

## CAPÍTULO 7

# Devenir no humano en el reino de las criaturas: justicia y narración en Walter Benjamin

*Nicolás Aragoita*

La narración benjaminiana implica una desarticulación de la concepción clásica del humanismo en al menos tres sentidos: al tratarse de una praxis social de intercambiar experiencias compartidas, se aleja de la centralidad del sujeto individual y sus vivencias subjetivas; por otro lado, genera otra forma de concebir la experiencia sin quedar reducida al ámbito gnoseológico-epistemológico; finalmente, opera un corrimiento del humano como señor de la naturaleza, puesto que en “El narrador” Benjamin lo ubica en “el reino de las criaturas”, junto con los animales y lo inanimado. El narrador encarna la figura del justo y es el abogado de las criaturas, ya que en su relatos puede oírse “la voz de la naturaleza”. Este dar voz no se reduce a una acción tutelar sino, como resalta Robles Oyarzún, el cuidado: así como Kafka practicaba la atención [Aufmerksamkeit] en tanto "rezo del alma" que incluye a todas las criaturas. De allí que el descentramiento de lo humano aparece como una posible apertura hacia el posthumanismo. Por ello, en el primer apartado analizaremos los desplazamientos de la narración en Walter Benjamin, su posibilidad de reconfiguración tras la crisis de la experiencia y la figura del narrador en tanto justo. En el segundo apartado abordaremos con mayor profundidad el vínculo del narrador con las criaturas a partir de los ensayos de Benjamin sobre Franz Kafka, la animalidad y el rol de la atención. En el último apartado, finalmente, desarrollaremos la teoría de lo no-humano [Unsmench] a través de los escritos de Paul Scheerbart, su relación con la técnica y la naturaleza.

### La experiencia benjaminiana y sus desplazamientos

La experiencia en los términos en que Benjamin la concibe opera una serie de rupturas con la forma de entender el concepto mismo de experiencia y al humanismo propio de la modernidad. El primer tópico clásico que desarticula la experiencia benjaminiana radica en su corrimiento del sujeto individual y de las vivencias subjetivas que le son propias. Benjamin inicia “Experiencia y pobreza” [1933] con el diagnóstico de que en la modernidad la cotización de la experiencia ha bajado. Se está refiriendo a un tipo de experiencia concreta, la cual puede entenderse como la sabiduría de la vida, que es transmitida de generación en generación a través de fábulas, relatos

orales, proverbios, etc. (Amengual, 2008, p. 42). Entre las razones que influyen en la caída de la experiencia, pueden reconocerse los cambios de vida resultantes del auge y acumulación de las masas en las urbes modernas: las grandes ciudades, con su vasta cantidad de pasajes y ritmos frenéticos, están caracterizadas por las vivencias del *shock* y los estímulos constantes que imposibilitan la elaboración de experiencias compartidas.

En segundo lugar, la experiencia deja de estar reducida exclusivamente al ámbito gnoseológico-epistemológico y puede concebirse como un fenómeno social: ya que esta experiencia que circula junto con la propia vida siempre es compartida y refiere a un sentido elaborado socialmente, y en ello se contrapone a la mera vivencia que alude a lo singular y lo episódico, a diferencia de la experiencia que busca lo siempre igual y plural (Benjamin, 2015, p. 6). De manera que este concepto de experiencia está íntimamente vinculado con la narración, ya que ella es entendida como una praxis artesanal de intercambiar experiencias socialmente. Por lo tanto, Benjamin está aludiendo a una práctica comunitaria, propia de la tradición oral y del intercambio realizado de boca en boca, cuyo mejor exponente refiere al ejercicio de contar historias oralmente. El narrador tiene una relación artesanal con aquello que narra, dado que la materia prima es tomada de su propia vida y la contrapone de manera dialéctica a la vida del oyente, quien es un narrador en potencia, de modo que en esta práctica compartida del narrar se elabora la experiencia.

A este respecto, la centralidad del hombre individual queda desplazada mediante la narración entendida como una práctica social de elaborar e intercambiar experiencias. Los relatos orales propios de la narración son una fuente de sabiduría capaz de ser transmitida, esto es así a causa de la capacidad que tiene el narrador para dar consejo. Sin embargo, el consejo del narrador no se reduce a una verdad acabado, sino que “es menos la respuesta a una pregunta como una propuesta concerniente a la continuación de una historia” (Benjamin, 2008a, p. 64) y esta actualización de la narración es posible en la medida en que una persona está dispuesta a un consejo cuando deja hablar a su situación, generando una experiencia conjunta.

A partir de las características que Benjamin atribuye a la narración tradicional, se destaca su diferencia con la novela moderna: esta última, la cual está sujeta al libro y cuyo origen no se halla en la oralidad, nace de la soledad del escritor y tiene como finalidad la práctica de lectura individual. En *Contar es escuchar* Ursula K. Le Guin<sup>69</sup> establece con claridad esta distinción: “La lectura silenciosa es una actividad implacablemente privada, que mientras dura aparta al lector física y psíquicamente de quienes lo rodean. La interpretación oral es una poderosa fuerza de cohesión [...]” (2004, p. 187). A la vez que no posee consejos para compartir porque sólo puede ofrecer las vivencias subjetivas del autor y presenta situaciones existenciales comunes para el lector: “En medio de la plenitud de la vida, y mediante la representación de esta plenitud, la novela

---

<sup>69</sup> Ursula Kroeber Le Guin (Berkeley, California; 21 de octubre de 1929-Portland, Oregón; 22 de enero de 2018) fue una ensayista, poeta y escritora estadounidense. Abocada a los géneros de fantasía y ciencia ficción, su obra plantea el desarrollo de narraciones no dominantes, el vínculo con la naturaleza y la especulación sobre formas de humanidad diferentes atravesadas por el desarrollo técnico. Entre sus principales obras se encuentran *La mano izquierda de la oscuridad* [1969], *Los desposeídos* [1974] y *El nombre del mundo es bosque* [1976].

notifica la profunda perplejidad del viviente” (Benjamin, 2008a, p. 65). Esta diferencia con la novela moderna se manifiesta con mayor fuerza en las novelas de formación, que pese a sus intentos de otorgar enseñanzas resultan en la exacerbación del sujeto individual y por tanto carecen de la sabiduría propia de la narración. Por otro lado, la narración halla el otro extremo de su oposición en la información, la cual se basa completamente en las vivencias, que se despliega en la prensa como la nueva forma de comunicación predilecta de la burguesía a partir de los avances del capitalismo. La información busca la verificación y, por lo tanto, se imponen de manera prioritaria las explicaciones concretas; aquí lo que prima es la transmisión de un significado cerrado. En la narración, en cambio, no se está sujeto a la explicación y el narrador puede detallar minuciosamente cada aspecto de lo maravilloso, lo que permite abrir una pluralidad de interpretaciones.

Incluso cuando la experiencia de los individuos se encuentra modificada en su estructura (Benjamin, 2008b, p. 208), y que esta caída de la experiencia tenga como correlato una crisis de la narración, aún es posible elaborar esa experiencia fragmentada, devenida en vivencia subjetiva, recuperando elementos épicos de la narración oral aunque se encuentre desprovista de su carácter artesanal. Como destaca Anabella Di Pego (2015), la interpretación dominante sostiene que en Benjamin se produce el fin de la narración, fundamentalmente a partir de la afirmación del propio autor al comienzo de su ensayo sobre Leskov (2008a, p. 60). Di Pego señala que esta interpretación es asumida por Robles Oyarzún en su introducción (2008, p. 9) y que Adorno, en la carta que envía a Benjamin el 6 de septiembre de 1936 en relación a “El narrador”, afirma que la narración ya no es posible (Adorno, 2011, p. 147) adjudicando también a Benjamin esta clausura del arte de narrar. Sin embargo, a partir de los “Borradores sobre novela y narración” de Benjamin, da cuenta cómo allí el autor delinea la posibilidad de que la narración pueda perdurar, pero no en su forma clásica sino en formas experimentales y descaradas. De manera que, pese a la lectura dominante sobre el fin de la narración, hay otra corriente interpretativa que permite pensar en una reconfiguración de la misma, así no sea la narración tradicional con su carácter artesanal y su transmisión oral: “Aunque ésta se extinga, procura al mismo tiempo delinear la manera en que sería posible recuperar una forma transfigurada de narración que permita dar cuenta de la moderna fragmentación de la experiencia” (Di Pego, 2015, p. 4).

De allí la importancia de que el narrador urbano, arquetipo de narrador que Benjamin ve surgir en el nuevo contexto –tal como Baudelaire, Proust, Leskov, Kafka<sup>70</sup>, etc.–, retome el papel de la memoria involuntaria proustiana que conforma la experiencia al conjugar nuestro pasado individual, permitiendo emerger a lo olvidado a través de la libre asociación, haciendo que la experiencia resulte compartida al vincularse con la tradición y la memoria. Por lo tanto, es posible

---

<sup>70</sup> Respecto a la caracterización de Kafka como un narrador urbano en los términos en que Benjamin entiende este arquetipo, se recomienda la lectura del trabajo de Anabella Di Pego “¿El retorno del narrador? Reflexiones sobre la lectura Benjaminiana de Kafka” (2018).

aún desarticular el “aislamiento insensible”<sup>71</sup> al que los individuos son sometidos por la sobrecarga de estímulos que terminan por priorizar las vivencias individuales.

El problema de tal estado de aislamiento es que atenta contra la posibilidad colectiva de la narración: “Necesitamos hablar *juntos*, estando el hablante y el oyente aquí y ahora. Lo sabemos, lo sentimos. Cuando eso no ocurre, sentimos la ausencia. El habla nos conecta de una manera directa y vital porque ante todo es un proceso físico, corporal” (Le Guin, 2004, p. 182). Si tenemos en cuenta que este aislamiento sensorial impide a los individuos verse o escucharse aunque estén frente a frente, con el solo propósito de proteger su organismo de la cantidad constante de estímulos, se compromete uno de los rasgos característicos de la narración: la capacidad de estar a la escucha. La disposición del aburrimiento, tan unido a las tareas manuales, termina por desaparecer y con ella la comunidad de quienes tienen el oído alerta; ya que el arte de narrar implica poder volver a narrar las historias que se escuchan (Benjamin, 2008a, p. 71). A este respecto destaca Di Pego:

En su ensayo, Benjamin analiza especialmente la tradición de la narración oral y escrita de cuentos (*Märchen*), que supone una dialéctica entre el narrador y la escucha de los oyentes o de los lectores, por lo que se encuentra inmersa en una práctica social y abre posibilidades de recreación del sentido cada vez que se actualiza la narración (2015, p. 4).

El elemento de la escucha es fundamental para pensar el tercer desplazamiento que opera la narración benjaminiana en relación al humanismo tradicional, en tanto implica una ruptura de la dinámica que el humano sostiene con la naturaleza, y el lugar de privilegio que le otorga su posición de amo y señor frente a los demás seres vivos e inanimados. De allí la importancia que Benjamin atribuye a Leskov, a su entendimiento del espíritu del cuento y a la caracterización de sus personajes: “todos ellos, que encarnan la sabiduría, la bondad, el consuelo del mundo, se apiñan alrededor del que narra” (Benjamin, 2008a, p. 88). Estas criaturas que se hallan en los relatos de Leskov son los justos, y este vínculo de la narración con la justicia aparece con mayor fuerza en el relato “Figura”, donde quien narra cuenta que su madre era incapaz de hacer daño a criatura alguna y por ello no comía carne ni pescado, porque había criado a esos animales como hijos propios; así mismo, tampoco podía comer carne en casa de vecinos porque conocía a esos animales y no podía comerse a sus conocidos, lo cual siempre resultaba en reproches del padre del narrador. La referencia benjaminiana a este cuento es sumamente importante ya que caracteriza la justicia ligada a la madre, donde el justo “adquiere un fondo maternal” (Benjamin, 2008a, p. 89). De modo que el justo, quien es el abogado de las criaturas y su encarnación suprema, está atravesado por la *Imago* de madre.

---

<sup>71</sup> Benjamin toma este término de una cita de Engels en “La situación de la clase obrera en Inglaterra” [1845].

En la introducción que escribe sobre “El narrador”, retomando la afirmación benjaminiana respecto a que el narrador es la figura donde el justo se encuentra consigo mismo, Oyarzún se pregunta qué justicia puede traer una narración (2008, p. 47)<sup>72</sup>. A este respecto, la narración implica un cuidado respecto a la naturaleza y a sus diversas manifestaciones. Esto se debe precisamente a que la narración da cuenta del acaecer de lo singular, por lo que puede hablarse de una “justicia de lo nimio” (Oyarzún, 2008, p. 49). Dada la importancia que Benjamin otorga a lo nimio, al detalle propio de la narración tradicional, es que asimila esta praxis social a la crónica<sup>73</sup>. Anteriormente hemos anticipado que el narrador es el abogado de las criaturas y su encarnación suprema: criatura es el humano, los animales y todo ser vivo (plantas, hongos, etc.), pero también lo inanimado en “su íntima singularidad que es, a la vez, su imborrable alteridad” (Oyarzún, 2008, p. 49). Que el narrador sea el abogado de las criaturas no implica una actitud de venganza ni de tutelaje, ya que no hay juicio ni dictamen, no se juzga a la criatura; sino que se le otorga un espacio nuevo, el del lenguaje, para que ella pueda dar cuenta de su propia singularidad (Oyarzún, 2008, p. 50). De esta manera Benjamin dice que “No existe evento, tanto en la naturaleza viva como en la inanimada, que no tenga, de alguna forma, participación en el lenguaje, ya que está en la naturaleza de todas ellas comunicar su contenido espiritual” (Benjamin, 1991a, p. 59).

Puede notarse que el humano no se encuentra separado del resto de los seres vivos, sino que el reino de las criaturas se encuentra conectado por múltiples gradaciones: desde los seres humanos y los animales hasta llegar incluso al abismo de lo inanimado. Así mismo, aclara Benjamin, todo el mundo de las criaturas “no se profiere a través de la voz humana” (2008a, p. 90) sino que en los relatos del narrador se deja oír “La voz de la naturaleza”, expresión que el autor toma de un cuento homónimo de Leskov. En este relato, un pequeño funcionario llamado Phillip Phillipovich insiste para poder hospedar a un mariscal de campo que se encuentra de paso por su pueblo. El mariscal cree haber conocido previamente a su anfitrión, pero no logra recordar quién es y en virtud de qué ocasión; de modo que ante los interrogantes del huésped, el funcionario se niega a decírselo él mismo y en cambio le promete que “La voz de la naturaleza no dejará de hablarle audiblemente algún día” (Benjamin, 2008a, p. 90). Antes de partir, el mariscal le otorga a su anfitrión el permiso públicamente solicitado por el funcionario de hacer sonar “la voz de la naturaleza”, entonces la mujer del anfitrión le acerca un gran cuerno de caza y, cuando el funcionario lo hace resonar, el mariscal exclama que ahora puede reconocer que su anfitrión era el músico del regimiento de cazadores, a quien había encargado la tarea de vigilar a un funcionario de intendencia deshonesto.

Respecto a la posibilidad de oír “La voz de la naturaleza” y el papel de la percepción auditiva, es importante una aclaración sobre el concepto de atención: siguiendo las precisiones de Di Pego

<sup>72</sup> Teniendo en cuenta que Oyarzún considera que “El narrador” es “un ensayo de dikailogía, de teoría de la justicia” (2008, pp. 46-47).

<sup>73</sup> Benjamin distingue el proceder del historiador del cronista; en tanto el primero está obligado a explicar los sucesos de los que se ocupa, mientras que el cronista clásico -cuyo origen se halla en los cronistas medievales- se desembarazó de la necesidad de explicar acontecimientos a causa de la condición inescrutable del plan divino, y se limitaban a la interpretación sin que fuera preciso el encadenamiento de los acontecimientos en una gran relato. Para Benjamin, en el narrador subsiste la figura de cronista de la Edad Media, pero secularizada.

(2016), la expresión utilizada en alemán es *Aufmerksamkeit schenken*, la cual puede traducirse como “dedicar atención” y que está compuesta por el verbo *schchenken* que significa regalar, es pertinente resaltar que la atención es un “don”, algo que se ofrece sin esperar nada a cambio (Di Pego, 2016, p. 3). No es casual que también haya una expresión *Gehör schenken* que se traduce como prestar atención a alguien, proviniendo el *Gehör* de oído y vinculado a la percepción auditiva. Por tanto, la justicia del narrador implica la capacidad de dejar oír, de prestar atención, a todas las criaturas; tal como Benjamin explicita en el ensayo sobre Kafka que escribe con motivo del décimo aniversario de su muerte: “si Kafka no rezaba (cosa que no sabemos), sí era propio de él eso que denomina Malebranche ‘oración natural del alma’: la atención [*Aufmerksamkeit*]. Y en ella introdujo, como los santos en sus oraciones, a todas las criaturas” (*Obras II/2*, p. 35). De manera que Kafka, en tanto narrador urbano que despliega sus relatos de manera escrita, mantiene aún un vínculo profundo con la escucha.

Como hemos anticipado, el reino de las criaturas no se agota en los seres vivos sino que, estando conectado por múltiples gradaciones, abarca también el espectro de lo inanimado. Retomando el ensayo sobre Leskov, Benjamin se refiere a la historia “La alejandrita” que trata sobre una piedra, el piropo, con la cual el narrador puede dilucidar la suerte del zar Alejandro II. A pesar de que lo pétreo pertenece al estrato más bajo de las criaturas, para el narrador está inmediatamente conectado con el superior. En ello radica la mística del narrador, quien al penetrar atentamente en el reino de las criaturas y oír su voz puede vincularse inmediatamente con las diferentes gradaciones del reino, desarticulando la división clásica de oposición entre lo humano y lo no humano.

## La animalidad en Kafka

Al volver al estudio de Benjamin sobre Kafka, quisiéramos remitirnos al tratamiento de la animalidad en los escritos del narrador checo: Benjamin destaca cómo para Kafka los animales son el receptáculo del olvido y que “nunca se cansara de sonsacar a los animales lo olvidado” (*Obras II/2*, p. 32)<sup>74</sup>. Aquello que está olvidado no refiere a algo individual, sino que se entremezcla con lo olvidado común del pasado y en “este receptáculo del olvido va saliendo a la luz el mundo intermedio de los relatos de Kafka” (*Obras II/2*, p. 32). Sin embargo, la forma en la que se presenta el olvido en la cotidianidad es la distorsión<sup>75</sup>. Odradek, la criatura que aparece en “Preocupaciones de un padre de familia” (Kafka, 2000, pp 291-292), es la forma distorsionada que las cosas adoptan en el olvido. Esto es así porque las novelas de Kafka remiten a un mundo

<sup>74</sup> Nos remitimos aquí al ensayo “Kafka en el décimo aniversario de su muerte” (*Obras II/2*, pp. 9-41).

<sup>75</sup> El término en alemán que se utiliza es *Entstellung*, que suele traducirse como “deformidad”. Sin embargo, como aclara Di Pego (2016, p. 4), la connotación de deformidad no hace justicia cabalmente al sentido en que Benjamin refiere a los escritos de Kafka: podría decirse que la forma que adoptan las cosas en el olvido es que aparecen dislocadas, y es en ese sentido que el olvido se presenta distorsionado o desfigurado en la cotidianidad.

pantanosos en el que el lugar de las criaturas es el nivel “hetáirico”, llamado así por Bachofen<sup>76</sup>, pero “que ese nivel haya caído en el olvido no significa que no llegue hasta el presente. Más bien está presente mediante dicho olvido” (*Obras II/2*, p. 30). Odradek es la manifestación del olvido como distorsión [*Entstellung*], aquel ser informe que parece ser un carrito de hilo, pero que al mismo tiempo no puede identificarse completamente como tal y que habita en los desvanes, en la escalera y en los pasillos. De manera que:

Distorsionado el insecto, del que sabemos demasiado bien que es el que representa a Gregor Samsa; distorsionado ese animal enorme, mitad cordero, mitad gato, para el que tal vez ‘el cuchillo del carnicero equivaldría a liberación’. Estos personajes de las obras de Kafka se encuentran ligados, por una larga serie de figuras, con el prototipo de la distorsión, que es concretamente el jorobado (*Obras II/2*, p. 34)<sup>77</sup>.

El arquetipo del jorobado aparece frecuentemente en Benjamin: se halla presente en *Infancia en Berlín hacia 1900*, precisamente en la entrada “el hombrecito jorobado” (2016, pp. 2001-2002), donde al referirse a una vieja canción infantil, dice de este ser que se le aparecía inadvertidamente y siempre adelantándose a sus pasos, pero que “más allá de eso no me hacía nada, este gris funcionario administrador, más que recaudar, de cualquier cosa que yo alcanzara, la parte que le tocara al olvido” (Benjamin, 2016, p. 2002). Esta figura, por supuesto, comparte varias características con Odradek: tal como su andar escurridizo y la propensión a habitar en desvanes, escaleras y en los vestíbulos; también el hecho de que no haga daño a nadie como aquella criatura inclasificable; y al igual que Odradek sobrevive generando esa preocupación en el padre de familia por la distorsión que “nadie sabe qué es” (*Obras II/2*, p. 33), de la misma manera sobrevive el jorobado “cuya mirada es como el relicario de las imágenes de toda una vida que el agónico ve en el tris de morir” (Oyarzún, 2017, p. 60). Por otro lado, este arquetipo del jorobado aparece en la culpa escrita en la espalda de los condenados de “En la colonia penitenciaria” (Kafka, 2000, pp. 159-184) y, así mismo, en los funcionarios que hunden su cabeza en el pecho. En una anotación de su diario el 3 de octubre de 1911, Kafka comenta cómo para sentirse más pesado, algo ventajoso para dormir, cruzaba los brazos poniendo las manos sobre su pecho al igual que un soldado que lleva mucha carga (*Obras II/2*, p. 34).

Respecto a la ruptura de Kafka en torno a los animales y su vínculo con los seres humanos, es relevante plantear las consideraciones sobre qué significa ser humano en sus relatos, ya que “los animales suelen ser para el humano, el ámbito de la insignificancia o de lo monstruoso” (Cagnolini, 2010, p. 104), resultando ambas características inabarcables desde el plano de la

<sup>76</sup> Johann Jakob Bachofen (1815-1887), fue un abogado y arqueólogo suizo que investigó un sistema jurídico primitivo que se basaba en la autoridad de las madres. Este nivel “hetáirico” pertenece a las fases más arcaicas de la historia de la humanidad.

<sup>77</sup> Hemos reemplazado en la cita el uso de “desfiguración” o “deformidad” por “distorsión”, ya que se ajusta con mayor exactitud al término alemán, como hemos aclarado anteriormente, y así poder mantener la concordancia con el resto de las ocasiones en que se utiliza en este capítulo.

significación. Respecto a la monstruosidad hemos comentado la dislocación de las criaturas kafkianas, que resultan seres informes para el ordenamiento humano de lo cotidiano: hibridaciones como Odradek, ese otro animal que posee simultáneamente rasgos de gato y cordero, e incluso el insecto desconocido en el que deviene Gregor Samsa en *La metamorfosis* (Kafka, 2001)<sup>78</sup>. La pretensión de desligarse de lo animal, como aquella repulsión — especialmente ligada al tacto— a los insectos originada en el hecho de que nos recuerdan a lo animal en nosotros<sup>79</sup>, termina por desaparecer y resultar vana: en “El deseo de ser un indio” (Kafka, 2000, p. 45) la distinción entre el jinete y su caballo acaba por diluirse durante la cabalgata. Así mismo, Benjamin comenta que para Kafka lo más indeterminable eran los gestos (*Obras II/2*, p. 20), y es que en la gestualidad se hace presente en nuestro cuerpo lo animal, lo extraño, y no es casual que Kafka llamara “lo animal” a la tos que surgía de su interior (*Obras II/2*, p. 33). Esta ruptura de las fronteras entre lo animal y lo humano se hacen patentes en el hecho de que el lector puede inconscientemente pensar en los personajes de Kafka como humanos y sorprenderse cuando se revela que se trata de un animal o una criatura híbrida.

Respecto al plano de la insignificancia, ser humano implica que determinadas fuerzas, ciertas voces, deben ser acalladas y excluidas del ámbito del sentido organizado en torno al lenguaje propiamente humano (Cragolini, 2010, p. 105). De modo que lo animal carece de voz, se le sustrae tal posibilidad porque no posee un habla humana. Nuevamente remitiendo a la metamorfosis de Samsa, su distorsión lo expulsa del sentido humano y su forma de comunicación queda reducida a silbidos, soplos y demás sonidos comprendidos como animales. De manera que si tenemos en cuenta la interpretación de Oyarzún —presente ya en la introducción que escribe al ensayo sobre Leskov— de que el texto de Benjamin sobre narración no es meramente un trabajo de crítica literaria, sino que allí se despliega una teoría de la justicia, podemos retomar la vinculación entre narración y justicia para reafirmar que la justicia del narrador, su papel como abogado de las criaturas, es dejar oír todas aquellas voces que han sido acalladas y olvidadas bajo la pretensión de marcar divisiones claras entre los humanos y los demás estratos del reino de las criaturas. En este sentido, el narrador tiene una tarea salvífica al brindar atención a lo nimio.

Por otro lado, es necesario hacer una precisión: hemos aclarado que el narrador, en tanto el justo, está atravesado por la imagen de la madre, cuestión que puede verse no sólo en el ensayo

<sup>78</sup> Es importante aclarar que en muchas traducciones al español de *Die Verwandlung* (1995) se ha optado por nombrar el resultado de esa metamorfosis como una *Cucaracha*. Sin embargo, en el relato original el nuevo estado de Gregor es denominado simplemente como *Insecto* y cuando Kafka describe algunos aspectos físicos de la criatura no remiten a una especie concreta, sino que resulta extraña, dislocada, incluso para las categorías conocidas de insectos. Así, al inicio del relato encontramos: “Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem *ungeheueren Ungeziefer* verwandelt” (Kafka, 1995, p. 3. La cursiva me pertenece), donde el sustantivo *Ungeziefer* puede traducirse como insecto, alimaña, bicho; mientras que es acompañado por *ungeheuer* que refiere a la monstruosidad y enormidad de dicha criatura inclasificable.

<sup>79</sup> En “Un médico rural” (Kafka, 2000, pp. 222-227) el muchacho enfermo muestra una herida en el lado derecho de su cuerpo, próxima a su cadera, que está cubierta de gusanos. La descripción de Kafka sobre los diferentes matices de la herida, la variedad en los colores de las distintas profundidades del corte y su grado de descomposición, seguida de la descripción de los insectos acaba por eliminar la posibilidad de distinguir dónde acaba el cuerpo humano y comienzan los gusanos. No es casual, por otro lado, que los insectos aparezcan invadiendo el interior del enfermo, dado que lo que en ellos nos causa rechazo se debe a que su viscosidad y forma se asemejan a nuestro interior, del que no somos conscientes en todo momento.

sobre Leskov, sino que también el vínculo entre narración y madre aparece reiteradamente en la obra de Benjamin. En el apartado “Fiebre” de *Infancia en Berlín hacia 1900* podemos leer:

A cambio, sentía antojo de historias. La fuerte corriente que las colmaba atravesaba el cuerpo y se llevaba consigo todo lo enfermo, como si fueran despojos flotantes. El dolor era un dique que solo al principio resistía a la narración; más tarde, cuando el relato se fortalecía, el dolor era socavado y acarreado al abismo del olvido. Las caricias allanaban el curso de esta corriente. Me gustaban porque en la mano de mi madre fluían murmurantes las historias que luego podía escuchar de su boca. En ellas salía a la luz lo poco que llegué a saber de mi ascendencia (Benjamin, 2016, pp. 163-164).

En este apartado queda en evidencia la relación entre las narraciones maternas, el pasado y el vínculo con los gestos corporales. A este respecto, Di Pego señala que la astucia de Kafka como narrador implica su capacidad de mostrar en el sinsentido de la vida cotidiana la posibilidad de su misma redención (Di Pego, 2020, p. 3). Para ello, es sumamente importante la narración materna: “La aproximación de Benjamin a la figura de la madre a través del pasado constituye una manera de mostrar lo distorsionado<sup>80</sup> [*Entstellung*] y a la vez encontrar los destellos para su refiguración [*zurechstellen*], siendo esta tarea eminentemente redentora (Di Pego, 2020, p. 3). En este sentido, permite aflorar lo indeterminado, lo que no tiene forma, lo extraño que permanecía oculto (Di Pego, 2020, p. 5). Así mismo, Di Pego evidencia el vínculo entre narración y curación, tal como puede verse en el apartado “Fiebre”, donde en esa actividad de contar historias que involucra la boca, pero también las manos, las caricias y los relatos de antepasados se ejerce un poder curativo que acaba arrastrando el dolor al “pozo del olvido” (Di Pego, 2020, p. 4).

Por el contrario, la figura del padre está vinculada a la ley y al derecho, puesto que cómo explicita en su ensayo sobre Kafka el mundo de los padres y el mundo de los funcionarios son el mismo: “El padre castiga. Pues la culpa lo atrae como a los funcionarios judiciales” (*Obras II/2*, p. 11). El padre, quien consume hasta el derecho de existir del hijo, es la encarnación dominante de lo humano y quien gobierna la estructura de la familia, allí donde la culpa se reproduce. Atendiendo al paralelismo entre la familia y el mundo de los funcionarios, Benjamin aclara que en el mundo de Kafka la belleza surge de los lugares más insospechados, como es el caso de los acusados. No es la culpa o el castigo lo que los vuelve bellos, sino que sólo puede deberse al procedimiento que se inicia contra ellos que “se les queda adherido” (*Obras II/2*, p. 14). Así, lo fundamental de estas circunstancias, tal como se ve en *El proceso* [1925], es que carece de toda esperanza para los acusados, aún si ellos albergan alguna.

<sup>80</sup> Nuevamente, reemplazamos “desfigurado” en la cita de Di Pego por “distorsionado” para mantener la coherencia del capítulo.

Sin embargo, en una conversación que Max Brod sostuvo con Kafka respecto a la situación de Europa y la decadencia de la humanidad, encontramos un indicio de dónde puede hallarse la esperanza. En ella, contra la declaración de Brod acerca de la interpretación del mundo como gnosis y la imagen de Dios como un demiurgo maligno, Kafka manifiesta que sólo somos un mal humor de Dios y que “Sin duda habría muchísima esperanza, la habría, pero no para nosotros” (*Obras II/2*, p. 14). No hay esperanza para quienes no pueden escapar del seno de la familia y de la culpa: los humanos, pero tampoco los animales. Estos últimos se encuentran en las historias de Kafka atados a la estructura familiar: Gregor Samsa se despierta convertido en insecto en la casa de sus padres y Odradek es la preocupación justamente de un padre de familia, cuestión que se acentúa bajo la certeza de que el primero le sobrevivirá. Los únicos personajes que logran escapar de esta reproducción son los “ayudantes”<sup>81</sup>, quienes ya no pertenecen por completo a ninguno de los otros grupos pero que, sin embargo, no resultan ajenos a ellos y se mueven entre unos y otros, al igual que los mensajeros:

Lo que de un modo amable va saliendo a la luz en la actuación de dichos mensajeros es, de forma lúgubre y pesada, ley en todo este mundo de creaturas. Ninguna tiene fija su lugar, ni un contorno fijo, inconfundible. Todas están cayendo o ascendiendo; todas se intercambian con su enemigo o bien con su vecino; todas han consumado por entero su tiempo y, sin embargo, aún son inmaduras; todas ellas se encuentran hondamente agotadas, aunque se encuentren al principio de una aún larga vida. (*Obras II/2*: 15)

Tal vez por ello Benjamin afirma que en Kafka los animales no son la meta, pero que es imposible avanzar sin ellos (*Obras II/2*, p. 33). Los ayudantes de K que actúan como niños, que parecen entorpecer más que socorrerlo y que mantienen una forma y temporalidad indefinidas, pertenecen a un grupo de figuras (en el que también se encuentra el estudiante de “América” y el bandido de “Desenmascaramiento de un timador”) que “aún no han salido por completo del seno materno de la naturaleza” (*Obras II/2*, p. 15).

---

<sup>81</sup> Se trata de personajes de *El castillo* [1926] a quienes se les encarga la tarea de asistir a K, cuando este llega a la aldea como el nuevo agrimensor.

## Sobre *Lesabéndio* de Paul Scheerbart: habitantes y narraciones no humanas

La importancia de Paul Scheerbart (Alemania, 1863-1915) fue fundamental para el pensamiento Benjaminiano. Scheerbart se desempeñó como literato, poeta, dramaturgo, dibujante y aspirante a inventor. Sus obras incursionaban en la fantasía y la ciencia ficción, distanciándose del naturalismo de la época, teniendo una gran influencia en la corriente del expresionismo y en el movimiento dadaísta. Su escrito más conocido es *La arquitectura de cristal* [1914] en el que defendió al cristal como material sustituto del ladrillo para la construcción, junto a su reconocida obra de ficción que analizaremos a continuación. Como explicita Di Pego<sup>82</sup> (2022, p. 25), en dos reseñas sobre la novela *Lesabéndio. Una novela de asteroides* (2014) (la primera escrita entre 1917 y 1919; la segunda entre 1919 y 1920, lamentablemente extraviada) y un artículo redactado entre 1939 y 1940, además de recurrentes menciones en otros escritos como “Experiencia y pobreza” y el ensayo sobre Karl Kraus<sup>83</sup>, se deja patente el impacto que tuvo Scheerbart en el pensamiento benjaminiano.

*Lesabéndio* narra la vida de los habitantes de un asteroide llamado Pallas; estos seres carecen de sexo y de forma determinada, y su existencia comienza al ser encontrados dentro de cascara de nuez en las profundidades de Pallas. Así mismo, sus nombres propios surgen de los sonidos iniciales que emiten al ver la luz por primera vez: Labu, Sofanti, Lesabéndio, etc. Puede notarse inmediatamente en la descripción de estos seres que no se trata de criaturas que puedan catalogarse como humanas y, precisamente, la novela cuenta con ilustraciones de Alfred Kubin donde “se procura mostrar todo ese mundo de criaturas sin forma acabada” (Di Pego, 2017b, p. 7). El asteroide Pallas posee dos cráteres conectados mediante un túnel, uno en el extremo norte y otro en el extremo sur, en los cuales residen sus habitantes. En “Sobre Scheerbart”<sup>84</sup> Benjamin plantea que si bien los pallasianos se dedicaban a embellecer su asteroide mediante construcciones de cristal y materiales similares, el destino del astro y sus criaturas cambiará con la llegada de Lesabéndio, quien propone elevar una torre en uno de los extremos que “conectará el tronco del asteroide con su parte capital, que, con la forma de una nube luminosa, planea encima de él” (*Obras II/2*, p. 242).

Esto modificará, en primer lugar, el destino de sus habitantes: mientras que antes de la construcción de la torre los pallasianos concluían su existencia disolviéndose sin sufrimiento en algún joven, a partir de este suceso comenzaran a experimentar el dolor, siendo Lesabéndio el primero que —como medida de éxito para su obra— debe disolverse agónicamente en el astro; en segundo lugar, este acontecimiento modificará a Pallas mismo, ya que la disolución de

<sup>82</sup> Se recomienda el siguiente texto de Di Pego “Lo Unmensch en Paul Scheerbart y el rechazo del humanismo” (2017b), que también utilizaremos en este apartado.

<sup>83</sup> Karl Kraus (Gitschin, 1874-Viena, 1936) fue un escritor y periodista austríaco, considerado como el crítico satírico y mordaz por excelencia de la Viena de comienzos del siglo XX. Fundó el periódico “La antorcha” [*Die Fackel*] en 1899, que redactó desde 1911 hasta 1935.

<sup>84</sup> La reseña “Sobre Scheerbart” se encuentra traducida en *Obras II/2* pp. 240-243. Al mencionar dichas páginas de este volumen, estaremos remitiendo a esta reseña.

Lesabéndio en el cuerpo del astro le otorgará una nueva vida y cambiará su rumbo, dirigiéndose a sus astros hermanos para formar un anillo de asteroides que circunden el sol.

Benjamin resalta que el mayor acierto de Scheerbart fue defender la causa de la creación ante los humanos a través de los astros (Di Pego, 2017b, p. 5); si bien explicita que, en referencia a Kafka, ya se podía encontrar la defensa de esta causa en los animales, “que un poeta haga de los astros los portavoces de la creación da testimonio de un sentimiento muy potente” (*Obras II/2*, p. 242), no en vano la obra se subtitula “Una novela de asteroides”. Recordemos que en las distintas gradaciones del reino de las criaturas, a las cuales el narrador deja oír su voz, también se halla el espectro de lo inanimado: hemos resaltado que en el relato “La Alejandrita” de Leskov hay una conexión inmediata con el estrato inferior de lo pétreo “al revelarnos que las piedras todavía tienen algo para decirnos” (Di Pego, 2017b, p. 5) y, por tanto, Scheerbart va en la misma dirección de Leskov al dejar oír la voz de los astros, su vínculos con los pallasianos y con los demás cuerpos celestes, como la voz de la creación.

Es importante dar cuenta de la forma en que los pallasianos se alimentan y el contraste con la vida en la Tierra: mientras que los habitantes de Pallas se alimentan al rozar su cuerpo con hongos para absorberlos mediante los poros de su piel, se sienten horrorizados por la forma de alimentarse de los terrícolas. En una conversación que Lesabéndio sostiene con Biba, un pallasiano anciano interesado en cuestiones filosóficas, el primero cuenta al segundo sobre un libro escrito por un habitante de Pallas que vivió durante un periodo en la Tierra. Lesabéndio procede a describir con horror cómo los terrícolas se alimentaban por la boca hasta llenar su estómago y que lo peor era que mataban a otros seres vivos, desmembrándolos en pedazos para ingerirlos. Tenemos aquí un paralelo con el relato “Figura” de Leskov, donde el cuidado a la criatura de la madre implica la incapacidad de hacer daño a ningún animal, a causa del vínculo maternal que sostenía con todos ellos. Lesabéndio aclara que “Los humanos no sólo acaban con los seres vivos menos inteligentes de la corteza terrestre, también se mataban entre ellos [...] se abalanzaban unos sobre otros en enormes hordas, usando armas de fuego y afiladas piezas de hierro para provocarse las más espantosas heridas” (Scheerbart, 2014, p. 13). El terror de Biba sólo encuentra un poco de consuelo cuando Lesabéndio le explica que, al igual que los habitantes de Pallas, los terrícolas también se interesan por los astros, pese a las limitaciones de sus instrumentos.

Por otro lado, debemos destacar el vínculo de los pallasianos con la naturaleza y con la técnica: hemos mencionado que la existencia de los habitantes comienza en las entrañas de su asteroide y que a la vez lo inanimado en su mayor proporción —los astros— son el testimonio de la creación; y sin embargo, esta atención a las criaturas no constituye una división tajante respecto a la técnica. Por el contrario, la composición maleable de los cuerpos pallasianos implica una modificación de la relación con la técnica que genera la posibilidad de una nueva humanidad y, por ello, sus corporalidades resultan variables de acuerdo a los procesos de adaptación (Di Pego, 2017b, p. 7): pueden desplegar alas para volar o tornar sus ojos en telescopios para cubrir largas distancias, como así también cuentan con la capacidad de generar más brazos para las

tareas manuales. En este sentido, Benjamin en “Experiencia y pobreza” explicita la diferencia del papel de la técnica en la obra de Scheerbart con otros escritores de la época; si las obras de Julio Verne hacen de los avances tecnológicos un instrumento para que hombres de la burguesía puedan satisfacer sus deseos exploratorios, sin ser en absoluto modificados por la técnica, Scheerbart está interesado por descubrir “en qué criaturas completamente nuevas, dignas sin duda alguna de estudio y amor, han convertido nuestros telescopios, nuestros aviones y nuestros cohetes a los seres humanos anteriores” (*Obras II/1*, p. 219).

De manera que la solidaridad con las criaturas no es un proceso ajeno a la técnica: “Por eso todas las actividades de los pallasianos se centraban en ampliar el astro Pallas, reconstruirlo, especialmente para cambiar sus paisajes y hacer de él un astro más grandioso y extraordinario” (Scheerbart, 2014, p. 16). Por lo tanto, el trabajo de los residentes de Pallas sobre las reparaciones de su astro y su embellecimiento se realizan mediante construcciones de acero (principalmente un material irrompible descubierto en el interior de su astro, llamado acero kaddimohn) y pieles artificiales elaboradas mediante el trabajo sobre las rocas; sin embargo, es importante señalar que los pallasianos no pueden generar fuego por la composición de la atmósfera de su astro, lo que les impide la fabricación de explosivos con los cuales podrían extraer más materiales del interior de su hogar. Esto, además de ser una dificultad para la construcción de la torre de Lesabéndio y otros proyectos, también constituye una ventaja: “Nosotros tenemos que valorar mucho nuestro astro precisamente porque no nos permite destruir ninguna de sus partes. Si pudiéramos hacerlo, entonces deberíamos aceptar que esas partes no mantuvieron sus formas acabadas e íntegras” (Scheerbart, 2014, p. 44). Esto implica una clara diferencia con las armas de fuego que los habitantes de la Tierra utilizan para la guerra y muestra que el vínculo de los pallasianos con su astro es tal que no pueden someterlo ni tampoco tienen la posibilidad de someterse unos a otros.

Como Benjamin deja en evidencia en la reseña “Paul Scheerbart: «Lesabéndio»”<sup>85</sup>, la nueva conexión de Pallas con sus astros hermanos que le insufla un nuevo ritmo de vida ocurre a través de la construcción de una torre industrial planificada por Lesabéndio, de modo que la novela presenta “a los fenómenos más puros e inequívocos de la técnica la imagen utópica de un mundo espiritual y consciente de astros” (*Obras II/2*, p. 228). No se puede, entonces, prescindir de la técnica en pos de una reconciliación con la naturaleza como si se tratase de una elección polarizada, sino de desmontar la relación de dominio y explotación sobre la naturaleza mediante un uso no instrumental de la técnica:

La obra del poeta está toda impregnada por una idea que no podía ser más extraña a las que dominaban por entonces. Y esta idea (mejor quizá: esta imagen) era la de una humanidad que se pone a la altura de su técnica, y que se sirve de ésta de manera humana. Scheerbart pensaba que la realización de esta idea tiene dos condiciones esenciales: que los hombres abandonen la

<sup>85</sup> Esta reseña traducida se encuentra en *Obras II/2*, pp. 226-228.

opinión baja y grosera de que están llamados a ‘explotar’ las fuerzas de la naturaleza, y que, por el contrario, se convencen de que la técnica, al liberar a los humanos, liberará fraternalmente a la creación (*Obras II/2*: 241).

Hay en Scheerbart, al igual que en Fourier<sup>86</sup>, no solo una burla a la humanidad actual sino también “una fe indestructible en una humanidad futura” (*Obras II/2*, p. 243). Pero ¿qué es esta humanidad futura? En “Experiencia y pobreza” Benjamin afirma que la pobreza de experiencia en la que se encuentra la humanidad en la época moderna da lugar a una “nueva forma de barbarie” (Di Pego, 2017b, p. 3). Pero esta barbarie resulta positiva en tanto lleva a la humanidad a empezar de nuevo, desde el comienzo, y a tener que arreglarse con poco, mirando hacia adelante ya que “entre los grandes creadores siempre ha habido los implacables que han hecho tabla rasa” (*Obras II/1*, p. 218). Benjamin ubica a Scheerbart junto con Klee y Loos, quienes “se apartan de la imagen propia del hombre tradicional, siempre solemne y noble, adornado con todas las diversas ofrendas del pasado, para dirigirse por su parte el contemporáneo desnudo que, gritando como un recién nacido, se encuentra en los sucios pañales de esta época” (*Obras II/1*, p. 219).

La idea de esta nueva barbarie resulta esclarecedora si nos remitimos a la crítica a este humanismo clásico que Benjamin despliega en su ensayo sobre Karl Kraus<sup>87</sup>, en pos de la deshumanización y la conformación del humanismo real que Marx propone en *La cuestión judía*. Como plantea Di Pego, en contraposición al humanismo clásico o el *Bildungshumanismus* —humanismo de formación— Benjamin utiliza los conceptos de *Entsmenschung* —proceso de deshumanización— y *Unmensch* —no humano— (Di Pego, 2017b, p. 3). De ahí que este proceso de deshumanización que conduce a un humanismo real, en contraposición al humanismo clásico, se manifiesta para Kraus en el niño que alza su rostro contra los ídolos del ciudadano modelo (*Obras II/1*, p. 373). Frente a esta humanidad que se precipita hacia la destrucción, podemos ver que:

Por eso el monstruo se encuentra ante nosotros como mensajero del más real humanismo [...] Como mezcla de niño y antropófago ahora se encuentra su vencedor ante él: pero no es un ser humano nuevo, más bien un monstruo, un ángel nuevo (*Obras II/1*, p. 376).

Es preciso aclarar en qué sentido el texto se refiere a “monstruo”, en “Hacia una política de lo no-humano (*Unmensch*): Walter Benjamin y Paul Scheerbart” Di Pego analiza las diferentes

<sup>86</sup> François Marie Charles Fourier (Francia, 1772-1837) fue filósofo y economista, teórico del llamado “socialismo utópico”. Crítico de la economía capitalista de su época, como así también del liberalismo, el proceso de industrialización y la concepción de la familia burguesa basada en la monogamia y el matrimonio. Teorizó sobre un sistema de “falansterios”, células básicas en las que vivirían falanges formadas por 1.620 hombres, que operarían en forma de cooperativas en las que se repartirían los beneficios de forma equitativa y justa.

<sup>87</sup> Nos referimos al ensayo “Karl Kraus” (*Obras II/1*, pp. 363-376), de modo que cuando las referencias de este volumen remitan a estas páginas se tratará de este escrito.

acepciones del término alemán *Unmensch*, cuya traducción literal es no-humano, pero en la traducción al español pueden encontrarse otras acepciones tales como “monstruo” (por la que se ha optado en la traducción de las *Obras* de Benjamin), “bestia” o “bárbaro”. El problema es que la palabra en alemán *Unmensch* referido como “monstruo” no detenta necesariamente las características negativas que son propias del español (tales como deformidad, desviación, etc.), y tampoco poseen el sentido peyorativo que se le atribuye a “bestia” en español (Di Pego, 2020, p. 2), en tanto una contraposición tajante de lo estrictamente animal con lo concebido como humanidad, por ejemplo. Por otro lado, “bárbaro” remite a la idea de una nueva barbarie que se encuentra presente en “Experiencia y pobreza”, pero allí Benjamin afirma el sentido positivo de esta barbarie, de manera que aun así sería incompatible con las connotaciones negativas del término en español. Por lo tanto, siguiendo las consideraciones de Di Pego, utilizaremos la expresión literal no-humano [*Unmensch*] para evitar los sentido negativos que son propios de la traducción.

De allí que en sus notas “Hacia la teoría de lo no-humano” [*Zur Theorie des Unmensch*]<sup>88</sup> sobre Karl Kraus, Benjamin explicita que “El no-humano [*Unmensch*] es la superación del hombre mítico (y por ende un ángel). Él se ha solidarizado con la parte destruida de la naturaleza. Así como el antiguo concepto de criatura se fundaba en el amor [...] el nuevo concepto de criatura correspondiente al no-humano [*Unmensch*] se funda en el devorar” (Benjamin, 1991b, p. 1106). Aquí podemos encontrar nuevamente la inserción del ser humano en el mundo de las criaturas, cuyo vínculo se hallaba fundado en el amor, y al entramado de múltiples gradaciones del reino de las criaturas que incluye a los animales, pero también al espectro de lo inanimado que hemos esbozado en los relatos de Leskov, de Kafka y también en la obra de Scheerbart: desde la aparente insignificancia de una piedra en el relato “La alejandrita” hasta la inmensidad de los astros en *Lesabendio* (Di Pego, 2017b, p. 5), cuyas voces el narrador deja oír. Por otro lado, el nuevo vínculo del no-humano [*Unmensch*] se funda en el devorar: la superación del hombre mítico, del humanismo clásico, implica la fagocitación de la cultura y del hombre tradicional, generando esta nueva barbarie positiva que se explicita en “Experiencia y pobreza”. Por ello resulta una mezcla de niño y antropófago que no concluye en un humano nuevo, sino en el *Unmensch*. Como destaca Di Pego:

El devorar implica la aniquilación total del objeto para la satisfacción de las “necesidades” humanas, y al mismo tiempo supone cierto consumo desenfrenado e insaciable [...] Así, el devorar avanza arrasando a la naturaleza y con ella a los animales, reducidos a objeto de dominio y de consumo para la alimentación, a la vez que aniquila a su paso a la cultura (Di Pego, 2022, p. 6).

<sup>88</sup> Utilizamos aquí la traducción realizada por Anabella Di Pego de las notas presentes en *Gesammelte Schriften II*. El fragmento “Hacia la teoría de lo no-humano” traducido se encuentra consignado íntegramente en su artículo “Hacia una política de lo no-humano (*Unmensch*): Walter Benjamin y Paul Scheerbart” (2022).

Así mismo la superación del hombre mítico no implica una superación idealista, sino materialista: la cual sólo puede efectuarse mediante la solidarización de la criatura con la naturaleza destruida, esto es posible a través de una nueva relación con la técnica (Benjamin, 1991b, p. 1106). Aquí debemos remitirnos nuevamente a los comentarios de Benjamin sobre *Lesabéndio* que esbozamos anteriormente; en este vínculo de los pallasianos con su astro y el rol que ocupa la técnica en la configuración de las criaturas y de su hogar, donde queda claro que la solidaridad con la naturaleza conlleva desmontar la relación de explotación que el humanismo tradicional ha operado sobre ella al utilizar la técnica como un mero instrumento “sino advirtiendo que la misma a penetrado hasta las entrañas del hombre mismo transformando su existencia” (Di Pego, 2017b, p. 7). En cambio, esa nueva relación con lo no humano necesita de una unión con la técnica que supere el fetichismo creador clásico: “el trabajo encargado, controlado, cuyos modelos son el trabajo político y el trabajo técnico, solamente produce suciedad y desechos, desgasta lo creado [...] el europeo medio no ha sido capaz de unificar su vida con la técnica, porque se aferra al fetiche de la creatividad” (*Obras II/1*, p. 375-376).

Le Guin en su ensayo “La teoría de ficción como bolsa de transporte” [*The carrier bag theory of fiction*]<sup>89</sup> (1986) plantea la posibilidad de elaborar un relato diferente que se aleje del mito de violencia y dominación del Hombre: “La ficción encarnando este mito será, y ha sido, triunfal (el hombre conquista la tierra, el espacio, los aliens, la muerte, el futuro, etc.) y trágica (apocalipsis, holocausto, antes o ahora)” (Le Guin, 1986, p. 4). Se trataría, entonces, de desarticular la concepción progresiva del relato “tecno-heroico” de conquista para redefinir a la técnica y la ciencia como una bolsa de transporte cultural, que contempla una relación diferente con la propia tecnología y la naturaleza, y no ya como un arma de dominación que garantice la supremacía del hombre frente al resto de las criaturas.

Por tanto, la superación materialista del hombre tradicional requiere dejar de concebir a la técnica como un instrumento, ya sea en términos positivos o negativos, al servicio de la explotación de la naturaleza, sino reconocer que la técnica genera modificaciones en nosotros que hacen imposible reconocernos en las categorías del humanismo clásico: lo que implica una “ruptura antropológica” (Di Pego, 2017b, p. 7). De aquí que resulte tan relevante el análisis de los habitantes de Pallas, en tanto los seres que pueblan ese asteroide llevan una existencia tan permeada por la técnica que es prácticamente imposible diferenciar sus componentes orgánicos de los inorgánicos. De la misma manera, no puede pensarse en Pallas como una entidad natural que debe ser cuidada o explotada, ni tampoco puede considerarse un astro que contiene más componentes artificiales que naturales por el trabajo de sus habitantes; contrariamente, la composición del asteroide no puede reducirse a un binomio de opuestos entre naturaleza y técnica, dado que la relación con sus habitantes ha modificado la configuración de ambos desarticulando esa dicotomía:

---

<sup>89</sup> Utilizamos aquí la traducción realizada por Juan Cruz del Arco, estudiante de Filosofía (FaHCE-UNLP) e integrante del Grupo de Estudio de Pensamiento Alemán Contemporáneo coordinado por Anabella Di Pego. La traducción se realizó en el marco del seminario “Narración, especulación y crítica en Walter Benjamin, Hannah Arendt y Donna Haraway” dictado por Di Pego en 2021. Disponible en <https://filosofiacontemporaneaunlp.blogspot.com>

Tiene que ver con repensar la relación de dominio y explotación de la naturaleza, y así como se pensó que la técnica liberaría a los hombres, se trataría ahora más precisamente de liberar a la creación, a la criatura, del dominio del hombre (Di Pego, 2017a, p. 111).

La obra de Scheerbart nos permite, entonces, pensar otro tipo de vínculo entre naturaleza y técnica: La posibilidad de contar historias que presten atención a voces no humanas —animales, inanimadas y no masculinas— y desarticulen la concepción de la técnica como un instrumento de explotación progresiva, para entender su carácter constitutivo de lo humano, a la vez que da cuenta cómo las personas pueden relacionarse con todo lo demás, ubicando “al Hombre donde pertenece, en su lugar en el esquema de las cosas” (Le Guin, 1986, p. 5). Esto es, en el reino de las criaturas.

## Consideraciones finales

La narración benjaminiana en tanto opera un desplazamiento del humanismo clásico permite ubicar al ser humano en el reino de las criaturas y posibilita la emergencia de voces que han sido silenciadas por la concepción clásica de lo humano, a través de la atención [*Aufmerksamkeit*]. Como establece Di Pego, esto es así incluso en el contexto de la modernidad donde la experiencia de los individuos ha sido modificada y puede plantearse el fin de la narración tradicional; pero manteniendo la posibilidad de su reconfiguración en el arquetipo del narrador urbano.

Por tanto, la teoría benjaminiana de lo no-humano implica una reconsideración de la concepción de lo humano: en primer lugar, detenta un carácter destructivo hacia el humanismo clásico, desarticulando la pretensión de demarcar una división polarizada con la naturaleza y su relación de dominio con la misma. Por otro lado, esta difuminación de los límites entre los humanos y los demás seres vivos, al insertar a los primeros en el reino de las criaturas, implica un trabajo constructivo: la justicia del narrador como aquel que presta atención a lo nimio, remitiendo a lo olvidado, lo distorsionado y lo monstruoso en su análisis de los escritos de Leskov, Kafka y Scheerbart permite pensar el advenimiento de un nuevo humanismo. Así, el no-humano [*Unmensch*] se presenta como una figura cuyo vínculo no meramente instrumental con la técnica y ajeno a la explotación de la naturaleza, es capaz de elaborar una nueva forma de experiencia, al dar cuenta del despliegue de otros relatos que no se inserten en la lógica de dominación.

## Sección de apoyo didáctico

### Bibliografía básica recomendada

Benjamin, Walter (2007): “Experiencia y pobreza”, en *Obras*, libro II, vol. 1, R. Tiedemann, y H. Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de T. Adorno y G. Scholem, trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, Madrid, Abada, pp. 216-222.

Benjamin, Walter (2008): *El narrador*. Trad. de Pablo Oyarzún Robles. Santiago de Chile: Metales pesados.

Le Guin, Ursula K. (1986): “La teoría de ficción como bolsa de transporte”. Trad. de Juan Cruz del Arco. Disponible en el blog de la Cátedra de Filosofía Contemporánea: <https://filosofiacontemporaneaunlp.blogspot.com>

Oyarzún Robles, Pablo (2008): “Introducción”. En Walter Benjamin, *El narrador*. Santiago de Chile: Metales pesados, pp. 7-52.

### Bibliografía complementaria

Amengual, Gabriel (2008): “Pérdida de la experiencia y ruptura de la tradición. La experiencia en el pensamiento de Walter Benjamin”, en Amengual, G., Cabot, M. y Verma J. (eds.), *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, Madrid, Trotta, pp. 29-60.

Benjamin, Walter (2007): “Karl Kraus”, en *Obras*, libro II, vol. 1, R. Tiedemann, y H. Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de T. Adorno y G. Scholem, trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, Madrid, Abada, pp. 363-376.

Benjamin, Walter (2007): “Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte”, en *Obras*, Libro II, vol. 1, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem, trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, Madrid, Abada, pp. 9-41.

Benjamin, Walter (2009): “Paul Scheerbart: «Lesabéndio»”, en *Obras*, Libro II, vol. 2, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem, trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, Madrid, Abada, pp. 226-228.

Benjamin, Walter (2009): “Sobre Scheerbart”, en *Obras*, Libro II, vol. 2, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem, trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, Madrid, Abada, pp. 240-243.

- Buck-Morss, Susan (2014): *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. – 1a Ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires, La Marca Editora.
- Cragolini, Mónica (2010): “Los animales kafkianos. El murmullo de lo anónimo”. En AA.VV., *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*. Buenos Aires: La Cebra, pp. 99-120.
- Di Pego, Anabella. (2017): *En el umbral del post-humanismo: Walter Benjamin y el reino*. Jornada Filosofía y Humanismo en el siglo XX, 5 de agosto de 2016, Bernal. EN: Intercambios. La letra del Encuentro, 2017. Pp. 97-124.
- Di Pego, Anabella (2018): ¿El retorno del narrador? Reflexiones sobre la lectura Benjaminiana de Kafka. *Agora (Santiago de Compostela)*, 37 (1): 205-233.
- Di Pego, Anabella (2022): *Hacia una política de lo no-humano (Unmensch): Walter Benjamin y Paul Scheerbar*. *Anthropology & materialism*, (Número especial 2).
- Kafka, Franz (2000): *Cuentos completos*. Clásicos N°4. Trad. José Rafael Hernández Arias. Valdemar. Madrid. “El deseo de ser un indio” (p. 45), “En la colonia penitenciaria” (pp. 159-184), “Un médico rural” (pp. 222-227), “Preocupaciones de un padre de familia” (pp 291-292).
- Kafka, Franz (2001): *La metamorfosis*. Pehuén ediciones. Chile. Disponible en: <https://libroschorcha.files.wordpress.com/2018/03/la-metamorfosis-franz-kafka.pdf>.
- Scheerbar, Paul (2014): *Lesabéndio. Una novela de asteroides*, trad. de Ana Alguacil, Barcelona, Ediciones Trapiés.

### Sitios web con material suplementario

- Arwen, Curry (2018): *Los mundos de Ursula K. Le Guin*. Grasshopper Film. Disponible en Amazon Prime Video y Filmin.
- Atlas Walter Benjamin del Círculo de Bellas Artes de Madrid: <https://cbamadrid.es/benjamin/index.php>
- Kafka, Franz. *Cuentos completos* edición digital: [https://www.academia.edu/27750690/Franz\\_Kafka\\_Cuentos\\_completos](https://www.academia.edu/27750690/Franz_Kafka_Cuentos_completos)
- Walter Benjamin. Constelaciones*. Círculo de Bellas Artes de Madrid: [https://www.youtube.com/watch?v=noW-600oTsk&ab\\_channel=C%C3%ADrculodeBellasArtes](https://www.youtube.com/watch?v=noW-600oTsk&ab_channel=C%C3%ADrculodeBellasArtes)
- Wenders, Win (1986): *El cielo sobre Berlín*. Coproducción Alemania del Oeste (RFA)-Francia; Road Movies Filmproduktion, Argos Films. Disponible online:

[https://www.youtube.com/watch?v=HKuKJOvx\\_4A&t=3739s&ab\\_channel=EduardoG%C3%B3ngora](https://www.youtube.com/watch?v=HKuKJOvx_4A&t=3739s&ab_channel=EduardoG%C3%B3ngora)

Welles, Orson (1962): *The trial*. Coproducción Francia-Italia-Alemania. Disponible online:

<https://www.dailymotion.com/video/x6mofjm>

## Guía de actividades

A partir de la lectura de “La teoría de ficción como bolsa de transporte” de Ursula K. Le Guin, “Hacia la teoría de teoría de lo no-humano” y “El narrador” de Walter Benjamin (los tres disponibles en el blog de la Cátedra de Filosofía Contemporánea: <https://filosofiacontemporaneaunlp.blogspot.com>), responda:

1. Explicite las principales causas del diagnóstico benjaminiano de la crisis de la narración en *El narrador*.
2. ¿Cómo define Benjamin la práctica de la narración? ¿Cuáles son sus principales diferencias con la novela moderna y con la prensa?
3. Analice la relación entre narración como praxis artesanal, el aburrimiento y la capacidad de la escucha.
4. Reconstruya el vínculo entre la justicia del narrador y el reino de las criaturas.
5. ¿Cómo se vincula, a partir de los relatos de Leskov a los que Benjamin recurre, la figura de la madre con las demás criaturas?
6. Establezca las similitudes entre la justicia del narrador y la elaboración de otro relato que plantea Ursula K. Le Guin en “La teoría de la ficción como bolsa de transporte”.
7. A partir de la caracterización del no-humano (*Unmensch*) en “Hacia la teoría de lo no-humano” de Walter Benjamin, desarrolle su vínculo con las criaturas y la técnica.

## Referencias bibliográficas

- Adorno, Gretel y Benjamin, Walter (2011): *Correspondencia 1930-1940*. Trad. de Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Amengual, Gabriel (2008): “Pérdida de la experiencia y ruptura de la tradición. La experiencia en el pensamiento de Walter Benjamin”, en Amengual, G., Cabot, M. y Vermal J. (eds.), *Ruptura de la tradición*. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger, Madrid, Trotta, pp. 29-60.
- Benjamin, Walter (1991a): “Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los humanos”. En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*. Introducción y selección de Eduardo Subirats. Traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1991b): “Zur Theorie des Unmenschen”, en *Gesammelte Schriften*, tomo II/3, R.Tiedemann y H. Schweppenhäuser (eds.), Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 1106. Traducción de Anabella Di Pego: “Hacia la teoría de lo no-humano”.
- Benjamin, Walter (2007): *Obras*, Libro II, vol. 1, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem, trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, Madrid, Abada.
- Benjamin, Walter (2008a): *El narrador*. Trad. de Pablo Oyarzún Robles. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Benjamin, Walter (2008b): “Sobre algunos motivos en Baudelaire” [1939], en *Obras*, libro I, vol. 2, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem, trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, Madrid, Abada, pp. 206-259.
- Benjamin, Walter (2009): *Obras*, Libro II, vol. 2, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem, trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, Madrid, Abada.
- Benjamin, Walter (2016): *Infancia en Berlín hacia 1900*. Ciudad autónoma de Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- Buck-Morss, Susan (2014): *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. – 1a Ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires, La Marca Editora.
- Cragolini, Mónica (2010): “Los animales kafkianos. El murmullo de lo anónimo”. En AA.VV., *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*. Buenos Aires: La Cebra, pp. 99-120.

- Di Pego, Anabella (2015): La ambivalencia de la narración en Walter Benjamin. EN: F. Naishtat, E. G. Gallegos, y Z. Yébenes, (Eds.). Ráfagas de dirección múltiple : Abordajes de Walter Benjamin. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa. pp. 137-163.
- Di Pego, Anabella (2016): *¿Más allá del humanismo? Walter Benjamin y la cuestión de la animalidad*. X Jornadas de Investigación del Departamento de Filosofía FaHCE-UNLP, 19 al 21 de agosto de 2015, Ensenada, Argentina. EN: Actas X Jornadas (2015). Ensenada: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Filosofía.
- Di Pego, Anabella. (2017a): En el umbral del post-humanismo: Walter Benjamin y el reino. Jornada Filosofía y Humanismo en el siglo XX, 5 de agosto de 2016, Bernal. EN: Intercambios. La letra del Encuentro, 2017. Pp. 97-124.
- Di Pego, Anabella (2017b): *Lo Unmensch en Paul Scheerbarth y el rechazo del humanismo*. XI Jornadas de Investigación del Departamento de Filosofía FaHCE-UNLP, 8 al 11 de agosto de 2017, Ensenada, Argentina. EN: Actas publicadas. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Filosofía.
- Di Pego, Anabella (2018): El retorno del narrador? Reflexiones sobre la lectura Benjaminiana de Kafka. *Agora (Santiago de Compostela)*, 37 (1) : 205-233.
- Di Pego, Anabella (2020): Política de lo no humano, crítica de la familia y refiguraciones sobre la madre. III Jornada Walter Benjamin, 5, 9, 16, 23 y 30 de noviembre de 2020, Ensenada, Argentina. Historia y materialismo antropológico. EN: Actas publicadas. Ensenada: Centro de Investigaciones en Filosofía.
- Di Pego, Anabella (2022): Hacia una política de lo no-humano (*Unmensch*): Walter Benjamin y Paul Scheerbarth. *Anthropology & materialism*, (Número especial 2).
- Kafka, Franz (2000): *Cuentos completos*. Clásicos N°4. Trad. José Rafael Hernández Arias. Valdemar. Madrid.
- Kafka, Franz (2001): *La metamorfosis*. Pehuén ediciones. Chile.
- Kafka, Franz (2017): *Die Verwandlung*. in: Reclams Universalbibliothek Nr. 9900, Stuttgart 2001, S. 5.
- Le Guin, Ursula K. (1986): "La teoría de ficción como bolsa de transporte". Trad. de Juan Cruz del Arco. Disponible en el blog de la Cátedra de Filosofía Contemporánea: <https://filosofiacontemporaneaunlp.blogspot.com>
- Le Guin, Ursula K. (2004): *Contar es escuchar*. Trad. de Martin Schifino. Editorial digital: Titivillus.
- Scheerbarth, Paul (2014): *Lesabéndio. Una novela de asteroides*, trad. de Ana Alguacil, Barcelona, Ediciones Traspies.

Oyarzún Robles, Pablo (2008): “Introducción”. En Walter Benjamin, *El narrador*. Santiago de Chile: Metales pesados, pp. 7-52.

Oyarzún Robles, (2017): “Benjamin, Lichtenberg, la joroba y los añicos”. Disponible en <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/148129>