrezas de entrenamiento y performance, es capaz de inscribir las claves de su vida, cómo dice Serres, dentro de sus músculos y sus huesos. ¿Pero que si el cuerpo sea fidedigno, no es limitarlo? no entendamos con ello una afirmación ética, sino hermenéutica, es el primer lugar que nos dice algo sobre nosotros, y no necesitamos ni siquiera ponerlo en palabras. Que alguien diga: “hoy he sufrido mucho, acompáñame”, puede ser descifrado en ocasiones, con el mero gesto del llanto desconsolado. El gesto aquí supera la palabra. La palabra puede quedar muda, pero el gesto y la piel, se manifiestan en el estruendo que siempre demuestra algo.

Y lo que muestra el cuerpo, no es siquiera reducido a su carne, sino también a lo que ‘hace’ de su carne. Así sus pliegues se despliegan en diversos contactos. Si una gran parte de lo que nos dice el cuerpo es la piel y el gesto, otra puede ser su entrenamiento y su performance. Por lo que, todo lo que tienen en común estas funciones corporales, desde el gesto hasta el performance, es que en la narración sucede la situación en la que el narrador es

⁴¹ Es decir, un relato con miles de relatos unidos él. Cómo si siempre fuera metadiegetico

simultáneamente su propio texto (cómo ya dije). Su cuerpo es su narración, su cuerpo es su texto, y su cuerpo además es su narrador. Es actor y testimonio a la misma vez. El cuerpo entonces es un ‘todo vivo’ de imágenes y relatos posibles. Él está compuesto de historias, donde el entrenamiento ha dado la pauta para tatuar dentro de sus pieles y movimientos la vivencia de nosotros mismos. Y nosotros, somos los que con el cuerpo mostramos esa narración. Ya sea sin intención cómo las cicatrices, con intención con nuestros adornos y maquillajes, o con una coreografía de la vida del cuerpo, como en la danza.

Por otro lado, si miramos en contraste con los ojos de los narratólogos, tendríamos que reemplazar varios conceptos de su entendimiento de la ficción y encajarlos en el contacto. Donde, si quisiéramos contar con nuestro cuerpo, ocurriría lo siguiente:

| | Entrenamiento | Performance |
|--------------------------|--|--|
| Coreografía (movimiento) | Ejemplo: Danza butō Gimnasia, Deporte | Ejemplo: Ballet del lago de los cisnes |
| Carne (piel) inmediata | Gesto, expresiones, lenguaje corporal | Maquillaje, adornos, disfraces. |

De modo que el cuerpo, como bien mostré supera las condiciones normales de la narración, y propone realizar y reemplazar nociones: ‘coreografía’ por ‘poetizar’, ‘carne’ misma por ‘no poetizar’, ‘entrenamiento’ por ‘real’, ‘performance’ por ‘ficticio’. Pues del cuerpo se exige algo que va más allá de la mera ficción, y del poetizar, en donde al tener el caso del encuentro fiel entre narrador y narración se produce una situación en la que el cuerpo se manifiesta a través de la diversidad de capacidades y variabilidades corporales.

Volviendo a Serres, es coherente que un agenciamiento y ejercitamiento del propio cuerpo nos haga reconocer que no sea meramente artificial, sino eternamente fiel a ser mostrado en sus miles de variaciones posibles. Ya sea como cuerpo metálico, como en el butō, como un cisne en el *ballet*, como los dolores de mi vida en el gesto, o como mi

producción de cuerpo distinto en el maquillaje. El cuerpo varía, y en su variación hay un solo cuerpo visible, palpable pero que cambia y se relaciona con el mundo de muchos modos posibles. Todo él cuenta historias, y todo su texto siempre es un testimonio primigenio de nuestra fisiología humana.

3.4. Benjamin, el caso de la palabra del dolor

¿Y el dolor? Hemos señalado que el cuerpo va más allá de la palabra muda. Ello quiere decir que el cuerpo a pesar de su ‘silencio’⁴², puede a través de sus diversas variaciones y transformaciones, componer o mostrar un relato de nuestra vida. Aquí, algunos benjaminianos podrán señalar la siguiente crítica: ¿Cómo puede ser una narración, si aparentemente no se relega una experiencia comunicable? El soldado, y la persona en Shock no pueden narrar porque no han experimentado ningún ‘tiempo vivo’ o significativo que para ellos merezca ser compartido. Sus dolores son herméticos, cierran su boca, agotan su vida, endurecen su espíritu. El soldado no puede narrar porque no tuvo vivencia alguna. Y si pudiera, no daría el consejo necesario, para ser repartido por el resto de sus congéneres humanos.

Estaría de acuerdo con esta crítica, si estuviera hablando del cuerpo, como lo hago de la palabra. Pero no, no estamos hablando de la palabra, señalemos otro camino:

El dolor es el tema central del cuerpo: “patior, ergo sum” (2021, pg. 56), dice Serres. Esta fórmula no se adscribe de una manera fatalista y facilista en la que solo podemos estar seguros de que vivimos porque la vida sea sufrimiento, o que del sufrimiento no escapamos, o que la vida sea dolor. A cambio, quiere decir que el dolor nos muestra inmediatamente que tenemos un cuerpo que siente y padece. El dolor es un signo de cuerpo, de nuestra limitación y de nuestro empuje y resistencia inmunológica. Es el cuerpo el que se enfrenta o se encierra sobre él, y el dolor el que se manifiesta a través de su carne.

⁴² En el sentido de que no habla con oraciones ni palabras

El dolor aplasta, y muestra la debilidad del corazón, de la mente, de los huesos, de los músculos, de los órganos, nos ahoga como el mar inmenso que arrastra al cuerpo a su ahogamiento. Pero el dolor también se enfrenta a nuestros cuerpos sin que nosotros quisiéramos enfrentarlo. El cuerpo o se entrena, o se desarrolla inmunológicamente. Si se entrena se hace fuerte, si se adapta se hace resistente. Pero el que mucho entrena y mucho se adapta también maltrata y aniquila su cuerpo, donde le imprime la necesidad de triunfar ante lo que no puede salir victorioso, cuando en realidad todo dolor, por más entrenado que esté el cuerpo lo arrastra inminentemente a padecer. El cuerpo nunca calla ante el dolor, solo intenta equilibrar su enfrentamiento y su límite.

Todo este discurso sobre el dolor, se aplica en que el cuerpo supera a la palabra en cuanto al dolor respecta. El cuerpo puede seguir creando y entrenando, cuando la palabra se ha quedado sin 'aliento' para ser expresada. Es por eso que el soldado cuando llega en 'silencio', también manifiesta su relación con el dolor a través de su cuerpo, como una expresión de su dolor. Para el cuerpo no hay dolor que lo deje inamovible, para la palabra basta con verse sobrepasado de llanto. Para el cuerpo las lágrimas son el entrenamiento de la tristeza. Para la palabra son incommunicables.

Para el cuerpo las emociones, y sobre todo, las más tristes y silentes, se muestran en la carne, se viven, se sienten, se palpan, se huelen, se ven, se tocan, se degustan, se convierten en músculo y en hueso. Para nuestras palabras, no hay ninguna letra u oración que describa aquello que padecemos y que se nos muestra inmenso ante nuestra capacidad de habla. Y así sucesivamente, lo que es para el cuerpo un riguroso encuentro con el dolor, y una disposición esforzada para entrenar o medicarse, para la palabra es una situación intransferible.

Es por ello que desde la palabra, tiene razón Benjamin para decir que el soldado llega sin ninguna experiencia comunicable. Pero en cuanto al cuerpo, ¿No está el soldado

mostrando su resistencia corporal, o acaso su decaída en llanto, su rostro desolado? Y si hablamos de las personas en situación de dolor, ¿No basta con observar su cuerpo compungido o su resistencia física? ¿Acaso su consejo no es su entrenamiento? Yo respondo que sí.

Cómo se dijo en el anterior apartado, el cuerpo contiene una extraña narración, y en este caso, una extraña forma de comunicar. Si bien la palabra queda en silencio ante la potencia del sufrimiento, el dolor para el cuerpo no es de ningún modo silencioso, sino acompañado de las múltiples variaciones y movimientos de nuestros cuerpos adoloridos. Las lágrimas convierten al cuerpo en río, y el río corporal se extiende entre los abrazos que le damos al que busca consuelo. El dolor lo comunica el cuerpo, entre el contacto de piel a piel, de ojo a ojo, de nariz con nariz, de mano a mano, de labios a labios, de orejas a orejas, en suma de una corporalidad doliente, a una corporalidad consolante.

El consejo que regala un cuerpo al otro es el ejercicio físico, no solo del consuelo, sino del enfrentamiento fisiológico del cuerpo en dolor, a los demás cuerpos. De sus entrenamientos y de sus medicinas. El cuerpo puede narrar, ahora en el sentido Benjaminiano, no solo porque puede mostrar su vida en sus pliegues, cómo habíamos señalado en el caso de la narratología, sino porque puede relegar un consejo de entrenamiento a través del contacto.

Aquí me gustaría mencionar finalmente el ejemplo de la danza ‘body contact’ o ‘contact improvisation’, y mencionar, que así es como envía el cuerpo su mensaje. En el que el cuerpo, se vale la no-separación entre bailarines, para componer una danza unida, y basada en los diversos ‘contactos’ corporales que ejercen los unos a los otros.⁴³

3.5 Puntos clave del último capítulo

Es importante atender a una perspectiva fisiológica del cuerpo, como ‘cuerpo humano’

⁴³ Sugiero ver la fotografía de: John LeFan, Nancy Stark Smith and James Tyler in Mariposa Studio, 1978.

o animal. Si bien los objetos, ideas, ficciones, y demás cosas no animales tienen cuerpo, no estamos hablando desde allí. Esta visión comienza desde la conciencia explícita de aquel que tiene un cuerpo: compuesto por músculos, huesos, órganos, nervios. etc. Ese cuerpo que es visible, y que ha sido omitido por la tradición de narratológica de Genette, y pasado por alto en su posibilidad cómo instancia narrativa de parte de Benjamin.

El cuerpo en su posibilidad está dispuesto a hacer casi todo, y dentro de lo que puede hacer como conjunto narrativo está tensado entre sus diversos pliegues y variaciones ejercitables: entrenamientos, performance, coreografías y carnes. También está compuesto de una comunicabilidad distinta que emerge a través del contacto entre cuerpos. Enseña, por otro lado, no solo su historia vivida sino su consejo de entrenamiento. Y aun cuando las palabras no bastan, el cuerpo se yergue en el océano de sus transformaciones, para iluminar lo que habita en el silencio de nuestro dolor ‘incomunicable’.

El cuerpo supera la palabra y el texto. Tanto porque dentro de él mismo vive el narrador con su narración irrenunciable e indivisible; como porque no necesita de intérpretes, sino de cuerpos en contacto; y porque por sí mismo, traspasa la barrera de nuestra pobreza de experiencias, y habla, cuando hemos de estar sin una sola palabra.

¿Qué narra? Un ‘todo vivo’ de relatos explícitos ¿Cómo narra? A través de sus carnes, en su necesidad de ejercicio, en su expresión performativa, en su aprehensión de coreografía. Y ¿cómo lo comunica? sobre el contacto con los demás cuerpos, que no solo es por medio del tacto, sino también de la vista, el olfato, la escucha y el gusto. El cuerpo aparece tensado alrededor de toda narración. Es ‘transversal’ a su ejercicio artesanal o por sí mismo constituye a través de sus pliegues y contacto, el relato de nosotros mismos. Lo primero lo extraemos de Benjamin, lo segundo de Serres. Es importante además considerar que este cuerpo está vivo, y no es una metafísica sobre las formas de las cosas, sino explícitamente una fisiología.

Si nuestra textualización o verbalización se tiende a la vivencia, hasta la delegación de experiencias comunicables, ya sea por medio de la ficción o no, o apuntando a algo verosímil o imaginario. El cuerpo nace para enriquecer estas nociones de un ejercicio físico.

Comprender la narración del cuerpo, requiere que los filósofos salgan de su asiento, y consideren sus momentos de lágrimas, sonrisas, abrazos, cicatrices, besos, danzas, improvisaciones, movimientos, deportes, gimnasias. Comprender el cuerpo, aquí como también en las tesis de Serres, equivale a entrenarlo, vivirlo, sentirlo, sin ello el filósofo no puede entender su cuerpo, ni sus posibilidades oceánicas.

Es necesario señalar que tal vez muchos filósofos clásicos que hablen del cuerpo e incluso lo describan bellamente, no han puesto sus manos a trabajar, ni sus piernas a correr, ni sus caderas a bailar. Ejercitar el cuerpo es necesario para entenderlo, pues allí encontramos su maravillosa posibilidad de iluminar el silencio que opaca nuestras posibilidades de narración. Y allí donde la palabra no basta, el cuerpo puede decir miles de narraciones y enseñanzas sobre sí mismo.

La narración del cuerpo excede la posibilidad de la ficción y la barrera de lo que para nosotros y nuestras bocas, puede ser imposible de narrar. Los soldados, los adoloridos, las personas en shock, a través de su cuerpo dan la enseñanza de sus entrenamientos en dolor. Producen un contacto entre cuerpos y con ello la necesidad de ser consolados. No necesitamos saber siquiera la historia dolorosa de aquel que sufre, para intentar abrazarlo con nuestro cuerpo, ni tampoco necesitamos de palabras para besar a aquellos que amamos.

Todo relato está construido a través de nuestros órganos. No solo el cuerpo vivencia y experimenta la vida. No solo el cuerpo es aquel que construye los hilos de la narración que merece ser contada. No solo el cuerpo se enfrenta a sí mismo para comprenderse. Sino que, además de todo ello, puede contar, contactar y entrenar.

Conclusión

Claramente nuestra posición en esta monografía parte de que la respuesta a la pregunta “¿Cómo es posible que el cuerpo humano pueda narrar por sí mismo, no siendo ya únicamente un medio, o meramente una parte de la experimentación de la vivencia?” es que el cuerpo puede narrar por medio de sus pliegues, variaciones y contactos. Lo anterior también tuvo que obedecer a dos fundamentos de la narración. El primero es que el cuerpo construye una forma narrativa diferente, a partir de su misma piel y de un sentido de movimiento. Cada uno de ellos, acentuado por el modo en el que el cuerpo entrena sus músculos y huesos o performa sus apariciones. El segundo tiene que ver con que, esas variantes, o *pliegues* como denominamos, también tienen un poder de delegación y comunicabilidad.

Desde la lágrima que sale de nuestros ojos, hasta el cuerpo metálico y tembloroso del butō, todos ellos generan un ‘contacto’ entre espectador y contador. No solo de la manera usual en la que leemos narraciones o escuchamos palabras, en donde están ‘legalmente’ separadas la experiencia y el relato, sino en un medio que nos compromete hasta el corazón, con por ejemplo, las lágrimas o las danzas de una manera igualmente física. Así el ‘contacto’ supone un compromiso más grande en donde lo que se enseña sería o el entrenamiento o el performance, que tiende y se permea en el espectador de una narración, no porque lo lea o lo vea en un texto, sino porque lo siente y lo vive personalmente.

Así, la noción de variaciones tiene que ver necesariamente con lo anterior. Son ellas las maneras en cómo el cuerpo se transforma y compone diversas apariciones y ejercicios de sí mismo, en donde no solo es un mero cuerpo erguido, sino transformado en miles de otros cuerpos. En los que cada uno de ellos, se componen miles de narrativas diversas.

La cuestión con Genette venía siendo la siguiente, su noción de narración pasa a través

de la separación e intuición de un narrador, que cuente y divida lo que vive de lo que cuenta. En donde de manera simple, el narrador puede distanciarse de su texto, y de su propia historia, a través de una voz y un estilo distintivo. Empero, todo esto no está en el cuerpo. historia, relato y texto son uno solo, y su narrador es a la vez su relato. El cuerpo vive, el cuerpo muestra vida, y el cuerpo en sí mismo es la página sobre la cual se escriben los cortes del tiempo. De tal modo que el cuerpo dispone diversos modos de aparición de la narración, lo que por su puesto nos señala la dificultad que hay para enmarcarlo y relacionarlo con la narración de un modo común.

Esta complejidad de su problema, nos lleva a pensar que el cuerpo se debe entender bajo las categorías de: entrenamiento, performance, piel y movimiento. Todas ellas disponen un grado del uso de la ficción a modo de ‘pacto del contacto’, y de una manera diversa de expresar una historia con nuestro cuerpo, ocultando o mostrando la piel. Si usamos nuestra carne nos basta con señalar nuestras cicatrices, pero si queremos movernos, tendremos que disponer de una práctica corporal, cómo la danza o el deporte.

El cuerpo puede narrar de varias formas distintas. Y más aún, está tan intrínsecamente relacionado con el concepto de narración, en donde resulta irremplazable. Toda narración necesita del cuerpo, tanto porque es *transversal* a él, cómo porque en su *misma aparición*, o ‘instancia’, puede narrar mostrando la vida a través de sus carnes, o por medio de la ‘*encarnación de su vida*’.

Todo lo anterior nos ubica en la situación de que el cuerpo, necesita ser comprendido desde análisis diversos, o contrastados a lo que ‘normalmente’ se ha entendido por verbalización o textualización de experiencias en relatos. Pues si en un caso, toda narración depende de su ficción, tiempo, modo y voz. En el cuerpo dependerá de su contacto, espacio variación y protagonismo. Allí el cuerpo compone una vía diferente para ser visualizado y

compuesto desde distintos indicios o variaciones.

No hemos de olvidar ahora a Benjamin. Si bien ahora mencione su lección sobre lo transversal, cabe observar, que si el cuerpo es narración, entonces, diremos que no hay vida tan pobre que no merezca ser ejercitada por el cuerpo, ni cuerpo tan insensible, que no destelle el consejo de su entrenamiento y de su sola presencia. De modo que nuestro cuerpo humano es un factor esencial para llegar a nuestra vida, como construye un ruiseñor su nido: trabajando, sintiendo, padeciendo y amando. Todo lo que es el cuerpo es la vida, y por ello el da la estela de lo que fuimos, somos y seremos, donde no necesita de explicadores sino la comprensión del contacto.

Me gustaría señalar por otro lado, que en esta monografía se pudo visualizar un recorrido argumentativo. Observando específicamente las consideraciones finales de cada capítulo, se prevé un hilo conductor, que comienza desde la no mención del cuerpo, pasando por su referencia mediada, hasta su directo compromiso con la narración. Tal diseño de la monografía no ha surgido gratuitamente, sino que corresponde a lo que podemos ir develando del cuerpo. Primero en su única mención como lugar que experimenta alguna vivencia, luego cómo modelo trasversal, sobre el que tejemos nuestras vidas para ser contadas, y por último como el contacto encarnado de nuestra vivencia, que se despliega y enseña sus entrenamientos y carnes.

De tal modo que el cuerpo se relaciona con la narración de tres formas: (a) por medio de la experiencia de las cosas y el tiempo; (b) sobre nuestras practicas artesanales de narración, en donde debemos enfrentar nuestro pasado, para construir un cuerpo comunicativo de concejos que pase de boca en boca; y (c) dentro de nuestra carne que se muestra metadieética y variable ante los roces del tiempo y las muestras de vivencia, por medio de sus variaciones.

Ahora a manera de consideración final, es importante decir que la filosofía compone todo un ejercicio crítico que hace ‘hablar’ a la literatura y a la danza, para producir y concretizar nuevas aproximaciones y entendimientos de las dificultades de la estética. Por ejemplo en esta monografía iniciando con unas nociones literarias que parecían áridas, pero que luego se fueron construyendo y consolidado cómo herramientas hermenéuticas, para analizar la situación narrativa que estemos contando. Luego a través de Serres, y su enfoque corporeizado, nutrir nuestros ejemplos con las situaciones de la danza, que si bien fueron mencionadas como ejemplo, son retóricamente importantes, para enunciar las posibilidades del cuerpo. Situación que claramente no se puede lograr en su totalidad, sin el apartado esencialmente filosófico de Benjamin, que ata a los dos capítulos, previo y próximo, para conectarlos, y disponer una discusión ‘delicada’ de la situación del cuerpo.

Ya finalmente, me gustaría señalar que sería interesante, tomar esta monografía, y más que todo el último capítulo, que es el que propone las otras categorías del cuerpo, como un recurso igualmente significativo, para interpretar los ejercicios del cuerpo, desde las lágrimas hasta la danza. Y entenderlo cómo un primer paso para comprender las posibilidades del cuerpo dentro de sus recursos narrativos y cómo creador de relatos.

Así a este último respecto no puedo evitar pensar en ¿cómo podría cambiar, o pensarse de nuevo, la teorización sobre los problemas ‘reales’ de la narración? Por ejemplo el testimonio de conflictos, la superación o consideración del ‘desaparecido’, la comprensión de la muerte de algún familiar, o incluso, nuestras consideraciones sobre la memoria, el tiempo y la narración. Estas situaciones por otro lado, han de ser previstas en un próximo escrito, y me dejan con la satisfacción de haber comprendido en algo la situación de nuestros cuerpos como relatos encarnados.

Referencias:

- [Poet.] Aristóteles (1974) *La poética*. Traducción de Valentín García Yebra, en *Poética de Aristóteles*, edición trilingüe, Madrid, Gredos,
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo De Cultura Economica USA.
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía*. Buenos Aires: FCE.
- Benjamin, W (2019) *Iluminaciones* (Trad. Jesús Aguirre y Roberto Blatt⁴⁴). Editorial Taurus. Bogotá- Colombia.
- _____ (1993) *La metafísica de la Juventud*. (Trad. Luis Martínez de Velasco)
- _____ (1990) *El origen del drama barroco alemán* (Trad. José Muñoz Millanes). Editorial Taurus. España.
- _____ (1971). *La tarea del traductor*. *Angelus novus*, 1, 127-143.
- [SW] Benjamin, W (1991–1999) *Selected Writings*, 4 vols., ed. Howard Eiland & Michael W. Jennings, Cambridge, MA., & London: Harvard University Press.
- Contursi, M. E., & Ferro, F. (2000). *La narración: usos y teorías* (Vol. 5). Editorial Norma.
- Cortázar, J. (1959). Las babas del diablo. *Las armas secretas*, 123-39.
- _____ (2018) *historias de cornopios y de famas*. Editorial Penguin Random House. Colombia
- Eco, U. (1987). *El lector modelo*. *Lector in fabula*, 73-95.
- Eiland, H. and Jennings, M. W. (2014) *Walter Benjamin: A Critical Life*, Cambridge, MA. & London: Harvard University Press.
- Frank, A. (2017). *Diario: Diario de Ana Frank*. SELECTOR.

⁴⁴ De él se recoge su traducción del narrador

- García Marquez, G. (2007) *Cien años de soledad*. Edición de la real academia española, alfaguara. Colombia.
- Genette, G. (1989). *Discurso del relato*. Figuras iii, 75-327.
- Idel, M. (2005). *Cábala: nuevas perspectivas: Capitulo X (Vol. 44)*. Siruela.
- Levi, E., & Bucheli, J. E. (1979). *El gran arcano del ocultismo revelado*. Kier.
- Martínez, M. y Scheffel, M. (2011) *Introducción a la narratología. Hacia un modelo analítico-descriptivo de la narración ficcional* (trad. Martín Koval) Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Munguía Zatarain, M. E. (2000) *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano: Composición artística del cuento*. Editorial el Colegio de México. pg. 79-113.
- Osborne, Peter and Matthew Charles, "Walter Benjamin", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/benjamin/>>.
- [Rep] Platón (1993) *La república: Libros III, V, X*. Alianza Editorial. Madrid
- Propp, V. (1998). *Morfología del cuento* (Vol. 31). Ediciones Akal.
- Queneau, R. (2017). *Ejercicios de estilo*. La Colmena, (55), 82-86. Cátedra, 1993
- Scholem, G., Werblowsky, R. J. Z., Molina, R., & Mora, C. (2001). *Los orígenes de la cábala* (Vol. 1). Barcelona: Paidós.
- Scholem, G., & Barbero, J. L. (2008). *Conceptos básicos del judaísmo: Dios, creación,*

revelación, tradición, salvación. Trotta

Serres, M. (1995) *Atlas* (Trad. Alicia Martorell). España: Ediciones Cátedra

_____ (2011). *Variaciones sobre el cuerpo* (Trad. Victor Goldstein). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sebald, W. G. (2001). *Austerlitz* (Vol. 770). Anagrama.

Sebald, W. G. (2021). *Los anillos de Saturno* (Vol. 770).

Yourcenar, M. (2020). *El tiempo, gran escultor* (pp. 127-132). Recolectores urbanos.

Anagrama.