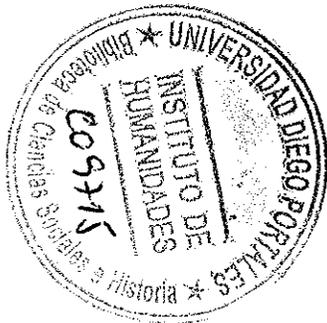


Instituto de Humanidades Metales Pesados F00904 29/10/08 \$8100.-

# Walter Benjamin

## El Narrador

Introducción, traducción, notas  
e índices de Pablo Dyarzun R.



ediciones/metales pesados

2007  
5000

Este libro es resultado del proyecto FONDECYT 1070990 "Indagaciones sobre literatura y escepticismo. Acerca de las relaciones de experiencia, yo y discurso".

ISBN: 978-956-8415-20-4  
Reg. de Prop. Int. N° 172.339  
Diseño y diagramación: Paloma Castillo

© ediciones/metales pesados  
mpesados@metalespesados.cl  
www.metalespesados.cl  
José Miguel de la Barra 460  
Teléfono: (56-2) 638 75 97

Impreso por Salesianos Impresores S.A.  
Santiago de Chile, agosto 2008

## Introducción

### Preámbulo

Entre la copiosa literatura del siglo veinte dedicada a la teoría de la narrativa, el ensayo *El narrador* de Walter Benjamin ocupa un lugar solitario. Las grandes escuelas (el psicoanálisis, el formalismo ruso, la fenomenología, el existencialismo, el *New Criticism*, la narratología estructuralista, la teoría de inspiración analítica, el deconstruccionismo, el post-estructuralismo, el postmodernismo, el feminismo, las teorías de problemática racial) han dominado a trechos el escenario de los debates.

Es cierto que un asunto principal del ensayo es la diferencia entre novelista y narrador, sobre la cual volvió reiteradamente Benjamin, animado por lo que él mismo llamó su “antigua predilección por el último”<sup>1</sup>. Pero ya se puede colegir de esto que el planteamiento de Benjamin no concierne a

---

<sup>1</sup> En carta fechada en 15 de abril de 1936. Cf. el reporte de los editores de las obras completas de Benjamin en *Gesammelte Schriften*, II-3. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, p. 1277. (En adelante citaré esta edición bajo la abreviatura G. S. con indicación del volumen y de la[s] página[s] correspondiente[s].)

la teoría de los géneros. Centrado en la figura del narrador, no es propiamente el producto de éste lo que está primariamente en liza, ni el problema taxonómico que le está aparejado. La narración se entiende aquí como una praxis social a la que va asociado un talante, y lo que interesa esencialmente a Benjamin es menos su calidad estética que sus alcances éticos.

Así, pues, lo esencial es lo que Benjamin se propone en este ensayo, la pregunta fundamental que formula. Porque esa pregunta no puede ser simplemente alojada en el compartimiento de los estudios literarios, por mucho que las relaciones en que sirva a la narrativa sean indiscutiblemente relevantes para la evaluación conceptual de su estructura y sus operaciones.

Esa pregunta está orientada ante todo por la cuestión de la experiencia, y ésta, a su vez, es sometida a una tensión que da cuenta, si así puede decirse, del nervio del ensayo entero. Un extremo de esa tensión se anuncia de inmediato: es la destrucción de la experiencia por obra del despliegue de la tecnología en la modernidad, que tiene su culminación en la guerra. El otro, más reservado, se desprende, diríase, de la cadena de interrogantes que necesariamente debe despertar la tesis de la destrucción: ¿es acaso un tipo de experiencia lo que la modernidad tecnológica arrasa, aquel que está vinculado al modo de producción artesanal? ¿O Benjamin sugiere que es la experiencia como tal la que sucumbe? Y si es así, ¿qué es lo que propiamente sucumbe con la destrucción de la experiencia? En fin, ¿a qué se llama experiencia aquí, cuál es su índice esencial?

El desarrollo del argumento de *El Narrador* da prueba fehaciente, creo, de que Benjamin considera el proceso de la destrucción con alcance total. No es un tipo de experiencia, sino la experiencia misma lo que ese proceso devasta. Pero con esa devastación algo, que pertenece al núcleo de la experiencia como tal, y que permanece resguardado como tesoro entrañable en la artesanía de la narración, algo que no es acaso sustantivo en sí mismo, sino que tiene la sutileza de un temple y de un cuidado, de una peculiar atención (*Aufmerksamkeit*)<sup>2</sup>, parece perderse irremisiblemente. Ese algo es la vocación de justicia que anima a la narración.

La relación entre narración y experiencia es la matriz de este ensayo, y esa vocación lo que la imanta. Por ello, aquí la narración no es considerada a partir de su condición de objeto literario autónomo —al modo en que lo hacen la mayoría de las escuelas antes citadas—, sino como la instancia en que puede ser ejemplarmente examinada la catástrofe de la experiencia en el mundo moderno. Esto, sin embargo, no quiere decir que se ponga a trabajar ancladamente a la narración, con fines meramente ilustrativos. Por el contrario, desde el punto de vista de Benjamin es precisamente esta matriz la que permite tener una noción rigurosa de lo que, en esencia, se juega en el ejercicio narrativo. Y quizá también, de cierto modo, en la experiencia.

---

<sup>2</sup> Hacia el final, volveré brevemente sobre este concepto, que es de primera importancia en el pensamiento de Benjamin.

## La catástrofe de la experiencia

Apenas iniciado *El Narrador*, se nos enfrenta a dos hechos radicales: el fin del arte de narrar y la crisis de la experiencia. Entre ambos subsiste una relación inherente. El arte de narrar es el diestro ejercicio de una facultad que habría sido constitutiva de los seres humanos desde tiempos inmemoriales: “la facultad de intercambiar experiencias”. Un tercer hecho viene a refrendar este esbozo: Benjamin llama la atención sobre el mutismo de los soldados que retornaban de la Gran Guerra, como prueba de una pérdida de esa facultad.

La indicación ya constaba en el ensayo “Experiencia y pobreza” (*“Erfahrung und Armut”*), escrito probablemente hacia 1933, sólo con pequeñas diferencias, aunque con intención diversa. En la más importante de ellas se habla de la guerra, no de la guerra en general, sino de *esa* conflagración, como “una de las experiencias más monstruosas (*ungeheuersten*) de la historia universal”<sup>3</sup>. En cierto sentido, pues, la guerra que debía terminar con todas las guerras aparecía a los ojos de Benjamin como la experiencia que sellaba la crisis de toda experiencia. En ese mismo texto, y con la intención de dar cuenta de la relación que le daba título, se refería este inopinado acontecimiento al imperio de la técnica y a sus consecuencias devastadoras para los intentos individuales y sociales de construir y configurar experiencia:

---

<sup>3</sup> W. Benjamin, G. S., II-1, p. 214. Cf. el pasaje completo *infra*, en la nota 3 a *El Narrador*.

Una pobreza enteramente nueva le sobrevino a los hombres con este monstruoso despliegue de la técnica (*mit dieser ungeheuren Entfaltung der Technik*). Y la sofocante riqueza de ideas que ha advenido entre los hombres —o más bien sobre ellos— con la resurrección de la astrología y la sabiduría yoga, la *Christian Science* y la quiromancia, el vegetarianismo y la gnosis, la escolástica y el espiritismo es el reverso de esta pobreza. Pues no tiene lugar aquí una auténtica resurrección, sino una galvanización. [...] Pero aquí [Benjamin acaba de referirse a las pinturas de James Ensor y su mascarada carnavalesca] se muestra de la manera más nítida que nuestra pobreza de experiencia es sólo una parte de la gran pobreza que ha vuelto a adquirir un rostro con tanta agudeza y exactitud como el de los mendigos del Medioevo. Porque ¿qué valor tiene todo el patrimonio cultural si no le asociamos experiencia? Hacia dónde conduce esto, cuando se finge o se afecta mañosamente [la experiencial], nos lo ha hecho sobradamente notorio la pavorosa mezcolanza de los estilos y de las concepciones de mundo en el siglo pasado, como para que no tengamos por honroso confesar nuestra pobreza. Sí, admitámoslo: esta pobreza de experiencia no es sólo pobreza en [experiencias] privadas, sino en experiencias humanas en general. Y con ello, una especie de nueva barbarie<sup>4</sup>.

Hay varias cosas que importa subrayar a propósito del argumento de Benjamin. Una me interesa resaltar especialmente, y si bien no se lee en la letra del texto, creo que puede desprenderse de ella sin pecar de sobre-interpretación. Desde luego, Benjamin no se limita a consignar una transformación de los modos en que se realiza la experiencia humana, debida a trastornos históricos de gran envergadura; pero tampoco habla, en sentido propio, de una conmoción meramente fáctica del contenido de verdad de la experiencia común y

---

<sup>4</sup> *Id.*, p. 214 s.

comunicaría<sup>5</sup>. No; el *factum* histórico al que se refiere Benjamín lleva consigo un efecto trascendental: es la *posibilidad* misma de la experiencia la que queda puesta radicalmente en entredicho, en la medida en que aquellas transformaciones le sustraen las condiciones de verdad, participación, pertenencia e identidad que la determinan como tal. Justamente así puede entenderse la afirmación de que en ese mutismo trasunta un cabal “dementido” de las experiencias que le dan a los sujetos lugar y orientación en el mundo: si “las experiencias” son el modo en que el existente se relaciona con las verdades de la existencia, su “dementido” implica una crisis estructural. En consecuencia, la guerra no es aquí un evento en una cadena de eventos, no importa la magnitud que se le atribuya, no es un suceso en una serie de sentido (bajo el nombre de historia), sino la subversión del sentido de la historia misma. Sintoma de esta perspectiva es la aplicación del término “*ungeheuer*” (“monstruoso, violento, terrible, insólito”) tanto a la guerra como a la técnica, y a la primera precisamente por ser una guerra esencialmente técnica; tal designación indica que la guerra misma, es decir, *esta* guerra es concebida aquí como el acontecimiento de lo radicalmente in-sólito, es decir, como el advenimiento del imperio de la técnica.

<sup>5</sup> El contenido de verdad, digo, y quizá habría que enfatizar más la idea: no se trata solamente de un contenido determinado que la experiencia común pone a disposición de sus partícipes como fundamento de comunicación entre ellos, sino de la experiencia como condición de apropiación de contenidos, cualesquiera que ellos fuesen, con la sola condición de que sean, de un modo u otro, efectivamente comunicables. Es precisamente en este sentido que Benjamín vincula la pérdida de la facultad de intercambiar experiencias —facultad que el arte de narrar cultiva y desarrolla— con la crisis de la experiencia misma.

Pero si por una parte *este* acontecimiento no es uno entre otros, por otra, me parece válido decir que Benjamín no limita su observación a la comunicabilidad de la experiencia, como si se tratara de un proceso extrínseco a ésta; por el contrario, entiendo que presupone que es esencial a la experiencia dicha comunicabilidad, y que un quiebre de la última equivale a un quiebre de la primera. Para decirlo más precisamente: lo que Benjamín llama “comunicabilidad (*Mittelbarkeit*) de la experiencia” no se refiere a modos o procesos de equivalencia u homologación universal de las experiencias (en concordancia con “universos” culturales determinados), sino a formas de participación en una experiencia común, la cual, sin embargo, no está pre-constituida, sino que *deviene común* en la comunicación y en virtud de ella. Dicho nuevamente de otro modo, más formalmente: los sujetos se constituyen inter-subjetivamente, en la constante exposición a la alteridad; esta inter-subjetividad sólo es posible en y por la comunicación, y esta comunicación, por ende, es esencialmente un intercambio de narrativas. Toda experiencia es, en este sentido, experiencia común. Desde el punto de vista del concepto de narración que elabora Benjamín, este “devenir-común” está configurado por dos momentos: el de las experiencias que se comparan a través de la narración y sus contenidos, y el de la experiencia que se comparte en virtud de la común escucha.

Fin del arte de narrar y catástrofe de la experiencia: precisamente este núcleo del argumento de Benjamín es el que permite confrontar de manera aguda su sentencia con la que

Hegel había pronunciado más de un siglo atrás, y con la cual, aunque ello pase sin decirse, mantiene un vínculo estrecho. La idea de un “fin del arte” cobraba sentido para éste en la medida en que se podía afirmar el paso a una nueva forma de experiencia histórica del espíritu que reclamaba un distinto tipo de configuración y apropiación de la experiencia, cuya verdad ya no podía ser satisfecha por la fantasía, como fuente esencial del arte.

¿Cuál es esta experiencia, cuál es la experiencia que determina el presente desde el cual se sanciona el “fin del arte”? Tal como la fórmula Hegel en la Introducción a las *Lecciones sobre la estética*, cabe decir que el índice fundamental del “presente” es la *complejidad* de las relaciones que constituyen al mundo moderno, una complejidad que impone por doquier el trabajo de la mediación<sup>6</sup>. Pero no se trata de la complejidad como un dato, sino como resultado, y como resultado que se renueva y profundiza progresivamente: el mundo como tal es construido cada vez más por la diligente y paciente agencia humana. El mundo como obra humana desplaza a la obra de arte como reflejo de un mundo: tal sería el sentido que la modernidad posee en el plano estético para Hegel. De ahí que también la única vía por la cual sea posible hacerse cargo de tal complejidad, llevando a la concreta realización de ese mundo como espacio histórico de la libertad realizada, es la misma que está en las bases de su progresiva construcción, es decir, el desarrollo pleno de la *reflexión*. Ésta, en un sentido

<sup>6</sup> G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, Werke, 13, Frankfurt/Ni: Suhrkamp, 1970, 24 s.

general, podría referirse como el modo de producción del mundo moderno en cuanto tal, cuya experiencia matriz tendría que ser, de ahora en adelante, reflexiva, no reflejada.

Lo que separa *teóricamente* a Benjamin de Hegel es la reinterpretación materialista de la mediación por Marx, para el cual sólo puede hablarse (figuradamente) del trabajo de la mediación a condición de entender que se trata realmente de la mediación del trabajo que, en el contexto moderno, adquiere el carácter de un sistema universal de la producción. Esto tiene consecuencias para la propia concepción del arte, como queda ya de manifiesto en los esbozos que Marx dejó a este respecto<sup>7</sup>. Desarrollando de manera original estos esbozos, Benjamin concibió que era posible y necesario abordar los desarrollos del arte a partir de las transformaciones de los modos y medios de producción en cuanto éstos condicionan y afectan los cambios de la creación artística: propuso, pues, establecer una relación histórica y sistemática entre el devenir de las técnicas y el del arte, a fin de hacer comprensible a este último desde una perspectiva materialista emancipada de hipotecas ideológicas. La diferencia entre narración y novela —dependiente esta última del libro y de la invención de la imprenta, como arguye Benjamin en el capítulo V— es una demostración palmaria de esta visión.

Pero precisamente la irrestricta disposición y realización técnica de la mediación (aquello a lo que Benjamin se

<sup>7</sup> Cf. Karl Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* (1857/58), Introducción, 4, en: K. Marx, *Texte zur Methode und Praxis*, III, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1971, p. 34 s.

refiere, en su célebre ensayo sobre la obra de arte, como "reproducibilidad técnica", es decir, como modo de producción basado en la reproducción) trae consigo una transformación esencial para la experiencia del espíritu, de modo tal que ésta ya no puede ser pensada como espacio de apropiación del espíritu a través del proceso de la reflexión, ya no puede ser procesada y decantada como capital identitario del sujeto metafísico. La experiencia del espíritu sólo podría ser descrita ahora como la de una pérdida, que no lo es meramente de un atributo o una propiedad, sino la pérdida de sí mismo y, por tanto, la experiencia del duelo por esa pérdida, formulada en términos benjaminianos como la evanescencia del aura.

Esta misma evanescencia es la que signa el trance histórico al que se refiere Benjamin bajo el título del "fin del arte de narrar", que supone la clausura de un modo aráutico de transmisión de la experiencia basado en la producción artesanal, clausura que coincide con la emergencia de la novela.

### La diferencia melancólica de técnica y artesanía

Está claro que el planteamiento de Benjamin busca re-ferir los principios orgánicos de la narración a una formación social y a un modo de producción determinados. El modo artesanal y el tipo de sociedad que condiciona son vinculados

esencialmente a las formas y prácticas de la narración. Sin embargo, el ensayo no profundiza en los elementos sociológicos de esta vinculación. Lo que en él se destaca es la estructura temporal que le es propia. Esto marca la importancia de la experiencia del aburrimiento, que bien podría ser llamada el grado cero de experiencia. Cierramente, la traducción de *Langeweile* por "aburrimiento" (de *abhorreo*, "repeler", "repugnar") pierde de vista la significación temporal que expresa el término alemán: "largo rato", que es, si se quiere, el tiempo en que no se asiste a nada, porque nada se destaca en el transcurso del "rato", y sólo se siente el tiempo, no su paso, como dilatación vacía.

En el recurso de Benjamin a esta noción —véase el capítulo VIII— el aburrimiento recibe la dignidad de ser el más alto estado de relajación espiritual, como disposición en la que se encuentra, olvidado de sí, quien está aplicado a la realización de una humilde actividad mecánica como el hilar o tejer. Es como si estas actividades absorbiesen en su ritmo rutinario el paso del tiempo, permitiendo que el sentimiento de aquella vaciedad sea ahora la condición de una receptividad —"el don de estar a la escucha"— que se abre sin reservas al poder de la narración. Es como si el olvido de sí fuese, a su vez, la condición que favorece la memoria de la narración y lo narrado. Es, en fin, como si la desocupación del ánimo por obra de la ocupación en la tarea de las manos, en este estado que llamaba el grado cero de la experiencia, le franqueara el tiempo para ésta misma. "El aburrimiento —dice Benjamin en la sentencia nuclear de este ca-

príulo— es el pájaro de sueño que empolla el huevo de la experiencia<sup>8</sup>.

En cierto sentido, el vaciamiento del tiempo que acaece en el aburrimiento, y que nos entrega a su in-diferencia, se revierte en la eternidad de que tendremos oportunidad de hablar<sup>9</sup>.

La modernidad hiperactiva, centrada en el interés del sujeto y en el imperativo de la urgencia y la actualidad desbarrata irrecuperablemente la triple condición de que hablaba—arresanado, narración y tiempo de la escucha— y disuelve la comunidad que se trama a partir de ella.

Pero lo que muy particularmente sobresale entre los rasgos que tipifican a la modernidad es la manipulación técnica de la naturaleza en toda su extensión, seres humanos incluidos. La referencia esencial de la narración a una forma de vida modelada por el trabajo artesanal enfatiza la diferencia entre el mundo que le da contexto y que a la vez se expresa en ella y el mundo configurado por las operaciones técnicas, de un modo que, a primera vista, parece delatar una honda nostalgia. Y esto, para el lector del gran ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*<sup>10</sup>, no puede sino resultar sorprendente y quizá hasta desorientador, sobre todo si se tiene en cuenta que son textos más o menos contemporáneos.

<sup>8</sup> Aquí, tal vez, hay también un tema auditivo, como si el aburrimiento fuese también el don de estar a la escucha de las mínimas mociones de lo que germina.

<sup>9</sup> Véase infra, "La muerte como sanción".

<sup>10</sup> *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Dritte Fassung), en: G. S., I-2, pp. 471-508.

Aquel ensayo está dirigido por el reconocimiento de una transformación radical del estrato de la obra de arte por efecto de las técnicas reproductivas, de modo tal que la reproducibilidad es ahora la condición primaria y el régimen de producción de la obra. Semejante transformación pone en crisis su determinación heredada, tanto en lo que concierne a su originalidad, como a su engarce en el *continuum* de la tradición y, en fin, a la autoridad que se nutre de ambas. Es en definitiva la condición estética de la obra y de su recepción, que sucede a su antiguo servicio cultural pero al mismo tiempo mantiene secretos vínculos con ella, lo que queda fundamentalmente comprometido por dicha transformación. Y en cuanto que los medios tecnológicos son los responsables de este trastorno de época, debe entenderse que el modo artesanal de producción, que ellos desplazan, son tributarios de aquella condición. Más aun, Benjamin formula su diagnóstico con propósitos expresamente políticos, asumiendo que el régimen de la reproducibilidad no sólo da ocasión a formular una teoría materialista del arte, sino que también favorece, desde luego a través de la elaboración de categorías inutilizables en perspectiva reaccionaria, la socialización revolucionaria del arte. El lector recordará la enfática conclusión del ensayo, a tenor de la cual la estreñización de la política fomentada por el fascismo es conestada por el comunismo con la politización del arte.

Todo aquello que define el estrato heredado de la obra que la reproducibilidad técnica desmantela es resumido por Benjamin en lo que llama el "aura". Ésta, por cierto, es una

de las palabras más célebres de su repertorio. Demás está indicar la dificultad esencial de su interpretación. Nombra un concepto de trama dialéctica. Lo que en general puede decirse a su respecto, en primer apunte, es que mantiene su vigencia en tanto no pertenezca al objeto de la percepción y la experiencia, sino que sea su condición. La manifestación del aura coincide, entonces, con su declive; la posibilidad de su tematización es una con su crítica<sup>11</sup>. Pues bien: aunque *El Narrador* no formula la palabra, su concepto está largamente presente en él<sup>12</sup>. Si en múltiples sitios se ciernen sobre la idea misma de un “fin del arte de narrar”, es quizá el remate del capítulo IV el que más claramente expresa la trama dialéctica a que hacía referencia, cuando se habla de dicho fin como “un fenómeno que acompaña a unas fuerzas productivas históricas seculares, el cual ha desplazado muy paulatinamente a la narración del ámbito del habla viva, y que hace sentir a la vez una nueva belleza en lo que se desvanece”. Resultaría, pues, problemático no entender que la narración es de índole aurática y que, frente al planteamiento que recién evocaba, *El Narrador*, con ese matiz nostálgico —y profundamente melancólico— que mencionaba, con su evocación de la artesanía inveterada del relato y precisamente con sus consideraciones sobre los efectos de la técnica en el oficio narrativo, en

<sup>11</sup> Reconstruye más tarde la consideración de este concepto aludiendo a la fórmula con que Benjamin lo define (cf. *infra*, “La repetición”).

<sup>12</sup> El mismo Benjamin formula la relación expresa entre su estudio sobre la narración y el fenómeno de la “caída del aura” en una carta dirigida a Adorno con fecha 4 de junio de 1936: “En el último tiempo he escrito un trabajo sobre Nikolai Leskov, que, sin aspirar ni de lejos al alcance del [trabajo sobre] teoría del arte [se refiere a *La obra de arte...*], enseñaría algunos paralelos con la «caída del aura» en la circunstancia de que el arte de narrar llega a su fin” (GS, II-3, p. 1277).

sus efectos y sus contenidos; y, desde luego, en el surgimiento de la novela, parece colocarse en las arthropodas de aquel otro celebrado ensayo<sup>13</sup>.

Así, pues, aquí se diferencian y se oponen narración y novela como artesanía y técnica: la narración, que tiene basamento en una sociedad artesanal, es, dice Benjamin, “una forma artesanal de la comunicación”, en la cual el narrador imprime su huella como el alfarero en la vasija que modela. Por el contrario, la novela acusa en su textura la pertenencia a la época técnica, y si no es aún, derechamente, una forma técnica de comunicación, está indefectiblemente condicionada las relaciones que estructuran esta nueva época, y refleja las tensiones y contradicciones del sujeto inserto en esas relaciones. Como apuntaba antes, la explicación del nacimiento de la novela la remite a la invención de la imprenta y, con ella, a la fabricación de libros. En un sentido que es próximo a lo que se dice en el ensayo sobre *La obra de arte...*, la novela ya no es un relato para ser compartido en comunidad, sino que es producida con expresa destinación al libro, el cual ya

<sup>13</sup> Claro: existe un punto sensible de contacto muy explícito entre los dos textos. En el Epílogo a *La obra de arte...*, que enjuicia al fascismo como movilización general de las masas bajo conservación de las relaciones capitalistas propiedad, y cuya conclusión acabo de recordar, Benjamin habla de la guerra como el punto culminante de “todos los esfuerzos en pro de la estreñización de la política” y como el medio esencial de esa movilización y de la activación total de las capacidades técnicas, y apela al *Manifesto futurista* de Marinetti como expresión eufórica y categórica de semejante proceso (cf. GS, I-2, p. 506 s.). La evaluación de la guerra contenida en este epílogo, desconata la diversidad de propósitos y de los énfasis, sincroniza muy audiblemente con lo que se dice al comienzo de *El Narrador*. Por otra parte, ningún lector podrá dejar de sentir, tras las énfaticas saluciones a la modernidad técnica de *La obra de arte...*, un bajo tono que declara la melancolía por la destrucción del aura y la pérdida del contexto de tradición en que ésta difunde sus efectos sutiles.

no forma parte del haber común, sino que se ofrece al consumo individual.

Aspecto crucial de esta transformación es la ruptura con la tradición oral de la que dependería la narración: la novela está destinada esencialmente al libro y, en esa medida, se sustrae decididamente a la transmisión oral, que se mantiene embebida en la existencia de la comunidad. La mediación técnica de la comunicación es solidaria de un disranchamiento fundamental respecto de la experiencia, que el novelista ya no puede acufiar paradigmáticamente. Ha perdido esa especie tan peculiar de certidumbre que es congénita a la genuina experiencia, y que no se empuja por encima de ésta, para otearla desde el pináculo de la universalidad —no es la certeza del concepto—, sino que sabe —con el conocimiento frágil que le cuadra al testigo— que ha pasado algo, que algo ha tenido lugar, aunque no sepa exactamente qué ni precisamente dónde, y, para averiguarlo, tenga que abrirse paso a través de la ciega espesura del lenguaje, buscando las pistas a medio borrar: sabe del acontecimiento. Radicalmente incierta, la novela signa la perplejidad del sujeto —el individuo aislado— en medio de la pleróica existencia<sup>14</sup>.

Como puede desprenderse de estos apuntes, Benjamin

<sup>14</sup> Esta comprensión sugiere la posibilidad de considerar otro ejercicio literario, que ciertamente no pertenece a la matriz épica, pero que tampoco está en sus antipodas: la perplejidad, la carencia de consejo, la desorientación como modo fundamental de la existencia también son atribuibles a otra forma de escritura, que precedió incluso al surgimiento de la novela, y que ha sido probablemente —si se concede la caracterización de Benjamin— la primera tentativa del individuo por hacerse cargo de ese modo: hablo del ensayo. En él —y pienso en su primera acuñación por Montaigne, nunca ajeno al lado narrativo— la perplejidad es ejercida como táctica de la experimentación de sí y del descubrimiento del mundo, precisamente a partir de una crisis de la experiencia, que ahora es procesada en sentido escéptico y recibe su determinación esencial de la noción de *essai*. *Experimentum sui* como eje del *experimentum mundi*, y

no elabora el condicionamiento técnico en sentido propio. Ciertamente, la escritura tecnológicamente mediada es desde ahora el soporte fundamental de toda circulación narrativa, y su efecto esencial es el desarraigo de la experiencia y el debilitamiento de la comunicación. El lector silente y solitario, podría decirse, compensa el empobrecimiento de su experiencia y la pérdida de una comunicación que no sólo no le entrega ya elementos para la conducción de la vida, sino que le devuelve como en espejo la imagen de su propio y hesitante azoro, con la fruición estética de la obra, de manera similar a lo que ocurre con el espectador embargado por la relación aurática<sup>15</sup>.

Pero el desarraigo en cuestión viene a consumarse propiamente con la nueva forma de la comunicación que impone la información. La prensa, como medio escrito, lleva la mediación tecnológica a un ápice en el cual se cumple la serialidad y la universalidad indiferente que albergaba la invención de la imprenta. La información periodística homogeneiza todo contenido de experiencia, concentrándolo y distribuyéndolo a la vez en el átomo de la noticia rápidamente perecedera. El pun-

viceversa, es el carácter de una experiencia que ya no está asentada en la certidumbre de un saber heredado y consolidado en su transmisión, sino que se encuentra en inquieto proceso de formación.

<sup>15</sup> El punto, si no yerro en su estimación, tiene su peso, porque mostraría que si la novela, por una parte, presupone como condición de su posibilidad el dispositivo industrial de la imprenta y la masificación que ésta permite, por otra, sigue estando determinada por la relación estética individualizada que la reproducibilidad técnica conmueve hasta su fibra más delicada. De asumirse el marco analítico de *La obra de arte...*, esto designaría a la novela como una suerte de fenómeno de transición, entre la narración y aquellas "formas enteramente nuevas" de la narrativa que arriba hipotéticamente el segundo borrador sobre novela y narración que se reproduce más abajo. Acerca de la relación del lector individual con la novela, cf. "Leer novelas" (nota 49 a *El Narrador*), que elabora la analogía entre leer novelas y devoraras, y propone la concepción de la novela como procesamiento alimenticio, como una suerte de medio de cocción de experiencias que en estado crudo serían insoportables.

to, para Benjamin, es su dependencia de la explicación, a la cual se encomienda establecer un nuevo tipo de verosimilitud narrativa: la plausibilidad de lo que se transmite. La información no está dirigida a proporcionar elementos de orientación en el mundo como puede hacerlo el consejo, que apela a la libertad del otro, tanto en cuanto a la disposición a recibirlo como al uso que de él pueda hacer en orden a la situación que le concierne, sino a suministrar herramientas para la homología de las situaciones y a la eventual manipulación de las mismas conforme a pautas programadas, cuyo menú está contenido *in nuce* en la explicación. La matriz de la información no es pragmática, sino cognitiva.

Con todo lo relevante que pueda ser el sumario análisis benjaminiano de la comunicación informativa, se podría decir, por una parte, que la alineación de la misma en una serie definida por la crisis radical de la experiencia, en la cual queda situada también la novela, puede no hacer justicia a la especificidad de esta última precisamente en orden a la experiencia. La correlación implícita entre narración y *praxis*, novela y fruición estética, información y conocimiento, no permite pensar en las múltiples posibilidades que siguen habitando a la novela. Por otra parte, la idea de una crisis radical de la experiencia, condicionada en buena medida por la vinculación entre ésta y la sustancia de la tradición, tampoco permite pensar en formas alternativas de experiencia.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Lo dicho sobre el ensayo es una indicación en ese sentido, pero también sería preciso pensar en las modificaciones debidas tanto, por una parte, a la reconversión estética de las experiencias, como, por otra, a la configuración cognitiva de las mismas.

## La muerte como sanción

Llamaba hace un momento la atención sobre la dimensión temporal al hablar de la diferencia entre artesanía y técnica. Las consideraciones de Benjamin sobre la inversión informativa de la experiencia no sólo se dejan leer en la clave de un cambio esencial del paradigma discursivo y sus criterios de validación: también se las debe sopesar en lo que concierne a la cuestión de la temporalidad. La cita de Villemessant, director de *Le Figaro*, según la cual el lector del periódico se interesa más por aquello “que suministra un punto de reparo para lo más próximo”, mientras la noticia de lejos se pierde detrás del horizonte de lo que se estima de relieve, pone el acento en una profunda alteración de las dimensiones espaciales de la experiencia. Esa alteración tiene que ver con lo que Benjamin regularmente diagnostica como un efecto general de la técnica centrado en procesos de aproximación y abreviación de las distancias. Pero este efecto va acompañado también —y la información periodística lo evidencia agudamente— por una modificación sustantiva de la temporalidad de la experiencia: el tiempo de la información es el presente perentorio y fugaz del interés en la noticia, presente que conocemos bajo el nombre de actualidad. Sólo interesa la información actual, aquella que asoma y se expande álgidamente en el momento de su circulación para ser inmediatamente desplazada por una nueva información, todo lo cual supone, por cierto, una producción de esa actualidad que es, a la vez, la inducción de ese interés. En ese sentido, la noticia

es mucho menos su contenido que su relampagueo en el circuito de la información, y ésta está más dirigida, si puedo decirlo así, a in-formar a los sujetos receptores, determinando su interés, que a suministrar elementos para la conducción de la vida o la orientación en el mundo. Desde el punto de vista temporal, la noticia no es otra cosa que su actualidad: efímera en sí misma (o, en todo caso, provista de una duración que la producción de actualidad regula), se sostiene sobre el sistema general de la información, lo único que es propiamente constante. Pero esta constancia, que allana las diferencias entre las noticias, haciéndolas a todas commensurables en función del interés que el sistema administra, junto con reforzar la tendencia a desdibujar esencialmente la textura misma de experiencia como percepción y participación en lo diferente de los acontecimientos (sin lo cual éstos no pueden ser llamados, en sentido estricto, acontecimientos), es todo lo contrario del valor de eternidad que Benjamin asocia a la narración, como se puede ver especialmente en los "Boradores sobre novela y narración"<sup>17</sup>.

Y la verdad es que, si uno lo mira espontáneamente, Benjamin parece estar asistido de razón cuando habla de ese valor de eternidad: toda genuina narración está, por decir así, rodeada de un halo de arcaísmo, como si se tratara de una historia que se ha venido contando desde siempre y para siempre. Y ya podría decirse que éste es el criterio que permite reconocer la narración genuina y lo que Benjamin llama "el

gran narrador". El carácter aurático de la narración está determinado en mayor medida por este modo peculiar, que es responsable también del sello de una manera u otra anónimo de la historia que se narra o, si se quiere, de esa sombra de anonimato que se insinúa bajo la rúbrica del susodicho "gran narrador".

También acerca de eternidad se habla en *El Narrador*, desde el guiño de una cita de Valéry, como un pensamiento que extrae su sentido principalmente del *factum* de la muerte y, a la vez, como un pensamiento que progresivamente desaparece para la conciencia del sujeto de la sociedad burguesa, en un proceso que es uno con la pérdida de comunicabilidad de la experiencia y con el fin del arte de narrar. No puede restársele importancia a esta afirmación en la compleja economía argumental del ensayo. Aquella evanescencia, sostiene Benjamin, no puede sino explicarse por un cambio agudo "en el rostro de la muerte", cambio que consiste, por una parte, en la sistemática ocultación de ese mismo rostro, su retiro de la mirada colectiva, y, por otra, de manera esencialmente vinculada a lo primero, en lo que se podría llamar la privatización del morir. Esta transformación en el modo en que los seres humanos se relacionan con la muerte, la de los demás y la suya propia, debe asumirse acaso como la clave desde la cual cabe entender lo que en definitiva está en juego en la valoración benjaminiana de la narración.

"La muerte es la sanción de todo lo que el narrador puede referir (*Der Tod ist die Sanktion von allem, was der Erzähler berichten kann*)". Esta frase, estampada en el inicio del

<sup>17</sup> Cf. *infra*, fragmento 4, y sus estrados previos en los fragmentos 2 y 3.

decimoprimer acápite, está en la mitad casi exacta del ensayo. Esta comprobación meramente cuantitativa puede ser sugerente. En cierto modo, la frase es como la bisagra del texto. Su mismo tenor sentencioso, si se soslaya todavía el contenido, le confiere una gravedad especial. Si ya atendamos a lo que se dice, esa gravedad se acentúa. ¿Qué significa que la muerte sea tal sanción?

Una sanción es la confirmación o aprobación de una ley, acto o costumbre. Tiene, por ello mismo, carácter solemne y alcance de autoridad. Es con esta intención que Benjamin concibe la muerte como fuente de autoridad de la narración, fuente que la misma narración no agora, autoridad que toma a préstamo de aquella. Ello confiere a eso que, de una manera un poco vacilante, es cierto, he llamado la índole aurática de la narración un sello enteramente peculiar, en la medida en que no puede ser explicada sin más por su construcción ideológica, sino por la remisión a lo que podría ser descrito como el fundamento de la comunicación y así, también, fundamento de comunidad.

Con un derecho parecido al que ejerce Benjamin al asignarle a la muerte el carácter de semejante sanción de lo que narra el narrador, podría decirse que la muerte es la aporía de la narración, porque marca el límite absoluto del lenguaje, la posibilidad constitutiva del silencio<sup>18</sup>. El punto es importante, porque indica también hacia otro momento de diferen-

<sup>18</sup> Cf., sobre esto, "Aporias of Writing: Narrative and Subjectivity", introducción de Martin McQuillan a su edición de *The Narrative Reader* (London & New York: Routledge, 2000, p. 27 s.).

ciación entre narración y novela, momento esencial, del cual extraerá consecuencias más adelante. Una distinción entre muerte (*Tod*) y morir (*Sterben*) parece estar a la orden aquí. Pues si —como se dirá— el lector de novelas debe estar cierto de asistir a la muerte del personaje acerca del cual está leyendo, a fin de descifrar en él el "sentido de la vida" (volveré sobre esto), y permanece todo el tiempo, por eso mismo, abocado al fin de la novela, la narración atiende, como a su elemento más originario, a la llamada interpelación que proviene del morir: esa interpelación es la de *lo inolvidable* (*das Unvergessliche*).

El concepto de lo inolvidable fue introducido por Benjamin en el prólogo a sus traducciones de los *Tableaux parisiens* de Baudelaire (1923) a partir de una paradoja que tiene filo teológico: "[...] sería lícito hablar de una vida o de un instante inolvidable, aun cuando todos los hombres lo hubiesen olvidado. Pues si su esencia exigiese no ser olvidado, aquel predicado no sería algo falso, sino sólo una exigencia a la cual los hombres no corresponden, y al mismo tiempo contendría una referencia hacia un dominio en el cual se le correspondería: hacia un recuerdo (*Gedenken*) de Dios"<sup>19</sup>. En el presente contexto, cabría pensar que la narración concede a lo inolvidable, sin nombrarlo —porque su esencia permanece intangible para toda lengua humana, y porque el nombre sería aquí uno con el olvido—, un espacio de reso-

<sup>19</sup> *Die Aufgabe des Übersetzers* ("La tarea del traductor"), en: G. S., IV-1, p. 10). Elizabeth Collingwood-Selby ha llamado entímicamente la atención sobre este concepto, haciendo de él uno de los tres principales de su tesis doctoral *El filo fotográfico de la historia* (2008).

nancia, que resiste el fin y la clausura en la cual pareciera descansar la posibilidad de la novela, como si sólo la totalidad asintótica y nunca empíricamente totalizable de las narraciones pudiera hacer justicia a la exigencia que lo inolvidable es.

Pero hay algo más en esta invocación de la autoridad de la muerte y del morir. La relación de este otro aspecto con el que vengo de señalar no podrá estar aún suficientemente a la vista, y será preciso esperar ulteriores desarrollos para hacerla más perceptible.

Al glosar su aserto sobre la muerte como sanción, Benjamin dice que las historias del narrador “nos remiten a la historia natural”. Ilustra esta tesis con la alusión a un relato que es ciertamente una pieza preciosa de Hebel bajo el título de *Inesperado reencuentro*. Todavía tendré que hacerme cargo del concepto benjaminiano de “historia natural”, que es de alta complejidad y que no siempre conserva una misma significación en cada uno de los usos que, en diversas obras, se le da.

En todo caso, se trata de un concepto que pertenece al núcleo de la filosofía benjaminiana de la historia, y que ya se anuncia muy marcadamente en *El origen del drama barroco alemán*. Desde el punto de vista de esa filosofía, interés principal es traer a interrogación insistente la matriz que la concibe en términos lineales de causalidad (esa interrogación será finalmente coronada en las llamadas “Tesis de filosofía de la historia” [*Sobre el concepto de historia*] de 1941), y que, por esa misma razón, se ve radicalmente impedida de pensar a la vez la singularidad y la re-

petición históricas<sup>20</sup>. Punto de esta interrogación es poner en juego la conexión del acontecer histórico bajo perspectivas éticas (sin olvidar los componentes teológicos y políticos que las alimentan). En este alcance, la distinción entre historia humana (o historia universal) e historia natural que presupone aquella matriz se debe volver esencialmente problemática<sup>21</sup>.

En consonancia con esta problematicidad, y tal como lo sugiere la evocación del relato de Hebel, lo que hace el narrador es reinscribir la historia humana en la historia natural, apelando precisamente a la muerte como la instancia, el lugar, el acontecimiento en que se cruzan de modo absoluto y no resuelto una y otra<sup>22</sup>. Esta reinscripción es una suerte de regresión y, si se quiere o se puede decir, una *repetition* del “origen”, el cual sólo rige como tal en la repetición y por ella. Precisamente con esto tendría que ver la vocación de justicia del narrador.

<sup>20</sup> Así, la acertada observación de Beatrice Hanssen de que la noción de “origen” que preside la gran obra sobre el drama barroco, en combinada discusión con el neokantismo y con el eterno retorno nietzscheano, expresa la aspiración a “hacer menos que pensar en conjunto, y traer conjuntamente a un único término, la singularidad histórica y la repetición.” (B. Hanssen, *Walter Benjamin's other History. Of Stories, Animals, Human Being, and Angels*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2000, p. 42.)

<sup>21</sup> Hanssen cita a este respecto al borrador del prólogo a *El origen*... en que se formula esta idea (cf. G. S, I-3, p. 935).

<sup>22</sup> A este respecto se puede pensar en los procesos de simbolización de la muerte guiados por el afán de sustracción a la dimensión puramente natural de su incidencia histórica. Este es un tema importante también desde el punto de vista de la teoría de la soberanía (recuérdese la afinidad entre la concepción de Carl Schmitt en su *Politische Theologie* y lo que sobre ello propone Benjamin en el libro sobre el drama barroco, y aquella construcción de la teología política medieval que Ernst H. Kantorowicz (*The King's Two Bodies*) discute como los dos cuerpos del rey, el perecedero y el inmortal, que es probablemente la forma más compleja y articulada de distinguir entre las dimensiones “histórica” y “natural” de la muerte.

## Memoria y temporalidad

Sobre el trasfondo de las relaciones y diferencias entre historia humana e historia natural, Benjamin incide en las formas de la historiografía, la crónica y la narración. El contraste de estas dos últimas con la primera debiera ser especialmente iluminador. De hecho, revela el parentesco esencial entre el narrador y el cronista, al punto que éste puede ser llamado "el narrador de la historia". Se tiene a ese propósito la presencia testimonial del narrador (y del cronista) en su relato, exento de las pretensiones de objetividad de una historiografía que aspira a ciencia rigurosa, a cuenta de lo cual también podría mencionarse la "conciación" y la prescindencia de explicaciones, circunstanciadas o no, y de figones psicológicos que sería propia de la —reiterémoslo— "genuina narración", como lo evidencia la historia del rey egipcio Psamético que refiere aquel primer narrador de la historia que fue Heródoto<sup>23</sup>, si bien el modelo que Benjamin tiene más a la vista en este contexto es de los cronistas medievales que, provistos del gran cuadro de la historia soreriológica, pudieron verse eximidos de la necesidad de explicar, es decir, de aplicar la matriz de causalidad lineal de que hablé antes. A cambio de ello, interpreta, hilvana los acontecimientos que relata "en el gran curso inescrutable del mundo". Sobre este modelo, el narrador puede aparecer como el cronista de la historia pro-

<sup>23</sup> Esta historia parece haber interesado especialmente a Benjamin. Cf., además del capítulo VII, el registro de diversas interpretaciones de la historia en el último de los borradores sobre narración y novela.

fana, para el cual ese curso también es impenetrable, sea porque está secretamente gobernado por la historia de la salvación o porque su trasfondo es la historia natural<sup>24</sup>.

A su vez, historiador, narrador y cronista están referidos a dimensiones de la memoria. Pero el tratamiento de estas últimas va dirigido expresamente a insistir, desde este nuevo ángulo de mirada, en la diferencia entre narración y novela como formas épicas. La tesis benjaminiana que adjudica a la novela la matriz mnémica de la rememoración (*Eingedenken*) tiene, pues, ese preciso propósito. La primera señala que se entrega al respecto es la diferencia entre lo uno y lo múltiple: la rememoración, como el elemento que inspira a la novela, está orientada a la unidad de una vida, una acción, un personaje, y aspira en esa medida a la permanencia; la memoria (*Gedächtnis*), que es el elemento de la narración, permanece inmanada por la multiplicidad de los eventos, y es efímera. Si ambas, según Benjamin, tienen su común origen en el recuerdo (*Erinnerung*), que alienta a la épica en general, la novela sólo sería posible en virtud de la separación esencial de estas dos dimensiones suyas.

<sup>24</sup> La diferencia entre el historiador y el cronista tiene su expresión más intensa en *Sobre el concepto de historia*: "El cronista, que detalla los acontecimientos sin discernir entre grandes y pequeños, tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que alguna vez aconteció puede darse por perdido para la historia. Por cierto, sólo a la humanidad redimida le concierne enteramente su pasado. Quiere decir esto: sólo a la humanidad redimida se le ha vuelto citable su pasado en cada uno de sus momentos. Cada uno de sus instantes vividos se convierte en una *citation à l'ordre du jour* día que precisamente es el del Juicio Final." (Tesis III, en: G. S., 1-2, p. 694; cf. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Traducción, introducción y notas de Pablo Oyazun Robles. Santiago: Arca/Lom, 1995, p. 49.) El cronista se muestra aquí como un modelo para el materialista histórico en su debate con el historicismo y la ideología del progreso.

No es fácil, hechas las salvedades del caso, resistirse a la tentación de adivinar bajo el nombre de rememoración ciertos rasgos que definen a la *mneme* épica o dramática en sentido aristotélico. Esto no sólo se debe a la idea de una unidad de su objeto —dice Aristóteles que una tragedia o una epopeya es *una* no porque escoja como tema a un individuo o se refiera a la vida de uno, inevitablemente compuesta de variedad de incidentes que no forman unidad, sino porque su asunto es una única acción desplegada en la estructura y la secuencia coherente de sus momentos—, no se debe, digo, solamente a esta idea de unidad, sino a lo que debe constituir la sustancia misma de ésta. Tal es el significado del juicio aprobatorio que dedica Benjamin a la explicación contenida en la *Teoría de la novela* (*Theorie des Romans*) de György Lukács que concibe a su objeto como la única forma literaria que tiene al tiempo como principio constitutivo, en cuanto que su condición primaria es la escisión entre el fáctico devenir de la vida en el tiempo y el sentido como idealidad trascendental. Vista así, la novela está determinada estructuralmente por el “sentido de la vida” como unidad que mide en último término su consistencia.

Esto da cuenta del carácter teleológico de la novela, abocada esencialmente al *locus* paradójico de su conclusión, de manera similar a la comprensión aristotélica de la unidad de la fábula, que tiene en la inteligibilidad memorable de la totalidad de la acción su fundamento de determinación. Pero digo paradójico, porque en ese lugar donde debiera alcanzarse la certidumbre definitiva acerca del “sentido de la vida”

novelada sólo se tiene el vislumbre, su sombra fugitiva. Benjamin arguye que la diferencia esencial entre novela y narración puede colegirse de este interés novelesco en el sentido de la vida, por una parte, y del interés narrativo de ofrecer una “moralaja de la historia”, es decir, una enseñanza que puede ser reinvertida en la conducción o comprensión de la propia existencia, concebidas ambas, respectivamente, como formas conclusivas de una y otra forma diegética. Pero tal vez más decisivamente confronta una y otra por la voluntad de clausura o de fin —si puedo decirlo así— que anima al novelista y a su lector y por la índole interminable de la narración. El derecho a preguntar “¿y qué pasó después?”, al cabo de una narración, no puede ser abolido por ésta. Si en la novela la muerte es no sólo el sello, sino la condición de sentido de la vida que —sin embargo— se perfila evasivo en la rememoración, en el arte de narrar ella es la instancia de un recuerdo insondable. Si en la novela aquella voluntad de fin rima en definitiva con el fin del arte de narrar, en éste y ya en sus más antiguas primicias, cuando precisamente el “arte” no maduraba aún, prevalece el deseo de continuación infinita en la trama ideal de todas las historias. Porque tal vez ésta sea también una diferencia esencial entre una y otra forma: la diferencia entre *voluntad y deseo*.

No obstante (y éste es el sentido de la paradoja de la conclusión de que hablaba), el “entonces” narrativo que está en el *locus* igualmente paradójico del inicio de todo narrar, y que lo es porque siempre está no sólo prolongado sino también anticipado por un “¿y entonces?” que rige la repetición y

Lo interminable de toda narrativa, sigue estando presente también en la novela a despecho de su voluntad de clausura<sup>25</sup>.

### Historia natural, mito y algo más sobre memoria y narración

Deseo de continuación, no de seca continuidad, sino de reanudación anima la magia de la narración. Porque es algo así como una magia lo que, en las escenas primordiales del relato, retiene y mantiene unida a la compañía en torno al narrador, cuya voz, como dice uno de los borradores, apenas emerge desde la penumbra; y es la persistencia de esa magia ancestral lo que sigue otorgando su fuerza de convocación a las muchas variedades del narrar en su despliegue histórico. Ya conocemos el relieve con que Benjamin destaca esta potencia comunicativa de la narración que, en su figura más acendrada, define también su originaria popularidad, es decir, su arraigo en el pueblo. Es, sugiere Benjamin en el capítulo XVI, la magia del cuento de hadas<sup>26</sup>, que el niño refrenda con la demanda pertinaz del “¿y entonces?”, la cual no se da por vencida ni siquiera ante el imperio de la muerte.

Decía que la muerte es la instancia de cruce, absoluto e

<sup>25</sup> Esto, podría decirse, es lo que permite que la narrativa, en general, sobreviva una y otra vez a su muerte, a su fin. Si por una parte la voluntad de fin de la novela contiene en sí el fin de la narrativa, y es acaso, subrepticamente, el *deseo* de ese fin, por otra parte la paradoja inherente a dicho fin contiene la posibilidad constante de la reanudación, como un deseo más inverazado que está en constitutiva discordia con aquel otro.

<sup>26</sup> El término alemán que designa la vasta clase de relatos populares, dentro de los cuales se incluyen aquellos que denominamos “cuentos de hadas”, es *Märchen*; véase la nota 56 a *El Narrador*.

irresuelto, e irresoluble, de historia humana e historia natural. Como se sabe, *El drama barroco alemán* designa a la alegoría como la forma que expresa esa instancia. En uno de los pasajes más citados del libro se lee, a propósito de la relación y la diferencia de símbolo y alegoría: “Mientras en el símbolo, con la idealización del deceso, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría yace ante los ojos del observador la *facies hippocratica* de la naturaleza como paisaje primordial petrificado. La historia, en todo lo que ella tiene, desde un comienzo, de eterno, penoso, fallido, se acuña en un rostro, no, en una calavera”<sup>27</sup>. En este alcance, la historia natural es la fractura esencial de la historia como historia del sentido (y, ciertamente, el concepto heredado de historia parece inseparable de la exigencia de sentido), fractura que se impone con la opacidad de lo que llamamos “cosa”. Tal como propone Eric Santner, “la historia natural nace de las posibilidades duales de que la vida pueda persistir más allá de la muerte de las formas simbólicas que le dieron significado y de que las formas simbólicas puedan persistir más allá de la muerte de la forma de vida que les dio vitalidad humana”<sup>28</sup>. Ésa es, también, la esencia de la ruina, que en su enigma significa—inexpresivamente—la resistencia radical a toda simbolización, a toda producción de sentido, a la vez que, en su silencio, la reclama.

<sup>27</sup> G. S., I-1, p. 343.

<sup>28</sup> Eric L. Santner, *On Creaturely Life: Rilke – Benjamin – Sebald*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2006, p. 17.

Pero a diferencia de la alegoría, que al conjurar significativamente aquella fractura da cuenta de “la experiencia de irremediable exposición a la violencia de la historia”<sup>29</sup>, haciendo valer precisamente la repetición de la violencia aniquiladora de sentido como ritmo de lo “natural”, la narración ejerce, en virtud de su propia operación repetitiva, una magia que evoca el primer despertar de lo humano del letargo narcótico de su procedencia meramente natural, pero aún “en consonancia con la naturaleza”, con la pluralidad de las criaturas. La historia natural ofrece, aquí, una distinta fisonomía, así como la magia de la narración no puede confundirse con el embargo fascinante del hechizo o del conjuro.

Desde este punto de vista, la noción de historia natural lleva consigo, íntimamente, una tensión que la opone en términos decididos con lo que Benjamin llama el mito. Si la vocación esencial del pensamiento de Benjamin es emancipatoria, de lo que se trata para él es, precisamente, de desatar los lazos que atan la existencia humana a las condiciones que impone su determinación mítica, a la configuración demoníaca de la existencia<sup>30</sup>. Y no se puede simplemente creer que el progreso, los procesos de secularización, la misma expansión del manejo técnico de la existencia humana y del mundo, la den por cancelada sin retorno, porque ella es receptiva.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, p. 20.

<sup>30</sup> Sobre esto, cf., por ejemplo, el ensayo *Schicksal und Charakter* (“Destino y carácter”, a cuyo respecto remito también a mi artículo “Primeros pasos: Hörs av Öppning östlöst”). Un fragmento de Heidegger y dos lecturas”, en: *Seminarios de Filosofía* (17-18:109-131)<sup>31</sup>, y el ensayo *Zur Kritik der Gewalt* (referido a mi traducción con presentación y notas: W. Benjamin, “Para una crítica de la violencia”, Santiago: Merlades Pesados, 2008).

Su gravamen sigue siendo efectivo y eficiente allí donde los programas de racionalización y de secularización parecían haber desencantado el mundo. En debate con ellos, el plan benjaminiano ha supuesto una reformulación radical de la crítica de la razón, que amplía la noción de experiencia, descubre en las operaciones de la razón registros retóricos de construcción de la historia y formula estrategias en clave dialéctica que puedan hacerse cargo de la complejidad de las relaciones que todo ello implica<sup>31</sup>.

“Hacer habitables —dice programáticamente Benjamin en la *Obra de los Pasajes*— unas regiones en que hasta ahora proliferaba la locura. Adentrarse con el hacha aguzada de la razón y sin ver a derecha ni a izquierda, para no caer en el esparto que nos seduce desde la profundidad de la selva. Todo —suelo debiera ser hecho una vez habitable por la razón, depurado de la maleza del delirio y del mito”<sup>32</sup>. El delirio y el mito encadenan al ser humano a la repetición de la violencia, cerniendo por doquier la faz aterradora de la naturaleza. Pero “[l]a magia liberadora de que dispone el cuento, no pone en juego a la naturaleza de modo mítico, sino que es la alusión a su complicidad con el hombre liberado”. Si —como propone complejamente *La tarea del traductor*— la traducción apunta al horizonte mesiánico de la lengua pura, la narración guarda la memoria de la primera emancipación de los pode-

<sup>31</sup> Esta crítica de la razón y esta demanda de un concepto ampliado de experiencia despuntan por primera vez de manera explícita en el temprano ensayo “Über das Programm der kommenden Philosophie” (“Sobre el programa de la filosofía futura”, en: *G. S.*, II-1, pp. 157-171).

<sup>32</sup> *Pasagenwerke*, N I, 4, en: *G. S. V-1*, p. 570 s.; cf. W. Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, *op. cit.*, p. 120.

res míticos, demoníacos. La peculiaridad de la dialéctica benjaminiana consiste precisamente en su instalación en estos dos momentos liminares, que accentúan la violencia de las oposiciones. Esta agudización impide que la dialéctica capitalice las oposiciones en la consolidación de la identidad que ha hecho suyas, como momentos constitutivos y subordinados, las diferencias. Algo enteramente otro despunta en esas lindes.

He sugerido que el carácter aurático de la narración está directamente vinculado a un modo suyo, que no sólo da cuenta de su apelación al valor de eternidad, sino que también es responsable de esa especie de peculiar anonimato que inviste a la historia narrada. Benjamin se refiere a este punto para introducir su mención del relato *La alejandría* de Leskov, que reservó para el último de los capítulos de su ensayo, con un gesto que debiera ser considerado particularmente significativo. Hablando de la acendrada comprensión que tiene el narrador —particularmente, en este caso, el escritor ruso— del mundo de la criatura (ya tocaremos esto y su relación con la justicia), celebra aquel relato como uno en que “la voz del narrador anónimo, que existió antes de toda literatura,” resuena de manera plenamente perceptible. Hay razones para pensar que el “narrador anónimo”, anterior a toda literatura —y querría decir esto: también al *arte* de narrar— no es otro que “la voz de la naturaleza”, como sugiere el relato homónimo que ha comentado Benjamin en el capítulo inmediatamente precedente. La “naturaleza del narrador” es el narrador de la naturaleza, el narrador del mundo de la criatura. Del mismo modo en que opera esta “voz” en ese relato (se recor-

dará que la fuente y la índole propia del narrar es la oralidad), es decir, como causa y ocasión de memento, la narración construida, cuyo elemento inspirador es la memoria (*Gedächtnis*) que trama la red ideal de todas las historias, es la catámenesis —si se me permite emplear este neologismo<sup>33</sup>— de la pura voz de aquel narrador primordial. No lo que *habla* por ella, lo que resuena *en* esa voz es *lo inolvidable*.

## La repetición

En cierto sentido, podría decirse que la repetición es, en Benjamin, el artificio de los artificios. Ésa es la significación que adopta desde *El origen del drama barroco alemán* hasta *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. En particular, la repetición es la fuerza que corre con más tenacidad e inexorablemente el aura. La definición que de ésta se da en el gran ensayo sobre la obra de arte —“manifestación irrepetible de una lejanía por cercana que pueda estar” (*einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag*)<sup>34</sup>— tiene precisamente en la irrepetibilidad, en la absoluta e insustituible singularidad (*einmalig*: lo que ocurre de una vez una sola vez) su condición *sine qua non*.

Pero la fórmula benjaminiana, cuidadosamente calibrada en sus términos y en su sintaxis, exige ser leída en varias fases y en diversos estratos de verdad, si puede decirse así. En

<sup>33</sup> Catámenesis sería el inverso de la anamnesis, entendida ésta como el remontar al principio; aquella sería el trasunto (pero sólo eso) del origen.

<sup>34</sup> G. S., 1-2, p. 478.

la fórmula “manifestación irreperible” está la palabra *Erschei- nung*, que significa tanto “aparición”, en el sentido hacerse algo patente, *appearer*, como “apariencia”, en el sentido usualmente defectivo de ilusión y engaño, mero *pareer*. Como suele suceder en la gramática benjaminiana de los conceptos, estos dos sentidos están anudados en el mismo vocablo y dispuestos en una recíproca tensión, que es dialéctica en la acepción que Benjamin asignaba a esta noción y cuya regla, precisamente, sólo puede inferirse de construcciones como ésta. En ella, cada uno de ambos sentidos, en cuanto se opo- ne al otro, lo refuerza, y esto quiere decir: lo constituye en y por la oposición, pero de tal modo que cada uno pone al otro de manifiesto y es así el principio de su crítica. De he- cho, podría decirse que la tensión que subsiste entre los dos sentidos explicita la ambivalencia esencial que tenía el térmi- no *Schein* en *El origen...* o en *Las afinidades electivas de Goethe*, y que como bien se sabe es la determinación canóni- ca de lo que la tradición metafísica de Occidente piensa como esencia de lo bello y la belleza. La dialéctica de estas oposicio- nes considera ciertamente un tercero, pero su clave estriba en que este tercero no es la síntesis o la reconciliación de los opuestos (en el sentido constructivo de Hegel y sus epígo- nos), sino su interrupción: tal es lo que Benjamin concibe bajo la expresión “dialéctica en suspenso” (*Dialektik im Sti- lland*, también “dialéctica en estado de detención, de arres- to”), asociable con lo que el “Prólogo epistemo-crítico” a *El origen...* llama “la muerte de la intención” en cuanto posi- bilidad de la verdad en su pureza, como asimismo con la es-

tructura de la alegoría y con el *momentum* mesiánico propio de la inteligencia benjaminiana de la historia. En la medida en que el tercero *no* es categorialmente, lógica y epistemoló- gicamente susceptible de ser coordinado con los términos de la oposición, sino que es precisamente lo que ésta excluye, podría decirse que ese tercero interruptor, que destella en el suspenso, es la destrucción del círculo encanizado de la oposi- ción. El tercero interruptor es, entonces, un tercero excluido, que en el momento de su emergencia destruye del plexo que define a la oposición. El rasgo destructivo es inseparable de la dialéctica benjaminiana.

Por eso, la irreperibilidad no puede ser entendida sin más como un atributo propio de la *Erscheinung* de determi- nados objetos en virtud de la naturaleza peculiar de éstos, sino como una apariencia cuya razón consiste en la reiterativa experiencia de tales objetos bajo condiciones determinadas y a la vez subrepticias, es decir, condiciones que no ingresan temáticamente en el círculo de dicha experiencia; no se olvi- dará que el concepto de aura está asociado a una tesis sobre el condicionamiento y la transformación histórica de la percep- ción. Pero, por otra parte, la dialéctica inherente a la *Erschei- nung* no sólo acusa la ilusión de un efecto (es decir, una apa- riencia) de lejanía que no es susceptible de aproximación al- guna, sino que indica también a su vez que ese efecto es el momento irreducible de verdad de tal apariencia.

Como concepto crítico, “aura” es un concepto destruc- tivo. Concibe el proceso histórico y las fuerzas productivas que son causa de que la condición latente que él designa que-

de expuesta en su carácter y función. Pero, de acuerdo al sello idiosincrásico de la dialéctica benjaminiana, esto no sólo quiere decir que con él se trae a luz una condición que habla permanentemente y eficientemente desde su latencia, sancionando su clausura epocal. "Aura" es un concepto bifronte: si mira hacia el fin del régimen de la determinación aurática de la experiencia, también lo hace hacia la renacida de ese régimen, que encierra un resto que la crítica no agota. Esa renacida se delata ciertamente en la re-auratización que Benjamin reconoce en *La obra de arte...* (por ejemplo, en la construcción del *star system* del cine). Pero esto no es otra cosa que el síntoma de un fondo de lo aurático que es resistente a toda crítica; un fondo, si se quiere, inmemorial. El uso benjaminiano de la palabra "origen" da cuenta de él.

Ese fondo es quizá responsable de todos los dobles del aparato conceptual benjaminiano. Puede ser considerado a la vez como el remanente inextinguible de la magia, como el presagio indeleble de la redención. Es lo inolvidable. Se puede entender, en el ensayo, que la pequeña historia de Falun ingeniada por Hebel, que contiene en su frágil envoltura toda una época de la historia mundial, y que, según Benjamin, retrotrae la historia humana a la historia natural, tiene su *pendant* en la historia de la alejandrita, donde la piedra inerte, última en la jerarquía de las criaturas, dechado de la mudéz, es profética.

El narrador hace gesto de recuperar ese fondo o resto. No se puede dejar a un lado la conexión entre este resto y las tempranas reflexiones de Benjamin sobre el lenguaje, que siguen ejerciendo su influencia sobre el pensamiento maduro

de éste. En *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje del hombre*<sup>35</sup> Benjamin elabora una teoría del nombre que tiene como uno de sus momentos cardinales lo que él llama la "sobre-nominación" (*Überbenennung*) de las cosas (de las criaturas) por el lenguaje humano<sup>36</sup>. El narrador desanda esa sobre-nominación, restituyendo la criatura al lenguaje que le es conforme. Esto explicaría lo que me inclino a llamar el carácter profético de la narración. Sería la narración, en su gesto más íntimo, la profecía del *retorno de lo inolvidable*.

Por eso, la repetición también debe concebirse simultáneamente, no sólo como el artificio de los artificios, sino también como el ritmo de la naturaleza, tal como intenté sugerir antes.

<sup>35</sup> *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, en: G. S., II-1, p. 140-157.

<sup>36</sup> Benjamin formula su teoría de la sobre-nominación en el temprano ensayo *Sobre el lenguaje en general...* a propósito de su interpretación del Génesis. Según esta interpretación, el pecado original altera esencialmente la relación del hombre con la naturaleza, de modo que los lenguajes de las cosas, a los que constitutivamente falta el sonido articulado, sufren una segunda mudéz, que tiene el sentido de la trisíntesis. En la trisíntesis (en toda trisíntesis), la criatura está a disposición del que la nombra sin poder comunicarle su propia naturaleza, a diferencia de lo que ocurre con la palabra creadora de Dios, que las llama a la existencia por su nombre propio, que recibe su sanción en la concepción burguesa del lenguaje. "En la relación de las lenguas humanas con las de las cosas reside algo que puede caracterizarse de manera aproximativa como "sobre-nominación" [*Überbenennung*]: sobre-nominación como el fundamento lingüístico más profundo de toda trisíntesis y (visto desde la cosa) de todo enmudecimiento. La sobre-nominación como esencia lingüística de lo crítico apunta a otra relación peculiar del lenguaje: la sobre-determinación [*Überbestimmtheit*], que prevalece en la relación trágica entre las lenguas de los hombres hablantes" (G. S., II-1, p. 155 s.). La última indicación alude a su vez a la significación que otorga Benjamin al proceso de la traducción (*Übersetzung*), que en el ensayo citado tiene el carácter de la traslación de una lengua a otra superior a través de un *continuum* de transformaciones (cf. *op. cit.*, p. 151), y que recibe su determinación más rigurosa y completa en *La tarea del traductor*, en términos de una relación asintótica que tiene en su horizonte y su centro, a la vez, la "lengua pura". También desde la "trágica relación" de las lenguas humanas (a cuyo sentido, cabe asociar la guerra) podría entenderse la significación que se le atribuye a la narración, como proceso lingüístico que desanda la sobre-nominación y sus graves consecuencias.

Si puede decirse que la paradoja fundamental y estructural de la narración (de toda narración, en todas sus formas) estriba en que su tarea es la repetición de lo irrepetible, la solución siempre reanudada, y por eso mismo interminable, es aquella profecía que la narración presenta, no en palabras, sino en su gesto.

Y, en fin, si lo más llamativo desde el punto de vista programático es que Benjamin atribuya a la narración, cuyo régimen inveterado —y esto también quiere decir: su aura— es deshecho por la modernidad, aquella misma eficacia que reserva en su pensamiento para la tercera de que hablaba, es porque en ese gesto se anuncia el principio más alto de ese pensamiento: la justicia.

## Narración y justicia

Se dijo esto desde un comienzo. La frase con la que concluye el ensayo —“El narrador es la figura en la que el justo se encuentra consigo mismo (*Der Erzähler ist die Gestalt, in welcher der Gerechte sich selbst begegnet*)” — marca su propósito esencial.

Sin perjuicio de las intenciones de Benjamin en orden a entregar un aporte sustantivo a la teoría de las formas épicas, *El Narrador* no es, decía, un ensayo de teoría literaria, no se encamina a formular los principios reguladores de la narrativa, no busca contribuir, insistía, a la teoría de los géneros. *El Narrador* es, si cabe decirlo así, un ensayo fundamental de

dikaiología, de teoría de la justicia. Pues su asunto definitivo es la vinculación que establece entre justicia y narración. Pero los trazos preparatorios de aquella frase final, que ciertamente le conceden plausibilidad argumental, no son suficientes quizá, sin el auxilio de una insistente interpretación, para aquietar lo que supongo debe ser la extrañeza que experimenta cualquier lector ante este colofón. La semejanza del narrador que inmediatamente lo precede, lo que se dice sobre su don —“poder narrar su vida” — y sobre su dignidad —poder narrarla “*total*” —, la aproximación entre la narración y el verbo y su sustancia aleccionadora, el provecho para la propia existencia que de allí puede extraer quienquiera le preste atención y oído alerta, no como resultado de la obediencia a un imperativo, sino en virtud del amigable consejo, de ese consejo en cuya significación para el espíritu y el rendimiento de la narración tanto insiste Benjamin, todo ello puede ayudar a la comprensión del aserto, pero no basta para ella.

Lo que aquella frase quiera decir, creo, exige preguntarse por el sentido, la estructura, el carácter de la vinculación de que hablaba: ¿qué justicia puede traer una narración? Que el narrador sea la figura en que el justo se encuentra consigo mismo no se debe meramente a cierta disposición psicológica o ética del narrador, sino a la operación misma de la narración, la cual tiene que ser cortejada necesariamente con la pregunta de cómo el lenguaje (sustancia de la narración) puede hacer justicia. En su ensayo sobre Karl Kraus, Benjamin entrega una señal importante a este propósito, al comentar la operación de la cita en el escritor alemán:

En la cita que a la vez salva y castiga, el lenguaje se muestra como la matriz de la justicia (*Mater der Gerechtigkeit*). Llama a la palabra por su nombre, la arranca destructivamente del contexto, pero precisamente con ello la llama de vuelta a su origen. Aparece ahora no de manera incongruente, [aparece] sonora, vocalmente en la estructura de un nuevo texto. Como rima, reúne lo semejante en su aura; como nombre, está solitaria e inexpressiva. En la cita ambos reinos —origen y destrucción— se legitiman ante el lenguaje. Y a la inversa: sólo donde se interpenetran —en la cita— se consuma éste. En ella se refleja la lengua de los ángeles, en la cual todas las palabras, que han sido ahuyentadas del contexto idílico del sentido, se han convertido en lemas en el libro de la creación<sup>37</sup>.

Esta suerte de síntesis disyuntiva de destrucción y origen que presenta la operación de la cita en la interpretación benjaminiana puede servir de orientación para el análisis de la justicia narrativa, y esto en dos direcciones. Por una parte, es la cuestión del lenguaje mismo. ¿Cómo y bajo qué formas y condiciones el lenguaje puede ser (y es) reacio a esta justicia? Benjamín habla dado temprana respuesta a esta interrogante, en el ya citado *Sobre el lenguaje en general*... Es aquello que allí se llama la concepción burguesa de la lengua, que sanciona el habla general y genérica de la entidad del signo regida por el valor de cambio, y por eso también su intercambiabilidad, su equivalencia, por decirlo así, en la cotización del mercado lingüístico, su principio esencial en lo que antes se mencionó bajo el tema de la “sobre-nominación”, que sepulta bajo densas capas la preciosa joya del nombre: todo ello tendería que ser puesto del lado de esta hostilidad a la justicia.

<sup>37</sup> *Karr Kraus*, en: G. S., II-2, p. 363.

En su lugar, en su contra, el narrador —como se dijo— retrotrae el lenguaje al tiempo anterior a la sobre-nominación —sin arrogarse el poder del nombre, sino remitiendo asincrónicamente a él—, y en el consejo le otorga un primario valor de uso.

Por otra parte, y en relación estrecha con lo anterior, sin ser ella misma destructiva, la narración da cuenta de un cuidado de la naturaleza en la pluralidad de sus expresiones y manifestaciones. El carácter justiciero de la narración consiste en que ella da cuenta del acacer de lo singular, da cuenta de lo singular en su acacer. Es, quizá, la justicia de lo nimio; acaso por eso Benjamín da tanta importancia al cuidado del detalle, de la nimiedad que caracterizaría a la narración en sentido tradicional, y que la asocia al espíritu de la crónica. Pero el término esencial con que Benjamín llama a esto es “criatura”. Que no es meramente el ser humano (y entre ellos el más eminente, el justo), no sólo el ser viviente, sino toda cosa de la naturaleza, a lo largo de una jerarquía que se empina a lo más alto y descende al “abismo de inanimado”, cuyo ejemplo principal es aquí la piedra profética del relato de Leskov. Criatura es el humano, el animal, la cosa, en su intima singularidad que es, a la vez, su imborrable alteridad. Criatura es todo, a condición de que se la perciba en su irreducible e irrepetible singularidad, y esto quiere decir, para la narración, a condición de que se la *repiñe* en su irreducible e irrepetible singularidad.

Benjamín enfatiza que el narrador hace justicia a la criatura, mas como no su vengador; en cierto modo podría de-

cirse de él lo que el mismo Benjamin dice del justo, que es, de la criatura, su "abogado" (*Fürsprecher*)<sup>38</sup>. La justicia de la narración y del narrador consiste precisamente en que ni éste emite un juicio ni ella es un dictamen. En la narración no se juzga a la criatura, sino que se le da un espacio de juego —el espacio del lenguaje— para que ella haga sentir los rasgos insustituibles de su individualidad. El interés de Benjamin por los relatos de bribones y criminales ha de estar, acaso, relacionado con esto; más que una reivindicación del forajido, lo que hay allí es la apertura del espacio en que éste aparece antes o al margen de toda sentencia.

Por eso, la justicia de la narración no es otra cosa que el cuidado de la criatura, temple del justo que Benjamin lee en la celebración de la *imago* maternal, y para el cual tiene un nombre inequívoco. Lo contiene el final del segundo capítulo del su ensayo sobre Kafka: "Si Kafka no rezaba —y esto no lo sabemos—, en todo caso le era propio en grado sumo lo que Malebranche llama «la oración natural del alma» —la atención (*Aufmerksamkeit*). Y en ella, como los santos en sus oraciones, incluyó a toda criatura"<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> El término se presta a equívoco. *Fürsprecher* es el abogado, el intercesor, y literalmente el que habla por otro. Beatrice Hanssen señala que el estudioso Irving Wohlfahrt ha sugerido que este tema acusa un "humanismo imperialista", al convertir al justo en el portavoz de la munda criatura, a propósito de lo cual aporta la prueba concomitante de un texto famosísimo de Benjamin del año 1975, inspirado por *El proceso* de Kafka (cf. *op. cit.*, 160). En el desplazamiento que ensayo arriba, prefiero pensar que el narrador, que no es un vengador (pertinente al mundo del mito), tampoco es, como *Fürsprecher*, aquel que presta voz a lo que no la tiene, sino el que, hablando en pro de la criatura, permite que en su relato resuene su lenguaje.

<sup>39</sup> G. S., II-2, p. 432. Beatrice Hanssen indica acinadamente (cf. *op. cit.*, 155) la recuperación de este tema en *El Meridiano* de Paul Celan, el discurso pronunciado en 1960, premio instituido en memoria de Georg Büchner que el poeta pronunciara en 1960, y que enfatiza la cuestión de la alteridad a que aludió pasajeramente en vínculo con la

## Envío

"[...] que la verdad no es descubrimiento, que antiquila el secreto, sino revelación, que le hace justicia (*daß Wahrheit nicht Enthüllung ist, die das Geheimnis vernichtet, sondern Offenbarung, die ihm gerecht wird*)", sentencia Benjamin en el Prólogo Epistemológico al *Origen del drama barroco alemán*<sup>40</sup>. Como tantos otros textos de Benjamin, y podría decirse aun como un rasgo indeleble de su escritura, este ensayo hace ademán de celar un secreto cuya revelación destruiría por completo su fuerza de verdad. Una débil fuerza, entonces, como aquella de la que habla *Sobre el concepto de la historia*<sup>41</sup>. Esta débil

disposición más originaria del poema: "El poema quiere ir hacia un Otro, necesita a ese Otro, necesita un referente. Lo busca, se profiere en pos suya. / Cada cosa, cada ser humano es para el poema, que se endereza a lo Otro, una figura de ese Otro. / La atención que el poema trata de dedicarle a todo lo que sale a su encuentro, su más agudo sentido para el detalle, para el contorno, la estructura, el color, pero también para las "palpitaciones" y las "insinuaciones", todo eso no es, creo yo, ningún logro del ojo que compite (o concurre) con aparatos que día a día son más perfectos, es más bien una concentración que permanece memoriosa de todas nuestras dadas. / «La atención» — permítanme ustedes citar aquí, del ensayo sobre Kafka de Walter Benjamin, una frase de Malebranche—, "la atención es la oración natural del alma."<sup>39</sup>

Permítaseme ampliar un poco esta nota con un brevísimo excursus sobre el tema de la atención. No es acaso impropio asociar su concepto, aquí, en *El narrador*, con lo que antes se ha dicho sobre el aburrimiento. Acertadamente, creo, me sugiere Federico Galende que hay tal vez cierto vínculo entre el aburrimiento y ese talante distraído que celebra Benjamin como uno de los efectos principales que tiene el régimen masivo de la reproducibilidad técnica (cf. *La obra de arte...*, *op. cit.*, 504 s.). Es probable que se deba interpretar la distracción no como una mera desatención, sino más bien en el modo de una atención dispersa. Así también, quizá, la atención que rinde homenaje a la criatura en su singularidad y su diferencia y su pluralidad, a diferencia de lo que señala una concentración obcecada, ensimismada (como tan certeramente podría decirse en oposición a aquella apertura al otro y lo otro), tenga un poco este carácter, como la mirada vagarosa del niño cerrado sobre sus juguetes.

<sup>40</sup> G. S., I-1, p. 211.

<sup>41</sup> "El pasado lleva consigo un secreto índice, por el cual es remitido a la redención. ¿Acaso no nos roza un hábito del aire que envolvió a los precedentes? ¿Acaso no hay en las voces a las que prestamos oídos un eco de otras, enmudecidas ahora? ¿Acaso las mujeres que cortejamos no tienen hermanas que jamás pudieron conocer? Si es así, entonces existe un secreto acuerdo entre las generaciones pasadas y la nuestra. Entonces

fuerza —que es aquella y sólo aquella requerida por la justicia— es, acaso, la que trama a la vez la narración del narrador y el texto de Benjamin. Es como si en la contextura general del ensayo, en sus vectores argumentales, en su repertorio de imágenes y ejemplos y giros, en suma, en su estilo, se estuviese dando cuenta de lo que el mismo ensayo atribuye a la narración.

## Noticia sobre la edición, el texto, la traducción y las notas

La presente edición del *El narrador* fue preparada sobre la base del texto del ensayo *Der Erzähler. Betrachtungen über das Werk Nikolai Lesskov*, contenido en el volumen II-2 de las obras completas de Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991 (pp. 438-465). En el volumen II-3, en que constan las notas de los editores, éstos aportan múltiples precisiones sobre el texto y su circunstancia, junto a diversos materiales que son de relevancia para la historia de su constitución. He aprovechado aquí esa rica información.

Benjamin mismo tradujo al francés su ensayo y aparentemente lo sometió a la revisión de una persona cuya identidad no ha podido ser establecida. La publicación tuvo lugar en definitiva de manera póstuma bajo el título *Le Narrateur. Réflexions à propos de l'oeuvre de Nicolas Lesskov* en el *Mercur de France* (1067:458-485) el 1 de julio de 1952, basada en un manuscrito con el mismo título, salvo por el nombre del autor estudiado, que allí figura en la transliteración alemana (Nikolai Lesskow). En las notas que acompañan a la traduc-

---

hemos sido esperados en la tierra. Entonces nos ha sido dada, tal como a cada generación que nos precedió, una *dehí!* fuerza mesiánica, sobre la cual el pasado reclama derecho. No es fácil aprender a esta reclamación. El materialista histórico lo sabe." (G. S., I-2, p. 693 s.; cf. *La dialéctica en suspenso*, op. cit., p. 48.)

ción he dejado registro de las variantes que tiene el texto francés respecto del original alemán.

La elaboración del ensayo recoge sus motivos de un conjunto de anotaciones que Benjamin registró entre 1928 y 1935, vinculadas al tema de la narración y la novela. La primera noticia directa sobre el ensayo aparece en una carta dirigida a Gershom Scholem, a fines de marzo de 1936, en la que expresa su intención de escribir “un breve estudio sobre Nikolai Leskov, [...] uno de los más grandes narradores”. A mediados de julio de ese año, otra carta, dirigida a Karl Thierme, da cuenta de la finalización del trabajo.

He incluido, a la manera de un apéndice, dichas anotaciones, conservadas en el legado de Benjamin y que tienen directa relación con el ensayo. Han sido extraídas de la misma edición de los escritos que prepararon Tiedemann y Schweppenhäuser. Se las encuentra en el volumen II-3 (pp. 1281-1288). He respetado las peculiaridades ortográficas del original donde quiera que las reglas del castellano lo permitiesen. Reproduje, con una pequeña modificación, los tipos de paréntesis empleados por los editores para indicar las tachaduras de Benjamin y sus propias intervenciones en los fragmentos; utilicé también paréntesis en el texto de *El Narrador* y en los fragmentos para las más.

#### Clave de signos en *El Narrador*:

Paréntesis redondos:        ( )        Paréntesis del autor  
Corchetes:                    [ ]        Paréntesis del traductor

#### Clave de signos en *Fragmentos sobre novela y narración*:

Paréntesis redondos:        ( )        Paréntesis del autor  
Paréntesis de llave:        {}        Textos tachados por el autor  
Corchetes:                    [ ]        Paréntesis del traductor  
Paréntesis angulares:      < >        Paréntesis de los editores

A objeto de no entorpecer la lectura de *El Narrador* he situado las notas correspondientes en un cuerpo aparte, a continuación del ensayo. Las de los fragmentos figuran a pie de página. En algunas de ellas, como señalé antes, hice uso de las precisiones que están contenidas en el reporte de los editores. De las notas, unas atañen a opciones de traducción, otras a conceptos (que también son considerados en la introducción), otras refieren a textos de Benjamin que tienen relación con el ensayo, y otras, en fin, entregan antecedentes sobre autores y obras considerados o mencionados en el texto.

En cuanto a la traducción, no es mucho, creo, lo que tengo que decir. Existía, hasta donde sé, una versión preparada por Roberto Blarr y publicada por la Editorial Taurus, de Madrid, en 1991. Como he acostumbrado decir en otras traducciones que he perpetrado, siento que las comparaciones son de mal gusto, sobre todo cuando se llama la atención sobre los yerros y falencias de las tentativas anteriores. Baste

decir que la versión de Blatt, que considero en general acertada, contiene ciertos errores que, confío, han sido subsanados en ésta. A grandes rasgos, se puede decir que el presente texto de Benjamin no ofrece las dificultades que en otros casos inquietan al traductor hasta la congoja, pero la peculiaridad de su estilo, la complejidad de sus formulaciones y, desde luego, el rigor con que están acuñados sus conceptos obligan en todo momento a adoptar decisiones en las cuales la sombra de la duda permanece, hasta cierto punto, indeleble.

Walter Benjamin

El Narrador

## Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov<sup>1</sup>

### I.

El narrador<sup>2</sup>—por familiar que nos suene el nombre—no está de ningún modo presente para nosotros en su vivida eficacia. Nos resulta algo alejado ya y que sigue alejándose. Presentar a un Leskov\* como narrador no quiere decir aproximárnoslo, sino más bien aumentar la distancia que de él nos separa. Considerado desde una determinada lejanía, los grandes y simples rasgos que constituyen al narrador se imponen en él. Mejor dicho, aparecen en él como pueden aparecer una cabeza humana o un cuerpo animal sobre una roca para el observador que está a la correcta distancia y en el ángulo correcto de visión. Esta distancia y este ángulo nos los prescribe una experiencia que tenemos ocasión de hacer casi cotidiana—

---

\* Nikolai Leskov nació en 1831 en la gobernación de Oryol y murió en 1895 en Petersburgo. Por sus intereses y simpatías campesinas tiene ciertas afinidades con Tolstói, por su orientación religiosa, con Dostoievski. Pero precisamente aquellos escritos que dan expresión a los principios y lo doctrinario, las novelas de la época temprana, probaron ser la parte perecedera de su obra. La significación de Leskov está en los relatos, y éstos pertenecen a un estrato ulterior de su producción. Desde el fin de la guerra se han emprendido muchas tentativas de dar a conocer estos relatos en el ámbito de la lengua alemana. Junto a los pequeños volúmenes antológicos de la Editorial Musarion y de la Editorial Georg Müller está, en primer término, la selección en nueve tomos de la Editorial C. H. Beck.

mente. Nos dice ella que el arte de narrar llega a su fin. Cada vez más raro es encontrarse con gente que pueda narrar algo honestamente. Con frecuencia cada vez mayor se difunde la perplejidad en la terrulia, cuando se formula el deseo de escuchar una historia. Es como si una facultad que nos parecía inalienable, la más segura entre las seguras, nos fuese arrebatada. Tal, la facultad de intercambiar experiencias.

Una causa de este fenómeno es palmaria: la corización de la experiencia ha caído. Y da la impresión de que sigue cayendo en un sin fondo. Cualquier ojeada al periódico da pruebas de que ha alcanzado un nuevo nivel mínimo, de manera que no sólo la imagen del mundo exterior, sino también la imagen del mundo ético han sufrido, de la noche a la mañana, transformaciones que jamás se consideraron posibles. Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que desde entonces no ha llegado a detenerse. ¿No se advirtió que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? No más rica, sino más pobre en experiencia comunicable. Lo que diez años más tarde se derramó en la marea de los libros de guerra, era todo lo contrario de una experiencia que se transmite de boca en boca. Y eso no era extraño. Pues jamás fueron desmentidas más profundamente las experiencias como [lo fueron] las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corpóreas por la batalla mecánica, las éticas por los detentadores del poder. Una generación que todavía había ido a la escuela en el carro de sangre, se encontró a la intemperie, en un paisaje en que nada quedó inalterado salvo las nubes, y bajo ellas, en un campo

de fuerza de torrentes devastadores y de explosiones, el infimo y quebradizo cuerpo humano<sup>3</sup>.

## II.

La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que han bebido todos los narradores. Y entre aquellos que escribieron historias, son los grandes quienes en su escritura menos se apartan del discurso de los muchos narradores anónimos. Entre ellos, por lo demás, hay dos grupos que por cierto están compenetrados entre sí de muchos modos. Y la figura del narrador adquiere su plena corporeidad sólo para aquel que a ambos los tenga presentes. "Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo", reza el dicho popular<sup>4</sup>, y se representa al narrador como alguien que viene de muy lejos. Pero no es con menor agrado que se escucha al que habiéndose ganado honestamente su sustento, permanece en el pago y conoce sus tradiciones e historias. Si se quiere hacer presentes a estos dos grupos en sus representantes arcaicos, uno estará encarnado por el campesino sedentario y el otro por el marino mercante. De hecho, ambos modos de vida han producido en cierta medida sus propias estirpes de narradores. Cada una de estas estirpes preserva algunas de sus peculiaridades aun siglos más tarde. Así, entre los más recientes narradores alemanes, los Hebel<sup>5</sup> y Gorthel<sup>6</sup> proceden del primer grupo, y los Sealsfeld<sup>7</sup> y Gersträcker<sup>8</sup> del segundo. Pero, por lo demás, como se dijo, estas estirpes sólo consti-

tuyen tipos fundamentales<sup>9</sup>. La extensión real del dominio de las narraciones en toda su amplitud histórica no es concebible sin la más íntima compenetración de estos dos tipos arcaicos. Semejante compenetración fue establecida muy especialmente por la Edad Media en las corporaciones artesanales. El maestro sedentario y los aprendices errantes trabajaban juntos en el mismo taller; y todo maestro había sido aprendiz errante antes de establecerse en su patria o en el extranjero. Si campesinos y marineros fueron maestros ancestrales de la narración, el estamento artesanal fue su escuela superior. En ella se combinaba la noticia de la lejanía, tal como la trata a casa el que mucho ha viajado, con la noticia del pretérito que se confía de preferencia al sedentario<sup>10</sup>.

### III.

Leskov se siente tan en casa en la lejanía del espacio como en la del tiempo. Pertenecía a la Iglesia Ortodoxa Griega, y ciertamente como hombre de sincero interés religioso. No fue un opositor menos sincero de la burocracia eclesiástica. Y como tampoco se llevaba bien con la burocracia secular, los puestos oficiales que llegó a ocupar no fueron duraderos. Para su producción, el puesto de representante ruso de una empresa inglesa que desempeñó durante mucho tiempo fue entre todos probablemente el más provechoso. Por encargo de esa empresa viajó por Rusia, y esos viajes estimularon tanto su sagacidad mundana como el conocimiento de las condi-

ciones de Rusia. De esta suerte tuvo oportunidad de familiarizarse con la organización de las secras del país. Ello dejó su huella en sus relatos. En las leyendas rusas Leskov vio aliados en la lucha que emprendió contra la burocracia ortodoxa. Suyos hay una serie de relatos legendarios, cuyo centro es el hombre justo, rara vez un asceta, la mayoría de las veces un hombre sencillo y hacendoso que llega a asemejarse al santo de la manera más natural del mundo. La exaltación mística no es el asunto de Leskov. Por mucho que en ocasiones gustosamente añoraba lo maravilloso, prefería aferrarse, aun en su devoción, a una robusta naturalidad. El modelo lo ve en el hombre que se siente a gusto en la tierra, sin involucrarse tan profundamente con ella. Mostró una correspondiente actitud en el ámbito profano. Bien le cuadra a esa actitud el haber empezado a escribir tarde, a los 29 años. Eso fue después de sus viajes comerciales. Su primer trabajo impreso se tituló *¿Por qué son caros los libros en Kiev?* Una serie ulterior de escritos sobre la clase obrera, sobre el alcoholismo, sobre médicos de la policía<sup>11</sup>, sobre comerciantes desempleados, son los precursores de sus relatos.

### IV.

La orientación al interés práctico es rasgo característico de muchos narradores naros. Con mayor tenacidad que en Leskov se la puede apreciar, por ejemplo, en un Gorthelf, que daba a sus campesinos consejos de agricultura; se lo encuentra

en un Nodier<sup>12</sup>, que se ocupó de los peligros del alumbrado a gas; e igualmente está en esta serie un Hebel, que deslizaba pequeñas instrucciones de ciencia natural en su *Cofre de reservas*<sup>13</sup>. Todo esto apunta a lo que está en juego en toda verdadera narración. Trae consigo, abierta u velada, su utilidad. Una vez podrá consistir esta utilidad en una moraleja, otra vez en una indicación práctica, una tercera en un proverbio o en una regla de vida: en todos los casos, el narrador es un hombre que tiene consejo para dar al oyente. Y aunque hoy el "tener consejo que dar"<sup>14</sup> nos suene pasado de moda, ello se debe a la circunstancia de que la comunicabilidad de la experiencia decrece. A consecuencia de esto, carecemos de consejo tanto para nosotros mismos como para los demás. El consejo es menos la respuesta a una pregunta como una propuesta concerniente a la continuación de una historia (que se está desarrollando en el momento). Para procurárnoslo, sería ante todo necesario ser capaces de narrarla. (Sin considerar que un ser humano sólo se abre a un consejo en la medida en que deja hablar a su situación.) El consejo, entretenido en la materia de la vida que se vive, es sabiduría. El arte de narrar se aproxima a su fin, porque el lado épico de la verdad, la sabiduría, se extingue. Pero éste es un proceso que viene de muy atrás. Y nada sería más necio que querer ver en él una "manifestación de decadencia", para no hablar de un "fenómeno moderno". Es más bien un fenómeno que acompaña a unas fuerzas productivas históricas seculares, el cual ha desplazado muy paulatinamente a la narración del ámbito del habla viva, y que hace sentir a la vez una nueva belleza en lo que se desvanece.

## V.

El más temprano indicio de un proceso en cuyo término no está el ocaso de la narración es el advenimiento de la novela a comienzos de la época moderna. Lo que separa a la novela de la narración (y de lo épico en sentido estricto), es su dependencia esencial del libro. La propagación de la novela sólo se hace posible con la invención de la imprenta. Lo oralmente transmisible, patrimonio de la épica, es de otra índole que aquello que constituye el haber de una novela. Destaca a la novela frente a todas las demás formas de literatura en prosa—fábula, leyenda y novela corta, incluso—el que no pro venga de la tradición oral ni se integre a ella. Pero sobre todo la destaca frente al narrar. El narrador toma lo que narra de la experiencia; [de] la suya propia o la referida. Y la convierte a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El novelista se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad, que ya no puede expresarse de manera ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes, que carece de consejo y no puede darlo. Escribir una novela significa llevar al ápice lo incommensurable en la representación de la vida humana. En medio de la plenitud de la vida, y mediante la representación de esta plenitud, la novela notifica la profunda perplejidad<sup>15</sup> del viviente. El primer gran libro del género, el *Don Quijote*, ya enseña cómo la magnanimidad, la audacia, el altruismo de uno de los más nobles—precisamente de Don Quijote—están completamente desasistidos de consejo y no contienen ni la menor chispa de

sabiduría<sup>16</sup>. Si una y otra vez a lo largo de los siglos —de la manera más eficiente acaso en *Los años de andanza de Wilhelm Meister*<sup>17</sup>— se intentó introducir enseñanzas en la novela, estos intentos terminan siempre en una variación de la forma misma de la novela. Por el contrario, la novela de formación<sup>18</sup> no se aparta de ningún modo de la estructura fundamental de la novela. Al integrar el proceso de la vida social en el desarrollo de una persona, permite que prospere la justificación más frágil imaginable para los órdenes que determinan [ese proceso]. Su legitimación está sesgada respecto de su realidad. Lo insuficiente deviene acontecimiento precisamente en la novela de formación.

## VI.

Se tiene que pensar la transformación de las formas épicas como algo que se lleva a cabo en ritmos comparables a los de la transformación que ha sufrido la superficie de la tierra en el transcurso de miles de centurias. Difícilmente se han configurado [otras] formas de comunicación humanas con mayor lentitud, y con mayor lentitud se han perdido. La novela, cuyos inicios se remontan a la antigüedad, requirió cientos de años antes de dar, en la incipiente burguesía, con los elementos que le fueron favorables para su florecimiento. Con la aparición de estos elementos, al punto comenzó la narración, muy lentamente, a retirarse a lo arcaico: cierto es que se apropió de maneras múltiples del nuevo contenido,

pero no fue verdaderamente determinado por éste. Por otra parte, advertimos que con el consolidado dominio de la burguesía, a cuyos más importantes instrumentos pertenece la prensa en el capitalismo avanzado, entra en escena una forma de comunicación que, por remoto que sea su origen, jamás había influenciado a la forma épica de manera determinante. Pero ahora sí lo hace. Y se hace evidente que se enfrenta a la narración de modo no menos ajeno, pero mucho más amenazante que la novela, llevando además a ésta, por su parte, a una crisis. Esta nueva forma de la comunicación es la información.

Villemessant, el fundador de *Le Figaro*<sup>19</sup>, caracterizó la esencia de la información con una fórmula célebre. “A mis lectores”, solía decir, “el incendio de una rechumbre en el Quartier Latin les es más importante que una revolución en Madrid”<sup>20</sup>. De golpe queda claro que ahora ya no la noticia que proviene de lejos, sino la información que suministra un punto de reparo para lo más próximo, es aquello a lo que se presta oídos de preferencia. La noticia que venía de lejos —sea la espacial de países lejanos, o la temporal de la tradición— disponía de una autoridad que le otorgaba vigencia, aun en los casos en que no se la sometía a control. La información, en cambio, reclama una pronta verificabilidad. Ésa es la [condición] primera por la cual se presenta como “comprendible de suyo”. A menudo no es más exacta de lo que fue la noticia en siglos anteriores. Pero, mientras que ésta gustosamente tomaba prestado de lo maravilloso, para la información es indispensable que suene plausible. Por ello se demues-

tra incompatible con el espíritu de la narración. Si el arte de narrar se ha vuelto raro, la propagación de la información tiene parte decisiva en tal estado de cosas.

Cada mañana nos instruye sobre las novedades del orbe. Y sin embargo somos pobres en historias dignas de nota. Esto se debe a que ya no nos alcanza ningún suceso que no se imponga con explicaciones. En otras palabras: ya casi nada de lo que acontece redundará en beneficio de la narración, y casi todo [en beneficio] de la información. Y es que ya la mitad del arte de narrar estriba en mantener una historia libre de explicaciones al paso que se la relata<sup>21</sup>. En eso Leskov es un maestro (piénsese en piezas como *El engaño*, *El águila blanca*). Lo extraordinario, lo maravilloso, se narran con la mayor exactitud, y no se le impone al lector la conexión psicológica del acontecer. Queda a su arbitrio explicarse el asunto tal como lo comprende, y con ello alcanza lo narrado una amplitud que a la información le falta.

## VII.

Leskov acudió a la escuela de los antiguos. El primer narrador de los griegos fue Heródoto. En el decimocuarto capítulo del libro tercero de sus *Historias*, hay una historia de la que mucho puede aprenderse. Trata de Psaménito. Cuando Psaménito, rey de los egipcios, fue derrotado y capturado por el rey persa Cambises, este último se propuso humillar al prisionero. Dio orden de situar a Psaménito en la calle por

donde debía pasar el cortejo triunfal de los persas. Dispuso además que el prisionero viera a su hija pasar en calidad de criada que llevaba el cántaro a la fuente. Mientras todos los egipcios se dollan y lamentaban ante tal espectáculo, Psaménito permanecía solo, callado e inmutable, los ojos clavados en el suelo; y permaneció igualmente inmutable al ver pasar a su hijo, momentos después, que era conducido en el desfile para su ejecución. Pero cuando luego reconoció en las filas de los prisioneros a uno de sus criados, un hombre anciano y empobrecido, se golpeó la cabeza con los puños y mostró todos los signos de la más profunda aflicción<sup>22</sup>.

En esta historia se puede apreciar qué pasa con la verdadera narración. La información tiene su recompensa en el instante en que fue nueva. Sólo vive en ese instante, tiene que entregarse totalmente a él, y explicarse en él sin perder tiempo. Distintamente la narración; ella no se desgasta. Mantiene su fuerza acumulada, y es capaz de desplegarse aún después de largo tiempo. Así es como Monraigne volvió a la historia del rey egipcio, preguntándose: ¿Por qué sólo se lamenta ante la visión del criado? Y Monraigne responde: "Porque estando ya tan transido de pena, sólo requería el más mínimo incremento, para derribar los diques que la contenían"<sup>23</sup>. Así Monraigne. Pero también podría decirse: "No conmueve al rey el destino de la realza, porque es el suyo propio". O bien: "En la escena nos conmueven muchas [cosas] que no nos conmueven en la vida; este criado no es más que un actor para el rey". O aun: "El gran dolor se acumula y sólo irrumpe al relajarnos. La visión de ese criado fue la distensión". —Heró-

doro no explica nada. Su reporte es de lo más seco. Por eso, esta historia del antiguo Egipto está en condiciones, después de miles de años, de suscitar asombro y reflexión. Se asemeja a las semillas de grano que, milenariamente encerradas en las cámaras de las pirámides al abrigo del aire, han conservado su poder germinativo hasta nuestros días<sup>24</sup>.

## VIII.

Nada hay que recomiende las historias a la memoria más duraderamente, que la casta concisión que las sus trae del análisis psicológico. Y cuanto más natural le sea al narrador la renuncia a la matización psicológica, tanto mayor la expectativa de [la historia] de encontrar un lugar en la memoria del oyente, tanto más perfectamente se conforma a la experiencia de éste, tanto más gustosamente éste la volverá a narrar, tarde o temprano. Este proceso de asimilación que ocurre en las profundidades, requiere un estado de relajación que se hace más y más raro. Si el sueño es el punto supremo de la relajación corporal, el aburrimiento lo es de la relajación espiritual. El aburrimiento es el pájaro de sueño que empolla el huevo de la experiencia<sup>25</sup>. El susurro del follaje lo ahuyenta. Sus nidos —las actividades que se ligan íntimamente al aburrimiento— se han extinguido en las ciudades, han declinado también en el campo. Con ello se pierde el don de estar a la escucha, y desaparece la comunidad de los que tienen el oído alerta. Narrar historias siempre ha sido el arte de volver

a narrarlas, y éste se pierde si las historias ya no se retienen. Se pierde porque ya no se teje ni se hil a mientras se les presta oído. Cuanto más olvidado de sí mismo está el que escucha, tanto más profundamente se imprime en él lo escuchado. Cuando el ritmo de su trabajo se ha posesionado de él, escucha las historias de modo tal que de suyo le es concedido el don de narrarlas. Así, pues, está constituida la red en que descansa el don de narrar. Así se deshace hoy por todos sus cabos, después de que se anudara, hace milenios, en el círculo de las formas más antiguas de artesanía.

## IX.

La narración, tal como prospera lentamente en el círculo del artesano —el campesino, el marítimo y luego el urbano—, es también, por decirlo así, una forma artesanal de la comunicación. No se propone transmitir el puro “en sí” del asunto, como una información o un reporte. Sumerge el asunto en la vida del relator, para poder luego recuperarlo desde allí. Así, queda adherida a la narración la huella del narrador, como la huella de la mano del alfarero a la superficie de su vasija de arcilla. Los narradores son proclives a empezar su historia con una exposición de las circunstancias en que ellos mismos se enteraron de lo que seguirá, si ya no lo ofrecen llanamente como algo que ellos mismos han vivido. Leskov comienza *El engaño* con la descripción de un viaje en tren, en el cual escuchó de un acompañante los sucesos que a

continuación refiere; o rememora el entierro de Dostoyevski, al que refiere su conocimiento de la heroína del relato *A propósito de la Sonata Kreuzer*, o bien evoca una reunión en un círculo de lectura en que se formularon los pormenores que nos reproduce en *Hombres interesantes*. Así es como su huella se hace evidente de muchos modos en lo narrado, si no como de quien lo vivió, por ser el que lo reporta.

Por lo demás, Leskov mismo sintió este arte artesanal, el narrar, como un oficio. "La literatura", dice en una de sus cartas, "no es para mí un arte liberal, sino una artesanía". No puede sorprender que se haya sentido vinculado a la artesanía, y en cambio se manuviese ajeno a la técnica industrial. Tolsói, que ha de haber tenido comprensión al respecto, toca en ocasiones este nervio del don narrativo de Leskov, cuando lo califica como el primero "en señalar la insuficiencia del progreso económico... Es curioso que se lea tanto a Dostoyevski... En cambio, simplemente no entiendo por qué no se lee a Leskov. Es un escritor fiel a la verdad". En su ladina y arrogante historia *La pulga de acero*, a medio camino entre leyenda y farsa, Leskov enaltece la artesanía vernácula en [la persona del] platero de Tula. Su obra maestra, la pulga de acero, llega a los ojos de Pedro el Grande y convence a éste de que los rusos no tienen por qué avergonzarse ante los ingleses<sup>26</sup>.

La imagen espiritual de esa esfera artesanal de la que proviene el narrador tal vez no ha sido jamás circunscrita de manera tan significativa como por Paul Valéry. Habla de las cosas perfectas de la naturaleza, de perlas immaculadas, vinos plenos y maduros, criaturas verdaderamente cumplidas, y las

llama "la preciosa obra de una larga cadena de causas semejantes entre sí"<sup>27</sup>. Pero la acumulación de tales causas sólo tiene su límite temporal en la perfección. "Antaño, este paciente proceder de la naturaleza", sigue diciendo Paul Valéry, "era imitado por los hombres. Miniaturas, tallas de marfiles elaboradas a la perfección, piedras que con el pulido y la esculpación quedan perfectas, trabajos en laca o pinturas en las que una serie de delgadas capas transparentes se superponen... —todas estas producciones de esfuerzo persistente y abnegado están en curso de desaparición, y ya pasó el tiempo en que el tiempo no contaba. El hombre de hoy ya no trabaja en lo que no es susceptible de ser abreviado"<sup>28</sup>. De hecho, ha logrado abreviar incluso la narración. Hemos vivido el desarrollo del *short story* que se ha sustraído de la tradición oral y ya no permite aquella superposición de capas delgadas y transparentes, la cual ofrece la imagen más acerrada del modo y manera en que la narración perfecta emerge de la estratificación de múltiples relatos sucesivos.

## X.

Valéry termina su reflexión con esta frase: "Es casi como si la declinación del pensamiento de la eternidad coincidiese con la creciente aversión a trabajos de larga duración"<sup>29</sup>. El pensamiento de la eternidad ha tenido desde siempre su fuente más consistente en la muerte. Cuando este pensamiento se desvanece, así inferimos, tiene que haber cambiado el rostro

de la muerte. Esta transformación muestra ser la misma que disminuyó la comunicabilidad de la experiencia a tal grado que se llegó al fin del arte de narrar.

Desde hace una serie de siglos se puede observar cómo la conciencia colectiva del pensamiento de la muerte sufre una pérdida en omnipresencia y fuerza plástica. En sus últimas etapas, este proceso se desarrolla aceleradamente. Y en el transcurso del siglo diecinueve, la sociedad burguesa ha producido, mediante instituciones higiénicas y sociales, privadas y públicas, un efecto secundario, que ha sido quizá su verdadero fin capital subconsciente: procurar a la gente la posibilidad de sustraerse a la visión de los moribundos. El morir, que antaño fue un proceso público en la vida del individuo y altamente ejemplar (piénsese en las imágenes de la Edad Media, en que el lecho de muerte se ha convertido en un trono, ante el cual se apretuja el pueblo a través de las puertas de la casa del moribundo, abiertas de par en par) — el morir, en el curso de la época moderna, es expulsado más y más fuera del mundo perceptivo de los vivos. En otros tiempos no había casa, ni apenas cuarto, en que ya no hubiese muerto alguien alguna vez. (La Edad Media experimentó también espacialmente aquello que expresa como sentimiento del tiempo la inscripción de un reloj solar de Ibiza: *Ultima multus*<sup>30</sup>.) Hoy los ciudadanos, en espacios que están depurados de la muerte, son secos habitantes de la eternidad, y cuando llegan al final, son arrumados por sus herederos en sanatorios u hospitales. Sin embargo, no sólo el conocimiento o la sabiduría del hombre, sino sobre todo la vida que ha vivido —y

ése es el material del que nacen las historias— adquieren primeramente en el moribundo una forma transmisible. De la misma manera en que una serie de imágenes se ponen en movimiento en la interioridad del hombre con el término de la vida —que consisten en las visiones de la propia persona, bajo las cuales, sin darse cuenta, se ha encontrado a sí mismo—, así mismo ahora súbitamente en sus expresiones y miradas lo inolvidable, y comunica a todo lo que le ha cercinado la autoridad que hasta el más misero ladrón posee, al morir, sobre los vivos que lo rodean. En el origen de lo narrado está esa autoridad.

## XI.

La muerte es la sanción de todo lo que el narrador puede referir. De ella tiene prestada su autoridad. En otras palabras: sus historias nos remiten a la historia natural<sup>31</sup>. Esto ha sido expresado de forma ejemplar en una de las [historias] más hermosas, que nos dado el incomparable Johann Peter Hebel<sup>32</sup>. Está en el *Pegüeno Tesoro del Amigo Renano de la Casa*, se llama *Inesperado reencuentro*, y comienza con el compromiso matrimonial de un mozuelo que trabaja en las minas de Falun. En la víspera de la boda, la muerte de minero lo arrebara en el fondo de su galería. Su promerida continúa siéndole fiel después de la muerte, y vive lo suficiente como para reconocer a su novio cuando, ya convertida en una madrejita ancianísima, cierto día, de

la pérdida galería, es extraído un cadáver que, saturado de vitriolo de hierro, se ha preservado de la putrefacción. Al cabo de este reencuentro, la muerte también la reclama a ella. Y como Hebel, en el transcurso de este relato, se veía en la necesidad de hacer patente la larga hilera de los años, lo hace con las siguientes frases: "Entretanto la ciudad de Lisboa en Portugal fue destruida por un terremoto, y pasó la Guerra de los Siete Años, y murió el emperador Francisco I, y la Orden de los Jesuitas fue disuelta y Polonia dividida, y murió la emperatriz María Teresa, y Sruensee fue ejecutado, América se liberó, y las fuerzas conjuntas de Francia y España no lograron conquistar Gibraltar. Los turcos encerraron al general Stein en la cueva de los Veteranos en Hungría, y también falleció el emperador José. El rey Gustavo de Suecia conquistó la Finlandia rusa, y la Revolución Francesa y la larga guerra comenzaron, y también el emperador Leopoldo II marchó a la tumba. Napoleón conquistó Prusia, y los ingleses bombardearon Copenhague, y los campesinos sembraron y segaron. Los molineros molieron, y los herreros forjaron, y los mineros excavaron en pos de las vetas de metal en sus talleres subterráneos. Pero cuando los mineros de Falun en el año 1809 ... ". Jamás un narrador asentó su relación más profundamente en la historia natural de lo que lleva a cabo Hebel en esta cronología. No más léasela con atención: la muerte irrumpe en ella según turnos tan regulares como el Hombre de la Guadaña en las procesiones que a mediodía desfilan alrededor del reloj de la catedral.

## XII.

Toda indagación de una determinada forma épica tiene que ver con la relación en que está esa forma con la historiografía. Más aun, hay que ir más allá y plantearse la pregunta de si la historiografía no representa acaso el punto de indiferencia creativa entre todas las formas de la épica. Entonces, la historia escrita sería a las formas épicas lo que es la luz blanca a los colores del espectro<sup>33</sup>. Sea como fuere, entre todas las formas de la épica no hay ninguna cuya presencia a la luz pura e incolora de la historia escrita sea más indubitable que la crónica<sup>34</sup>. Y en el amplio espectro de la crónica se gradúan los modos en que se puede narrar como los matices de un único y mismo color. El cronista es el narrador de la historia. Puede evocarse otra vez el pasaje de Hebel, que tiene de punta a cabo el acento de la crónica, y medir sin esfuerzo la diferencia entre el que escribe historia, el historiador, y el que la narra, el cronista. El historiador está supeditado a explicar de una u otra manera los sucesos de los que se ocupa; bajo ninguna circunstancia puede contentarse con presentarlos como dechados del curso del mundo. Pero precisamente eso hace el cronista, y de manera especialmente enfática sus representantes clásicos, los cronistas de la Edad Media, que fueron los precursores de los posteriores historiógrafos. En la medida en que aquellos ponían en la base de su narración histórica el plan divino de salvación, que es inescrutable, se desembarazaron de antemano de la carga de una explicación demostrable. En su lugar aparece la interpretación, que no tiene que

ver con un encadenamiento preciso de acontecimientos determinados, sino con el modo de insertarlos en el gran curso inescrutable del mundo<sup>35</sup>.

No hace diferencia que el curso del mundo esté condicionado en términos histórico-salvíficos o naturales. En el narrador se preservó el cronista en una figura transformada, secularizada, por así decir. Leskov está entre aquellos cuya obra da testimonio de este estado de cosas con especial claridad. Ambos, el cronista, con su orientación histórico-salvífica, el narrador, con la suya profana, participan a tal punto de esta labor, que en algunas narraciones apenas puede decidirse si la trama en que aparecen es la [trama] dorada de una visión religiosa del curso de las cosas o la multicolor de una visión profana. Piénsese en la narración *La alejandrina*, que transporta al lector "a ese tiempo antiguo en que las piedras en el seno de la tierra y los planetas en las alturas celestiales aún se preocupaban del destino humano, y no como hoy en día, cuando tanto en los cielos como bajo la tierra todo se ha vuelto indiferente al destino de los hijos del hombre, y ya de ninguna parte les habla una voz o les obedece. Todos los planetas recientemente descubiertos ya no juegan papel alguno en los horóscopos, y hay también una multitud de nuevas piedras, todas medidas y ponderadas; probadas en su peso específico y su densidad, pero ya nada nos anuncian ni nos aportan utilidad alguna. El tiempo en que hablaban con los hombres ha pasado".

Tal como se ve, es apenas posible caracterizar unívocamente el curso del mundo, como ilustra la narración de Les-

kov. ¿Está determinado por la historia de la salvación o por la historia natural? Lo único cierto es que, precisamente a título de curso del mundo, está fuera de todas las categorías históricas propiamente dichas. La época, dice Leskov, en que el ser humano pudo creerse en consonancia con la naturaleza ha expirado. Schiller llamó a esa edad del mundo la época de la poesía ingenua<sup>36</sup>. El narrador le guarda fidelidad y su mirada no se aparta de aquella esfera ante la cual se mueve la procesión de las criaturas, y en la que, según el caso, tiene la muerte su puesto como caudillo o como el último y miserable rezagado.

### XIII.

Rara vez se toma en cuenta que la relación ingenua del oyente con el narrador está dominada por el interés de conservar lo narrado. El punto cardinal para el oyente despreciado es asegurar la posibilidad de la reproducción. La memoria es la facultad épica por excelencia. Únicamente gracias a una memoria abarcadora puede la épica, por un lado, apropiarse del curso de las cosas, y por el otro, con la desaparición de éstas, hacer las paces con el poder de la muerte. No es sorprendente que para un sencillo hombre del pueblo, tal como un día se lo imaginara Leskov, el Zar, que es la cabeza del orbe en que sus historias ocurren, disponga de la memoria más abarcadora. "De hecho, nuestro Zar", se dice, "y toda su familia poseen una memoria muy asombrosa."

Mnemosyne, la memoriosa, era entre los griegos la musa

de lo épico<sup>37</sup>. Este nombre trae al observador de vuelta a una enclucijada de la historia del mundo. Si, pues, lo registrado por el recuerdo —la historiografía— representa la indiferencia creativa de las distintas formas épicas (así como la gran prosa representa la indiferencia creativa entre las diversas medidas del verso), su forma más antigua, la epopeya, incluye al relato y a la novela en virtud de una especie de indiferencia<sup>38</sup>. Y cuando en el transcurso de los siglos la novela empezó a emerger del seno de la epopeya, se hizo parente que el elemento de lo épico inspirado por la musa<sup>39</sup>, el recuerdo, aparece bajo una figura enteramente diferente que en el relato.

El *recuerdo*<sup>40</sup> funda la cadena de la tradición que sucesivamente transmite lo acontecido de generación en generación. Es el elemento inspirador de la épica en sentido amplio. Abarca las especies peculiares [así] inspiradas de lo épico. Entre ellas está en primer lugar aquella que encarna el narrador. Ella [la] red que forman en fin todas las historias. Una se enlaza a la otra, como han gustado de mostrarlo todos los grandes narradores, y en particular los orientales. En cada uno de ellos habita una Sheherzade, a la que en cada pasaje de sus historias se le ocurre una historia nueva. Esta es una *memoria épica* y es el elemento inspirador de la narración. A ella hay que contraponer otro principio, [que] igualmente [lleva la impronta de lo] inspirado por la musa [pero] en un sentido más restringido, [y] que, como el elemento inspirado de la novela, inicialmente, es decir en la epopeya, está oculto aun sin diferenciarse del elemento inspirador de la narración. En todo caso, se vislumbra ocasionalmente en

las epopeyas. Así, sobre todo, en los pasajes solemnes de las [epopeyas] homéricas, como las invocaciones a la musa que están en su comienzo. Lo que se anuncia en estos pasajes es la memoria eternizadora del novelista en oposición a la memoria efímera del narrador. La primera está consagrada a un héroe, a una odisea o a un combate; la segunda a los muchos eventos dispersos. Es, en otras palabras, la *rememoración*, la que como el elemento inspirador de la novela, se aparta de la memoria, elemento inspirador de la narración, después de que con el derrumbe de la epopeya se escinde la unidad de su origen en el recuerdo.

#### XIV.

“Nadie”, dice Pascal, “muere tan pobre que no deje algo tras de sí”<sup>41</sup>. También, ciertamente, recuerdos — sólo que éstos no siempre encuentran un heredero. El novelista toma a su cargo este legado, y raras veces sin honda melancolía. Pues, tal como en una novela de Arnold Bennet<sup>42</sup> se dice de una muerta, “de nada le aprovechó la vida real”, así mismo suele ocurrirle a la suma del legado que el novelista asume. A propósito de este aspecto de la cuestión, debemos a Georg Lukács la más importante aclaración, que ve en la novela “la forma de la apatridia”<sup>43</sup> trascendental<sup>44</sup>. Según Lukács, la novela es a la vez la única forma que incorpora el tiempo en la serie de sus principios constitutivos. “El tiempo”, se dice en la *Teoría de la novela*, “sólo puede llegar a ser constitutivo

cuando ha cesado su vinculación con la patria trascendental... Sólo en la novela... se separan sentido y vida. Y, por lo tanto, lo esencial de lo temporal; casi puede decirse que toda la acción interna de la novela no es otra cosa que una lucha contra el poder del tiempo... Y de esto... se desprenden las vivencias temporales... de origen épico auténtico: la esperanza y el recuerdo... Sólo en la novela... acontece un recuerdo creativo, pétinente al objeto y que lo transforma... Aquí, la dualidad de interioridad y mundo exterior" sólo "puede superarse para el sujeto, si éste... percibe la unidad de la totalidad de su vida... desde la corriente vital pretérita, congregada en el recuerdo... la intuición que aprehende esta unidad... se convierte en la captación por intuición y barrunto del inalcanzado y por ello inexpresable sentido de la vida"<sup>45</sup>.

El "sentido de la vida" es de hecho el centro alrededor del cual se mueve la novela. Pero la pregunta por él no es otra cosa que la expresión incipiente de la perplejidad con la que el lector se ve instalado precisamente en esa vida escrita. Aquí "sentido de la vida" — allá "moralaja de la historia": con estas consignas se contraponen novela y narración, y en ellas pueden leerse las coordenadas totalmente diferentes de estas formas artísticas.

Si el más temprano modelo consumado de la novela es el *Don Quixote*, quizá el más tardío sea la *Éducation Sentimentale*<sup>46</sup>. En las palabras finales de esta novela, el sentido que encontró la edad burguesa al comienzo de su caso en su hacer y omitir se ha precipitado como las heces [del vino] en el recipiente de la vida. Frédéric<sup>47</sup> y Deslauriers, amigos de

juventud, rememoran su amistad juvenil. Hubo allí una pequeña historia: de cómo un día, clandestinos y medrosos, se presentaron en el burdel de la ciudad natal, sin hacer más que ofrecer a la *patronne* un ramo de flores que habían espigado en su jardín. "Todavía se hablaba de esta historia tres años más tarde. Y se la contaban uno al otro prolijamente, completando cada cual el recuerdo del otro. 'Esó', dijo Frédéric cuando terminaron, 'fue quizá lo más hermoso en nuestra vida'. 'Sí, puede que tengas razón', dijo Deslauriers, 'quizá fue lo más hermoso en nuestra vida'"<sup>48</sup>. Con este reconocimiento la novela llega a su fin, que le es propio en un sentido más estricto que a cualquier otro relato. De hecho, no hay relato alguno ante el cual pierda su derecho la pregunta: ¿y qué pasó después? En cambio, la novela no puede esperar dar el más mínimo paso más allá de ese límite en que ella invita al lector a figurarse en un vislumbre el sentido de la vida al escribir la palabra "finis" al pie de la página.

## XV.

El que escucha una historia, ése está en compañía del narrador; incluso el que lee participa de esa compañía. Pero el lector de una novela está a solas. Lo está más que cualquier otro lector. (Pues aun el que lee un poema está dispuesto a prestarle voz a las palabras para el oyente.) En ésa su soledad, el lector de novelas se apodera de su material con mayor celo que los demás. Está dispuesto a apropiarse de él por comple-

to, a devorarlo, por decir así<sup>49</sup>. En efecto, destruye, devora el material como el fuego los leños en la chimenea. La tensión que atraviesa la novela se parece mucho a la corriente de aire que anima la llama de la chimenea y aviva su juego.

Materia seca es la que nutre el ardiente interés del lector. — ¿Qué significa esto? “Un hombre que muere a los treinta y cinco”, dijo una vez Moritz Heimann<sup>50</sup>, “es, en cada punto de su vida, un hombre que muere a los treinta y cinco.” Nada puede ser más dudoso que esta frase. Pero única y exclusivamente porque se confunde con el tiempo. La verdad que aquí se tuvo en mientes es que un hombre que muere a los treinta y cinco años aparecerá a la *rememoración* en cada punto de su vida como un hombre que muere a los treinta y cinco años. En otras palabras: esa frase, que no tiene sentido para la vida real, se vuelve incontrovertible para la [vida] recordada. No se puede presentar mejor la naturaleza del personaje novelesco de lo que se hace en ella. Dice ella que el “sentido” de su vida sólo se revela a partir de su muerte. Pero el lector de novelas busca efectivamente seres humanos en los que pueda descifrar el “sentido de la vida”. Por eso, de un modo u otro, debe tener de antemano la certeza de asistir a su muerte. En todo caso, a la [muerte] figurada: el fin de la novela. Aunque [es] mejor la de veras. ¿Cómo le dan a entender [esos seres] que la muerte ya los acecha, y una muy determinada, y en un sitio muy determinado? Ésa es la pregunta que alimenta el voraz interés del lector en el acontecer de la novela.

Por lo tanto, no es significativa la novela por presentar-

nos un destino ajeno, acaso muy educativamente, sino porque ese destino ajeno, por la fuerza de la llama que lo consume, nos prodiga el calor que jamás obtenemos del propio. Lo que atrae al lector a la novela es la esperanza de calentar su vida que se congela al abrigo de una muerte, de la que lee.

## XVI.

“Leskov”, escribe Gorki, “es el escritor más profundamente... arraigado en el pueblo e intocado por toda influencia foránea”<sup>51</sup>. El gran narrador siempre estará enraizado en el pueblo, y sobre todo en sus estratos artesanales. Pero así como éstos abarcan el elemento campesino, marítimo y urbano en los múltiples estadios de su grado de evolución económica y técnica, así se gradúan múltiplemente los conceptos en que su tesoro de experiencias cristaliza para nosotros. (Para no hablar de la participación de ningún modo despreciable que tienen los comerciantes en el arte de narrar; tuvieron ellos menos que incrementar el contenido instructivo que refinar las artimañas con que se cautiva la atención del que escucha. En el ciclo de historias *Las mil y una noches* dejaron una honda huella<sup>52</sup>). En breve, sin perjuicio del papel elemental que juega el narrar en la economía doméstica de la humanidad, los conceptos que albergan el rédito de las narraciones son variadísimos. Lo que en Leskov parece consignarse más dócilmente en las [perspectivas] religiosas, en Hebel parece encajar como de suyo en las perspectivas pedagógicas de la Ilus-

tración, aparece en Poe<sup>53</sup> como tradición hermética, encuentra un último asilo en Kipling<sup>54</sup> en el espacio de la vida de los marinos y soldados coloniales británicos. En esto es común a todos los grandes narradores la facilidad con que se mueven subiendo y bajando, como sobre una escala, por los peldaños de su experiencia. Una escala que alcanza hasta las entrañas de la tierra y se pierde entre las nubes es la imagen de una experiencia colectiva, para la cual aun el más profundo *shock* de toda experiencia individual, la muerte, no representa impedimento o barrera alguna.

"Y si no han muerto, viven hoy todavía"<sup>55</sup>, dice el cuento de hadas<sup>56</sup>. El cuento, que aun hoy es el primer consejero de los niños, porque antaño fue el primero de la humanidad, pervive secretamente en el relato. El primer narrador verdadero fue y seguirá siendo el narrador de cuentos. Cuando el consejo era preciado, la leyenda lo daba, y cuando el apremio era máximo, su ayuda era la más cercana. Ese apremio era el apremio del mito. El cuento nos da noticias de las más temerarias disposiciones que encontró la humanidad para sacudirse la pesadilla que el mito había depositado sobre su pecho. Se nos muestra en la figura del tonto cómo la humanidad se "hace la tonta" ante el mito; en la figura del hermano menor, cómo creen sus chances al alejarse del tiempo mítico primordial; en la figura del que partió a conocer el miedo, que las cosas que a las que tenemos miedo puedan ser escritas; en la figura del sagaz, que las preguntas que plantea el mito son simples, como lo es la pregunta de la Esfinge; en la figura de los animales que en los cuentos vienen en auxilio de

los niños, que la naturaleza no se sabe superada sólo al mito, sino que prefiere con mucho congregarse en torno a los seres humanos. Lo más aconsejable, así le ha enseñado el cuento desde antaño a la humanidad, y sigue haciéndolo hoy a los niños, es oponerse a las fuerzas del mundo mítico con astucia e insolencia. (Así el cuento polariza el valor, y lo hace dialécticamente: en disimulo [es decir, astucia]<sup>57</sup>, y en insolencia<sup>58</sup>). La magia liberadora de que dispone el cuento, no pone en juego a la naturaleza de modo mítico, sino que es la alusión a su complicidad con el hombre liberado. Esta complicidad la experimenta el hombre maduro sólo esporádicamente, en la dicha; pero al niño se le aparece por vez primera en el cuento y lo hace dichoso.

## XVII.

Pocos narradores han tenido un parentesco tan profundo con el espíritu del cuento como Leskov. A este propósito, se trata de tendencias que fueron alentadas por la dogmática de la Iglesia Ortodoxa griega. Como es sabido, en esta dogmática, juega un papel significativo la especulación de Orígenes sobre la apocatástasis —el ingreso de todas las almas en el paraíso— que rechazara la Iglesia romana<sup>59</sup>. Leskov estaba muy influenciado por Orígenes. Se proponía traducir su obra *Sobre los primeros principios*<sup>60</sup>. En conexión con la creencia popular rusa, interpretó la resurrección menos como transfiguración, y más (en un sentido emparentado con el cuento)

como desencantamiento. Semejante interpretación de Orígenes está en la base de *El peregrino encantado*. Aquí, como en otras muchas historias de Leskov, se trata de un híbrido de cuento y leyenda, no distinto al híbrido de cuento y saga de la que habla Ernst Bloch<sup>61</sup> en un contexto en que hace suya a su manera nuestra distinción entre mito y cuento. Un “híbrido de cuento de hadas y saga”, se dice allí, “contiene [elementos] impropialemente míticos, [elementos] míticos que tienen un efecto absolutamente fascinante y estático, y aun así no está al margen de los seres humanos. [Míticas] de esta laya son las figuras de índole taoísta, sobre todo las muy antiguas, como la pareja Filemón y Baucis<sup>62</sup>: como salidas de un cuento, aunque reposando con naturalidad. Y ciertamente se da también semejante relación en el taoísmo mucho menor de Gorthelf; a trechos extrae a la saga de la localidad del embrujo, salva la luz de la vida, la luz propia de la vida humana, que arde tranquilamente tanto dentro como fuera”. “Como salidos de un cuento” son los seres que conducen el correo de las criaturas de Leskov: los justos. Pavlin, Figura, el artífice de los peluquines, el guardián de osos, el benéfico centinela — todos ellos, que encarnan la sabiduría, la bondad, el consuelo del mundo, se apiñan alrededor del que narra. Inconfundible es que a todos los atraviesa la *imago* de su propia madre. “Era”, así la describe Leskov, “tan buena de alma que no era capaz infligir el menor sufrimiento a ningún ser humano, ni siquiera a los animales. No comía carne ni pescado porque tal era la compasión que sentía por todos los seres vivientes. Mi padre solía reprocharse en ocasiones... Pero

ella contestaba: ‘... Yo misma he criado a esos animales, y son para mí como hijos míos. ¡Pero yo no puedo comerme a mis propios hijos!’ Tampoco comía carne en casa de los vecinos. ‘Los he visto vivos’, decía, ‘son mis conocidos. Y yo no puedo comerme a mis conocidos’<sup>63</sup>.

El justo es el abogado de la criatura<sup>64</sup>, y a la vez, su encarnación suprema. Con Leskov adquiere un fondo maternal, que se intensifica a veces hasta lo mítico (con lo que hace peligrar la pureza del cuento). Indicativo de esto es la figura principal de su narración *Kotin, el alimentador y Platoniada*. Esta figura principal, un campesino, Pisonski, es hermafrodita. Durante doce años su madre lo crió como mujerica. Con sus partes viriles maduran simultáneamente las femeninas y su bisexualidad “se convierte en símbolo del hombre-dios”.

Con ello, Leskov ve alcanzada la cima de la criatura y tendido a la vez un puente entre mundo terrestre y supraterrestre. Porque estas figuras maternas masculinas, de enorme poder terrestre, que una y otra vez roman posesión del arte fabulador de Leskov, han sido arrancadas de la subordinación al impulso sexual en la flor de su fuerza. Pero no por ello encarnan propiamente un ideal ascético; antes, la conciencia de estos justos tiene un carácter tan poco privativo, que se convierte en el polo opuesto elemental de la lujuria desenfrenada, a la que el narrador dio cuerpo en *Lady Marbeth de Mtsensk<sup>65</sup>*. Si el arco [que se tiende] entre un Pavlin y la mujer del comerciante mide la extensión del mundo de las criaturas, no menos ha sondeado Leskov la profundidad en la jerarquía de sus criaturas.

## XVIII.

La jerarquía del mundo de las criaturas, que tiene en los justos su elevación suprema, desciende por múltiples gradaciones hasta el abismo de lo inanimado. A este propósito hay que tener en mente una circunstancia particular. Todo este mundo de las criaturas no se profiere tanto a través de la voz humana, sino en aquello que podría nombrarse con el título de una de sus narraciones más significativas: *La voz de la naturaleza*. Esta narración trata del pequeño funcionario Filipp Filippovitch, que recurre a todos los medios para que se le permita recibir como huésped a un mariscal de campo que está de paso en su pueblito. Y lo logra. El huésped, al que sorprende la insistente invitación del funcionario, con el tiempo cree reconocer en él a alguien con quien ya tiene que haberse encontrado antes. Pero ¿quién? No lo recuerda. Lo curioso es que, por su parte, el anfitrión no está dispuesto a darse a conocer. En cambio, día tras día da esperanzas a la alta personalidad diciéndole que “la voz de la naturaleza” no dejará de hablarle audiblemente algún día. Y todo sigue así hasta que por fin el huésped, poco antes de proseguir su viaje, debe conceder al anfitrión el permiso, que éste ha solicitado públicamente, de hacer resonar la “voz de la naturaleza”. Al punto la mujer del anfitrión se aleja. Y “regresó con un gran cuerno de carra de cobre relucientemente bruñido y se lo entregó a su marido. Éste cogió el cuerno, lo puso en sus labios y al instante estaba como transfigurado. Apenas había inflado los carrillos y extralído un sonido, potente como retumbo de

trueno, el mariscal de campo exclamó: ‘¡Alto, ya lo tengo, hermano, ahora te reconozco! Tú eres el músico del regimiento de cazadores, al que, en virtud de su honorabilidad, encomendé vigilar a un funcionario de intendencia bribón.’ —‘Así es, su señoría’, respondió el amo de la casa. ‘No quería recordárselo yo mismo, sino dejar hablar a la voz de la naturaleza’. El modo en que el sentido profundo de esta historia se mantiene escondido detrás de su bobbería nos da una idea del grandioso humor de Leskov.

Ese humor se confirma en la misma historia de manera aún más críptica. Hemos oído que el pequeño funcionario había sido delegado, “en virtud su honorabilidad, para vigilar a un funcionario de intendencia bribón”. Así se dice al final, en la escena del reconocimiento. Pero inmediatamente al inicio del relato escuchamos lo siguiente sobre el anfitrión: “Todos los habitantes de la localidad conocían al hombre, y sabían que no estaba investido de alto rango, porque ni era funcionario estatal ni militar, sino sólo un pequeño supervisor de la oficina de provisiones, donde, junto a las raras, roía las galletas y las botas estratales, y que... con el tiempo, a punta de roeduras, se había hecho de... una bonita casa de madera”. Como puede verse, en esta historia se cumple la tradicional simpatía que los narradores tienen por los bribones y los pícaros. Toda la literatura francesa6 da testimonio de ella. También se muestra claramente en las cumbres del arte: entre todas sus figuras, a un Hebel acompañaron con la mayor fidelidad el Zundelfrieder, el Zundelheiner y Dieter El Rojo<sup>7</sup>. Y, sin embargo,

también para Hebel el justo tiene el papel principal en el *theatrum mundi*. Pero por no haber nadie que propiamente esté a su altura, pasa de uno a otro. Ora es el vagabundo, ora el trapichero judío, ora el estrecho de mollera, el que salta a desempeñar esta parte. Siempre es, de caso en caso, una actuación invitada, una improvisación moral. Hebel es casuista. A ningún precio solidariza con principio alguno, pero tampoco rechaza ninguno, porque cualquiera de ellos puede convertirse en instrumento del justo. Compárese la actitud de Leskov. "Soy consciente", escribe en la historia *A propósito de la sonata Kreutzer*, "de que mis cursos de pensamiento tienen en su fundamento mucho más una concepción práctica de la vida que filosofía abstracta o moral elevada, pero no por eso estoy menos inclinado a pensar como lo hago". Por lo demás, las catástrofes morales que se presentan en el mundo de Leskov son en todo caso a los incidentes morales de Hebel como la gran corriente silenciosa del Volga al pequeño arroyo del molino que se precipita dicharachero. Entre las narraciones históricas de Leskov hay muchas en las que las pasiones que están a la obra son tan aniquiladoras como la cólera de Aquiles o el odio de Hagen<sup>68</sup>. Es asombroso cuán terriblemente puede ensombrecerse el mundo de este autor, y con qué maestría puede el mal alzar allí su cerro. Leskov—éste sería uno de los pocos rasgos en que se roza con Dostoyevski—conoció evidentemente estados de ánimo en que se acercó a una ética antimónica<sup>69</sup>. Las naturalezas elementales de sus *Relatos de los viejos tiempos* llegan con su pasión atolondrada hasta el fin.

Pero es precisamente ese final lo que de buen grado se les aparecía los místicos como el punto en que la rematada depravación se torna súbitamente en santidad.

### XIX.

Cuanto más profundamente descende Leskov en la escala de las criaturas, tanto más manifestamente se acerca su modo de ver [las cosas] al de la mística. Por lo demás, y como podrá verse, mucho habla a favor de que también aquí se modela un rasgo que reside en la naturaleza del narrador. Ciertamente sólo pocos se aventuraron en las profundidades de la naturaleza inanimada, y no hay mucho en la reciente literatura narrativa en que la voz del narrador anónimo, que existió antes de toda literatura, pueda resonar tan perceptiblemente como en la historia *La alejandría* de Leskov. Trata de una piedra, el piropo<sup>70</sup>. El estrato de lo pétreo es el más bajo de la criatura. Sin embargo, para el narrador está inmediatamente vinculada con el [estrato] superior. A él le está dado atisbar en esta piedra semipreciosa, el piropo, una profecía natural de la naturaleza petrificada, inanimada, [que concierne] al mundo histórico en que él mismo vive. Es el mundo de Alejandro II. El narrador—o mejor dicho, el hombre al que atribuye su propio saber—es un orfebre de nombre Wenzel, que llevó su oficio al [mayor] arte imaginable. Se lo puede poner junto a los plateros de Tula<sup>71</sup> y decir—en el sentir de Leskov—que el artesanado consumado tiene acceso a la cámara más íntima

del reino de las criaturas. Es una encarnación del devoto. Pues bien, de este orfebre se dice: "De pronto cogió mi mano, la mano en que tenía el anillo con la alejandrita, que, como se sabe, da destellos rojos bajo iluminación artificial, y exclamó: '...¡Ved, he aquí la piedra profética rusa...! ¡Oh, pícaro siberiano! Fue siempre verde como la esperanza, y sólo llega da la tarde la inundó la sangre. Así fue desde el origen del mundo, pero se escondió largo tiempo y yació oculta en la tierra, y sólo permitió que se la hallara el día en que se declaró la mayoría de edad del zar Alejandro, cuando vino a Siberia un gran hechicero, un mago, para encontrarla, la piedra...'. 'Qué disparates dice', le interrumpí. 'Esa piedra no la halló ningún hechicero, sino un sabio llamado Nordenskiöld!'. '¡Un hechicero, le digo — un hechicero!'. gritó Wenzel a toda voz. '¡Mire no más, qué piedra! Hay en ella una verde manána y una tarde sangrienta... ¡Ése es el destino, el destino del noble zar Alejandro!'. Y con estas palabras, se volvió el viejo Wenzel hacia la pared, apoyó su cabeza en el codo y... empezó a sollozar".

Difícilmente podríamos acercarnos más al significado de este importante relato que con unas palabras que Paul Valéry escribiera en un contexto muy alejado.

"La observación artística", dice, al considerar a un artista, "puede alcanzar una profundidad casi mística. Los objetos sobre los que incide pierden su nombre: sombras y claridad forman sistemas muy particulares, plantean preguntas que les son enteramente propias, que no dependen de ciencia alguna, que tampoco se traducen de ninguna práctica, sino que

reciben su existencia y valor exclusivamente de ciertos accidentes que se conciertan entre alma, ojo y mano en alguien que ha nacido para percibirlos en su propio interior y evocarlos"<sup>72</sup>.

Con estas palabras, alma, ojo y mano son traídos a una única y misma relación. Actuando uno sobre otro determinan una práctica. Esta práctica ya no nos es corriente. El papel de la mano en la producción se ha hecho más modesto, y el lugar que desempeñaba en el narrar está desierto. (Pues el narrar, por su lado sensible, no es en modo alguno obra de la sola voz. En el genuino narrar, la mano, con sus gestos experimentados en el trabajo, actúa más bien apoyando de mil maneras lo que se profiere.) Aquella vieja coordinación de alma, ojo y mano que emerge de las palabras de Valéry es la artesanal, con la que nos topamos dondequiera que el arte de narrar está en casa. Y se puede ir más lejos y preguntar si la relación que tiene el narrador con su material, la vida humana, no es acaso una relación artesanal. Si acaso su tarea no consiste, precisamente, en elaborar la materia prima de las experiencias —ajenas y propias— de forma sólida, útil y única. Se trata de una elaboración de la cual quizá da noción ante todo el proverbio, si se lo concibe como [el] ideograma de una narración<sup>73</sup>. Podría decirse que los proverbios son ruinas que se erigen en el lugar de antiguas historias, y en las cuales, como la hiedra en el muro, una moraleja trepa alrededor de un gesto.

Así considerado, el narrador tiene cabida junto al maestro y al sabio. Tiene consejo que dar —no como el proverbio: para algunos casos, sino como el sabio: para muchos. Es

## Notas

que le está dado remontarse a una vida entera. (Una vida, además, que no sólo encierra la propia experiencia, sino también no poco de la ajena. Lo que ha aprendido de oídas se suma también a lo más propio del narrador.) Su don es poder narrar su vida, su dignidad, poder narrar *toda* su vida. El narrador — tal es el hombre que podría dejar que la suave llama de su narración consuma por completo el pabilo de su vida. En ello descansa el halo<sup>74</sup> incomparable que rodea al narrador; lo mismo en Leskov como en Hauff<sup>75</sup>, en Poe como en Stevenson<sup>76</sup>. El narrador es la figura en la que el justo se encuentra consigo mismo.

<sup>1</sup> El texto francés trae un epígrafe: "Sentiréis cómo los pueblos niños han debido narrar sus dogmas y leyendas y hacer una historia de cada verdad moral". J. Michelet: *El pueblo. Le Peuple*, considerada una pequeña obra maestra de elocuencia, apareció en 1846, formando parte de la actividad de Jules Michelet (1798-1874) como catedrático de historia y moral del Colegio de Francia, que asumió en 1838, poco antes de iniciar su trabajo en la monumental *Historia de la Revolución*. Historiador inmensamente prolífico, partidario ferviente del ideario democrático, Michelet pagó su adhesión a la revolución de 1848 con la destitución del citado cargo.

<sup>2</sup> El sustantivo *Erzähler* y el verbo *erzählen* tienen en su núcleo la palabra *Zahl*, "número", de manera semejante a la significación aritmética que tiene nuestro "contar" (del latín *computare*, "calcular"). Se presume que proviene de la raíz indoeuropea \**del-* "calcular, engañar, dañar mañosamente, contar, relatar", que daría múltiples formaciones en las lenguas germánicas y anglosajonas (cf. el inglés *tale* "cuento"), con los dos significados fundamentales aritmético y diegético.

co. En lo sucesivo emplearemos regularmente los términos “narrador” y “narrar” (de la raíz *gno-* “conocer”, a través del latín *gnarus* “conocedor”) para traducir respectivamente los dos indicados; si bien “relato” traducirá alternativamente junto a “narración” el sustantivo *Erzählung*. Acudiremos a nuestro vocablo “contar” incidentalmente, en tanto que *berichten* —otro de los verbos que pertenece a esta familia semántica— será veritado por “referir”. Para el término “cuento” reservamos un uso especial, asociado a lo que en alemán se llama *Märchen*, el “cuento de hadas” y, en general, el cuento infantil dorado de elementos fantásticos.

<sup>3</sup> La indicación ya constaba en el breve ensayo “Experiencia y pobreza” (*Erfahrung und Armut*), escrito probablemente hacia 1933, sólo con pequeñas diferencias. Se la lee en el segundo párrafo, a propósito de la ruptura de los lazos y medios comunicativos (proverbios, historias, relatos de naciones distantes) que permitían transmitir experiencia de generación en generación:

No, esto está claro: la cotización de la experiencia ha caído, y ello en una generación que de 1914 a 1918 ha hecho una de las experiencias más monstruosas de la historia universal. Quizá esto no es tan raro como parece. ¿No se pudo acaso constatar entonces que la gente volvía emudecida del campo de batalla? No más rica, sino más pobre en experiencia comunicable. Lo que diez años después se derramó en la marca de los libros de guerra, era todo lo contrario de una experiencia que fluye de la boca al oído. No, raro no era. Y eso no era extraño. Pues jamás fueron desmentidas más profundamente las experiencias como [lo fueron] las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corpóreas por la batalla mecánica,

las éticas por los decantadores del poder. Una generación que todavía había ido a la escuela en el carro de sangre, se encontró a la intemperie, en un paisaje en que nada quedó inalterado salvo las nubes, y bajo ellas, en un campo de fuerza de corrientes devastadoras y de explosiones, el infimo y quebradizo cuerpo humano. (G. S., II-1, p. 214)

<sup>4</sup> El dicho fue acuñado por Mathias Claudius (1740-1815), gran poeta alemán, y figura en *Der Wandsbeker Botte* (*El Mensajero de Wandsbeck*), periódico del cual fue redactor, y que alcanzó notoriedad en toda Alemania a pesar de su corta duración (1771-1775).

<sup>5</sup> Johann Peter Hebel nació el 10 de mayo de 1760 in Basilea. Tras una infancia repartida entre el estío de Basilea y el invierno de Hausen, asistió al Gymnasium ilustre de Karlsruhe y luego, entre 1778 y 1780, curso estudios de teología en Erlangen. Después de ejercer como vicario, primero, y luego como profesor auxiliar en el pedagógico de Lörrach, fue llamado al Gymnasium de Karlsruhe en 1791, donde ocupó el puesto de Profesor de Dogmática desde 1798 hasta 1814, enseñando hebreo, griego, latín y ciencias naturales. En 1804 publicó sus *Poemas Alemánicos para Amigos de Naturaleza y Costumbres Campesinas*, que asentaron su celebridad como poeta dialectal. Su mayor fama la establecieron los relatos y anécdotas recogidas en el *Amigo Renano de la Casa o Nuevo Calendario* y el *Pequeño Cofre de Tesoros del Amigo Renano de la Casa* (1811), abundantes colecciones de historias populares para entretenimiento y edificación. Tales producciones le valieron el dichoso more de “Homero de

Wiesental". En 1819 fue designado prelado de la Iglesia evangélica de Baden. Murió durante un viaje de servicio el 22 de septiembre de 1826 en Schwetzingen, considerado como uno de los principales relojeros y literatos de la época.

Benjamin se ocupó de Hebel en cuatro ocasiones, las dos primeras relacionadas con el centenario del fallecimiento del literato: "Johann Peter Hebel. En el centenario de su muerte" y "J. P. Hebel: un jeroglífico en el centenario de la muerte del poeta", ambas de 1926 (GS, II-2, pp. 277-280 y 280-283, respectivamente); en 1929 dio una conferencia sobre Hebel entre septiembre y octubre en Berlín, y el 6 de octubre del mismo año apareció una nota en la *Frankfurter Zeitung* con el título "Hebel defendido en contra de un admirador" (GS, II-2, pp. 635-640, III, pp. 203-206, respectivamente). En cuanto al interés que tuvo por este autor, entre las notas sobre Hebel que integran el acervo póstumo de Benjamin, hay una marcadamente testimonial que empieza diciendo: "Esto puedo decirlo sin coquetaría: Hebel *me* llama. Yo no lo busqué. Jamás habría soñado (y menos cuando lo leía) que yo iba a «trabajar» sobre él. Aún hoy me sigue pasando que me ocupe de él de caso en caso, a trechos y por provocación[,] y voy a permanecer fiel a esta cómica relación de servicio y disposición escribiendo un libro sobre él" (cf. las notas de los editores en GS, II-3, p. 1002 s.). El libro, por cierto, no llegó a ser escrito.

<sup>6</sup> El seudónimo Jeremias Gorthelf fue asumido por Albert Bizzius, nacido el 4 de octubre de 1797 en Murren/Ka-

ron Freiburg, en el seno de una familia de funcionarios y párrocos de Berna. Estudió teología en la Academia de esta ciudad, y después de un semestre en Göttingen viajó por el norte de Alemania. Ingresó como vicario al servicio espiritual en Suiza y desarrolló una intensa actividad pedagógica con vinculaciones políticas, y en 1832 asumió como párroco en Lützelflüh en Emmmental; al año siguiente contrajo matrimonio. Sólo en 1834 inició su carrera literaria, cuyo primer fruto de importancia fue la novela *El espejo de los campesinos o historia de la vida de Jeremias Gorthelf*, publicado en 1836, a la que siguieron otras 12 novelas, numerosos relatos e historias de calendario, alcanzando notoriedad en Alemania en los años 40. Falleció el 22 de octubre de 1854.

<sup>7</sup> Charles Sielsfield fue el seudónimo de Carl Postl, nacido el 3 de marzo de 1783 en Poppitz/Mähren, provenía de una familia campesina. Estudió filosofía y teología en Praga, tras lo cual se ordenó sacerdote. Entró en contacto con círculos ilustrados y liberales. En 1823 huyó a Suiza y luego a los Estados Unidos, adoptando su nacionalidad con el nombre de Charles Sidon. Sealsfield. En 1826 retornó a Europa en misión diplomática y trabajó como periodista. Desde 1832 vivió en diversos lugares de Suiza, alternando con dos estadías en Estados Unidos. Publicó anónimamente novelas que tuvieron su momento de gran popularidad, siendo el primer escritor de lengua alemana que conoció por propia experiencia los emplazamientos americanos de sus creaciones, llevado asimismo por el interés de dar a conocer al mundo germano-

parante el sistema político estadounidense. Solo tras su solitaria muerte el 25 de mayo de 1864 se supo su verdadera identidad.

<sup>8</sup> Friedrich Gerstäcker nació el 10 de mayo de 1816 en Hamburgo, hijo de un tenor y de una actriz. Después de una instrucción inicial en comercio, se formó en agricultura. El año 1837 partió a Estados Unidos; una vida aventurera lo llevó a ser alternativamente marinero, calderero, cazador, granjero, cocinero, platero, leñador, industrial y hotelero. En 1843 regresó a Alemania y contrajo matrimonio, y desde 1849 hasta 1852 viajó por Sudamérica, California, Tahrir y Australia. La inquieta vida de Gerstäcker, que lo trajo de vuelta a Sudamérica, años más tarde, y luego a Egipto, nuevamente a Norteamérica, Indias Occidentales y Venezuela, fue base esencial de su obra narrativa, consistente en novelas de aventuras coloridas y emocionantes, no exenta de descripciones de paisaje y costumbres de contenido instructivo. Después de su último regreso a Alemania, trabajó como reportero en la guerra franco-alemana. Murió en Braunschweig el 31 de mayo de 1872.

<sup>9</sup> El pasaje que va desde "Cada una de estas estirpes..." hasta este punto no figura en el texto francés.

<sup>10</sup> Agregado del texto francés: "Es así que se constituye este personaje del narrador que, como lo tan bien ha dicho Jean Cassou, otorga el tono del relato y da cuenta de su rea-

lidad, aquel a cuyo lado el lector... gusta de refugiarse fraternalmente y reencontrar la medida, la escala de los sentimientos y de los hechos humanos normales".

<sup>11</sup> Es decir, médicos de asistencia pública.

<sup>12</sup> Charles Nodier nació en Besançon el 29 de abril de 1780. Poeta, novelista y bibliófilo, sus intereses se dirigieron también a la gramática y la entomología. A causa de la publicación juvenil de la oda *La Napoleone*, inmediatamente después del 18 de Brumario, en que Bonaparte tomó el poder, fue encarcelado por varios meses en diversas prisiones, al cabo de lo cual se le exiló en Besançon. Volvió a ser arrestado por acusación de complot. Sin embargo, fue liberado por campestinos y se ocultó en el Jura. Posteriormente fue redactor del *Journal des Débats* (1814), y conservador de la Biblioteca del Arsenal. Allí constituyó una sociedad literaria de significación para la avanzada del romanticismo en 1823. El 24 de octubre de 1833 fue elegido para la Academia Francesa, participando en la Commission du Dictionnaire. Apoyó las candidaturas de Víctor Hugo y de Alexandre Dumas padre. Murió el 27 de enero de 1844.

<sup>13</sup> El *Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes* (publicado por Cotta en Tübingen, en 1811) es una colección de historias populares y pedagógicas, anécdotas y chascarrillos, que reúne en su mayor parte las contribuciones de Hebel al *Badischer Landkalender*, que aparece bajo el título de *Rhei-*

*nischer Hausfreund*, del cual Hebel se convierte en redactor en 1807 y cuya publicación se mantiene hasta 1814, el material recopilado fue producido por Hebel entre 1803 y 1811.

<sup>14</sup> La expresión alemana es *Rat wissen*, literalmente "saber consejo", habla de prestar ayuda, sugerir una salida en un apuro, hacer una propuesta bienintencionada.

<sup>15</sup> Traduzco así el término alemán *Ratlosigkeit*, que contiene *Rat*, "consejo", y designa una condición en que el sujeto se encuentra desasistido de todo consejo, es decir, falto de orientación en una situación dada. El texto francés trae, en cambio, *aboulie*, "abulia".

<sup>16</sup> El texto francés de este capítulo concluye aquí.

<sup>17</sup> La novela *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, cuya composición fue iniciada en 1807, publicada en versión primitiva en 1821 y en segunda versión completa en 1829, es el *pendant* de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*), que Goethe escribió entre 1795 y 1796, teniendo como antecedente un fragmento de veinte años atrás, y que es considerada la novela de formación (*Bildungsroman*) prototípica de la literatura alemana.

<sup>18</sup> *Bildungsroman*. Se considera como primera novela alemana de formación la obra de Christoph Martin Wieland *Die Geschichte des Agathon* (*La historia de Agatón*), que apa-

reció en una versión preliminar entre 1766 y 1767, ampliada, luego, en 1773, y en su versión definitiva en 1794. En las consideraciones que el mismo Wieland presenta, queda clara la contraposición entre lo que él entiende como la novela tradicional, referida a la cultura cortesana y feudal, cuyo héroe posee una fisonomía predefinida en razón de su estatus social, y la nueva novela, cuyo héroe burgués debe ganar su identidad y condición a través del esfuerzo, la formación y el logro. El *Bildungsroman* alcanza su máxima expansión en el siglo XIX, pero tiene ciertamente a *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* como modelo fundamental.

<sup>19</sup> Hippolyte de Villemessant (1810-1879) no fue el primer fundador de este persistente periódico conservador francés. *Le Figaro* (que toma su nombre del personaje de Beaumarchais) había sido fundado el 15 de enero de 1826 por Maurice Alhoy y Étienne Arago como una publicación de intención satírica. Fenecido y reaparecido por causas políticas y económicas, después de múltiples relanzamientos, en abril de 1854 Villemessant acomete el enésimo intento, premunido de una concepción y una estrategia periodística que permitirán consolidar el periódico. Durante doce años aparece en forma de hebdomadario, y a partir de 1866 adquiere periodicidad diaria.

<sup>20</sup> En el original francés: "Mis lectores se apasionan mucho más con un incendio en el Barrio Latino que con una revolución en Madrid".

<sup>21</sup> El comienzo de este párrafo, hasta este sitio, se encuentra en el fragmento "Arte de narrar" (*Kunst zu erzählen*), perteneciente a las *Imágenes de pensamiento* (*Denkbilder*) y, en este trabajo, a su última sección "Pequeñas piezas de arte" (*Kleine Kunst-Stücke*); cf. W. B., *Gesammelte Schriften*, IV-1, p. 436 s. El fragmento se reproduce íntegramente abajo, en la nota 24.

<sup>22</sup> Heródoto, *Historias*. El relato de Psaménito figura en el libro III, Talla, 14.

<sup>23</sup> El pasaje se encuentra en el Libro I de los *Ensayos* de Montaigne, al comienzo del capítulo II, "De la tristeza":

"Pero dice el cuento que Psaménito, rey de Egipto, habiendo sido derrotado y apresado por Cambises, rey de Persia, y venido a pasar ante él a su hija prisionera, vestida de sirviente, a quien se enviaba a buscar agua, todos los amigos del rey lloraban y se lamentaban en su derredor mientras él permanecía quieto sin decir palabra, los ojos fijos en la tierra; y viendo en ese momento que conducían a su hijo a la muerte, se mantuvo en la misma disposición; pero habiendo observado que uno de sus siervos domésticos iba entre los cautivos, empujó a golpearse la cabeza y a dejarse llevar por una aflicción extrema.

"Esto podría equipararse a lo acontecido recientemente a uno de nuestros príncipes que, habiendo escuchado en Trento, donde se encontraba, noticias de la muerte de su hermano mayor, hermano en que descansaba el apoyo y honor de toda su casa, y muy pronto parecía cosa de un hermano menor, su segunda esperanza, y habiendo soportado ambas pérdidas con una constancia ejemplar, como algunos días después uno de sus servidores vino a morir, se dejó afectar por este último accidente, y, perdiendo su entereza, se abandonó a la aflicción y al pesar, de manera tal que algunos extrajeron de ello el argumento de que

no lo había tocado vivamente más que la última conmoción. Pero la verdad fue que estando lleno y colmado de tristeza, la más leve añadidura rompió las barreras de la paciencia. Lo mismo podría juzgarse (digo yo) de nuestra historia, la cual no más agrega que Cambises, inquietando a Psaménito por qué no se había conmovido ante la desgracia de su hijo y de su hija, se comportó con tal impaciencia ante la de uno de sus amigos: «Es, respondió, que sólo este último disgusto ha podido significarse en lágrimas; los dos primeros sobrepasaron con mucho todo medio de expresión.» "

La historia de Psaménito ha motivado la reflexión de muchos autores. Entre otros, Aristóteles la considera a propósito de su análisis de la compasión (*Rhet.* II 8 1386 a 20-22), aunque parece nombra al rey Amasis y no a Psaménito, aparentemente por confusión.

<sup>24</sup> El pasaje proviene, modificado, de *Kunst zu erzählen* (v. nota 21), que aquí reproducimos completo:

#### Arte de narrar

Cada mañana nos instruye sobre las novedades del orbe. Y sin embargo somos pobres en historias dignas de nota. Esto se debe a que ya no nos alcanza ningún suceso que no se imponga con explicaciones. En otras palabras: ya casi nada de lo que acontece beneficia a la narración, y casi todo a la información. Y es que ya la mitad del arte de narrar estriba en mantener una historia libre de explicaciones al paso que se la relata. En eso los antiguos eran maestros; y Heródoto en la cima. En el decimocuarto capítulo del libro tercero de sus *Historias*, se encuentra la historia de Psaménito. Cuando el rey de los egipcios, Psaménito fue derrotado y capturado por el rey persa Cambises, este último se propuso humillar al prisionero. Dio orden de situar a Psaménito en la calle por donde debía pasar el correo triunfal de los persas. Dispuso además que el prisione-

ro viera a su hija pasar en calidad de criada que llevaba el cántaro a la fuente. Mientras todos los egipcios se dolían y lamentaban ante tal espectáculo, Psaménito permanecía solo, callado e inmutable, los ojos clavados en el suelo; y permaneció igualmente inmutable al ver pasar a su hijo, momentos después, que era conducido en el desfile para su ejecución. Pero cuando luego reconoció en las filas de los prisioneros a uno de sus criados, un hombre anciano y empobrecido, se golpeó la cabeza con los puños y a mostrar todos los signos de la más profunda aflicción. — En esta historia se puede apreciar qué pasa con la verdadera narración. La información tiene su recompensa en el instante en que fue nueva. Sólo vive en ese instante. Se tiene que entregar totalmente a él, y explicarse en él sin perder tiempo. Distintamente la narración; ella no se desgasta. Mantiene su fuerza acumulada, y es capaz de desplegarse aún después de largo tiempo. Así es como Montaigne volvió a la historia del rey egipcio, preguntándose: ¿Por qué sólo se lamenta ante la visión del criado? Y Montaigne responde: «Porque estando ya tan transido de pena, sólo requería el más mínimo incremento, para derribar los diques que la contenían». Se puede entender así la historia. Pero también tiene espacio para otras elucidaciones. Cualquiera que haya plantreado la pregunta de Montaigne en el círculo de sus amigos puede tomar conocimiento de ellas. Uno de los míos dijo, por ejemplo: «No conmueve al rey el destino de la realza, porque es el suyo propio». O bien otro: «En la escena nos conmueven muchas [cosas] que no nos conmueven en la vida; este criado no es más que un actor para el rey». O un tercero: «El gran dolor se acumula y sólo irrumpe al relajarnos. La visión de ese criado fue la distensión». — «Si esta historia hubiese acontecido hoy», opinó un cuarto, «en todas las páginas diría que Psaménito quiere más a sus sirvientes a sus hijos». Es seguro que cada reportero la explicaría en un abrir y cerrar de ojos. Heródoto no la explica con palabra alguna. Su reporte es de lo más seco. Por eso, esta historia del antiguo Egipto está en condiciones, después de miles de años, de suscitar asombro y reflexión. Se asemeja a las semillas de grano que, milenariamente encerradas en las cámaras de las pirámides al aborigo del aire, han conservado su poder germinativo hasta nuestros días. (W. Benjamin, *op. cit.*, IV-1, pp. 436-438)

<sup>25</sup> Benjamin confiere al tema del aburrimiento (*Langeweile*) una significación estructural en la configuración de la experiencia, biográfica e histórica. Como antecedente debe prestarse atención al tratamiento de la melancolía en *El origen del drama barroco alemán*. En el *Passagenwerk* (*Obras de los pasajes*), Benjamin dedica al tema el convulso D [Die Langeweile, ewige Wiederkehr] [El aburrimiento, eterno retorno] (G. S., V-1, 116 ss.). En su eje está la consideración del *spleen* y del *ennui* baudelairiano y de la obra de Auguste Blanqui *L'Éternité par les astres*. Allí recibe, entre otras, la determinación de ser “siempre la cara exterior del acontecer inconsciente” (D 2 a, 2). De algún modo vinculado a lo que se dice en *El Narrador*, léase el siguiente apunte: “El aburrimiento es un cálido paño gris que por dentro está cubierto con el forro de seda más ardiente y colorido. En este paño nos envolvemos cuando soñamos. Entonces estamos en casa en los arabescos de su forro. Pero el que sueña se ve gris y aburrido bajo [esa cobertura]. Y cuando luego despierta y quiere contar lo que soñó, la mayoría de las veces sólo comunica este aburrimiento. Pues ¿quién podría, de un solo golpe, volver hacia fuera el forro del tiempo? Y sin embargo, contar sueños no significa otra cosa. [...]”. (D 2 a, 1)

<sup>26</sup> *La pulga de acero* (1881) es considerado uno de los más brillantes relatos de la literatura rusa. Benjamin equivoca la identidad del zar, que en la narración es Alejandro, y no Pedro el Grande. De visita en Inglaterra, el zar recibe de obsesivo un artificio mecánico diminuto, una pulga de acero,

que, accionada, se mueve graciosamente. De vuelta a Rusia, el acompañante del zar, el rudo cosaco Plarov, se las ingenia para encontrar a un artesano soberbio, el zurdo bizco de Tula, que fabrica una réplica que supera al original. Satisfecho, el zar envía al zurdo a Inglaterra para hacer gala de lo que pueden los rusos. Hay traducción al castellano de Sara Gutiérrez (Madrid: Impedimenta, 2007).

<sup>27</sup> Del original francés, que Benjamin cita en la traducción de su ensayo: “Las perlas finas, los vinos profundos y maduros, las personas verdaderamente cumplidas, llevan a pensar en una lento atesoramiento de causas sucesivas y semejantes; la duración del acrecentamiento de su excelencia tiene a la perfección por límite.” Paul Valéry, “Los bordados de Marie Monnier”, prefacio al catálogo *Broderies de Marie Monnier* de la exposición de la artista en la Galería E. Druet, París: La Maison des Amis des Livres, mayo de 1924. Recogido en: Paul Valéry, *Œuvres II*. Édition établie et annotée par Jean Hytier. París: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1960, p. 1244.

<sup>28</sup> Valéry, *ibíd.* En el original francés: “Antaño el hombre imitaba esta paciencia. Iluminaciones; marfiles profundamente labrados; piedras duras perfectamente pulidas y límpidamente grabadas; lacas y pinturas obtenidas por la superposición de una cantidad de capas finas y translúcidas... — todas estas producciones de una industria resonera y virtuosa ya no se hacen más, y pasó el tiempo en que el tiempo

no contaba. El hombre de hoy no cultiva en absoluto lo que no se puede abreviar.”

<sup>29</sup> Valéry, *ibíd.* En el original francés: “Se diría que el debilitamiento de la idea de eternidad en los espíritus coincide con la creciente repugnancia por las tareas prolongadas”.

<sup>30</sup> “Para muchos la última [sc. hora]”. La inscripción ha de haber sido conocida por Benjamin durante su estadía de tres meses en Ibiza entre abril y julio de 1932.

<sup>31</sup> Sobre el concepto benjaminiano de “historia natural” (*Natursgeschichte*), v. nuestra Introducción, pp. 16-17, 19-21, 25.

<sup>32</sup> Véase la nota 5.

<sup>33</sup> Cf. los paraliplómata a *El concepto de la historia* (conocido como *Tesis sobre la filosofía de la historia*) que inmediatamente reproducimos (cf. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, I-3, pp. 1234, 1235, 1238, respectivamente; v. también nuestra edición de *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago: Arcis/Lom, 1997, pp. 79-81, 86, respectivamente).

Nuevas Tesis H

La resolución en historia pragmática no ha de beneficiar a la historia de la cultura. Por lo demás, la concepción pragmática

de la historia no fracasara ante las diversas exigencias que plantea la «ciencia estricta» en nombre de la ley de causalidad. Fracasa en virtud de un desplazamiento de la perspectiva histórica. Una época que ya no está en situación de esclarecer sus posiciones de dominio de manera originaria no tiene ya ninguna relación con el esclarecimiento que convenía a las posiciones de dominio prerritas.

{El sujeto historiógrafo es, por derecho, aquella parte de la humanidad cuya solidaridad abraza a todos los oprimidos. Es la parte que puede correr el mayor riesgo teórico, porque es la que menos tiene que perder prácticamente.}

{No toda historia universal tiene que ser reaccionaria. La historia universal *sin* principio constructivo lo es. El principio constructivo de la historia universal permite representarla en lo parcial. Es, en otras palabras, un [principio] monadológico. Existe en la historia de la salvación.}

{La idea de la prosa coincide con la idea mesiánica de la historia universal. (Jeskov?)}

#### Nuevas Tesis K

«Organizar el pesimismo quiere decir... descubrir en el espacio de la acción política el... espacio de la imagen. Pero este espacio de la imagen ya no se puede, en modo alguno, medir contemplativamente... Este buscado espacio de la imagen... el mundo de la actualidad omnilateral e integral.» (Surrealismo)

La redención es el *imms* del progreso.  
{El mundo mesiánico es un mundo de actualidad multilateral e integral. Sólo y primeramente en él hay una historia universal. Pero no en cuanto escrita, sino como la [historia] que se festeja. Este festejo está purificado de toda solemnidad. No conoce cantos festivos. Su lengua es prosa líberada, que ha hecho saltar los grilletes de la escritura. (La idea de la prosa coincide con la idea mesiánica de la historia universal. Cf. en el «Narrador»: las especies de la prosa artística como el espectro de las [especies] históricas.)}

{La multiplicidad de las «historias» está estrechamente emparentada, si no es idéntica, con la multiplicidad de las lenguas. La historia universal, en el sentido de hoy, sigue siendo sólo

una suerte de esperanto. (Le da expresión a la esperanza de la especie humana del modo en que lo hace el nombre de aquella lengua universal.)}

#### La imagen dialéctica

(Si se quiere considerar la historia como un texto, vale a su propósito lo que un autor reciente dice acerca de [los textos] literarios: el pasado ha depositado en ellos imágenes que se podría comparar a las que son fijadas por una plancha fotosensible. «Sólo el futuro tiene desarrolladores a su disposición, que son lo bastante fuertes como para hacer que la imagen salga a luz con todos los detalles. Más de una página en Marivaux o en Rousseau insinúa un sentido secreto que los lectores coetáneos nunca pudieron descifrar completamente.» (Mongond N 15 a, 1) El método histórico es un método filológico, que tiene en su base el libro de la vida. «Leer lo que nunca fue escrito», reza en Hofmannsthal. El lector en que ha de pensarse aquí es el verdadero historiador.)

{La multitud de las historias se parece a la multitud de las lenguas. La historia universal, en el sentido de hoy, no puede ser más que una especie de esperanto. La idea de la historia universal es mesiánica.}

{El mundo mesiánico es un mundo de actualidad multilateral e integral. Sólo primeramente en él hay una historia universal. Pero no en cuanto escrita, sino como la [historia] que se festeja. Este festejo está purificado de toda solemnidad. No conoce cantos festivos. Su lengua es prosa integral, que ha hecho saltar los grilletes de la escritura y es entendida por todos los hombres (tal como el idioma de los pájaros por los niños dominoguetos). — La idea de la prosa coincide con la idea mesiánica de la historia universal (las especies de la prosa artística como el espectro de las [especies] histórico-universales — en el «Narrador»).

<sup>34</sup> Sobre la cuestión de la historia, v. nuestra *Introducción*, pp. 12, 30-31, 32-33, 37-38, 43.

<sup>35</sup> La diferencia entre el historiador y el cronista es abordada por Benjamin en un contexto afín. En la conferencia que dictó Benjamin sobre Hebel en 1929 (v. nota 5), y al cabo de la mención del relato *Inesperado reencuentro* sobre el cual se habla en el capítulo XI de *El narrador*, se lee:

Pues, de hecho, no es el talante del historiador el que nos sale al paso en estas frases, sino el del cronista. El historiador se atiene a la "historia universal" ("Weltgeschichte"), el cronista al curso del mundo (*Weltlauf*). Uno tiene que ver con la red del acontecer, inmensamente anudada según causas y efectos — y todo lo que estudió o de lo que se enteró es en ésta red sólo un minúsculo punto de nudo; el otro [tiene que ver] con el acontecer pequeño, estrechamente limitado de su ciudad o su paisaje — pero esto no es para él una fracción o elemento de lo universal, sino algo distinto, y más. Pues el verdadero cronista, con su crónica, le escribe al curso del mundo, a la vez, su parábola (*Gleichnis*). Es la vieja relación de micro y macrocosmos, que se refleja entre historia de la ciudad y curso del mundo, (GS, II-2, p. 637 s.)

Por cierto, se recordará la significación ejemplar que Benjamin atribuye al cronista en *Sobre el concepto de historia*: "El cronista, que detalla los acontecimientos sin discernir entre grandes y pequeños, tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que alguna vez aconteció puede darse por perdido para la historia." (W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, op. cit., I-2, p. 694; cf. nuestra edición en: W. B., *La dialéctica en suspensión*, op. cit., p. 49.) Allí la figura del cronista está vinculada a la necesidad que tiene el materialista histórico de abandonar la forma épica de la historia.

<sup>36</sup> El concepto de "poesía ingenua" fue elaborado por Friedrich Schiller en su ensayo *Über naive und sentimentale Dichtung* (*Sobre la poesía ingenua y [la poesía] sentimental*, 1795) y está inscrito en el debate en torno a la diferencia entre naturaleza y arte y entre antiguos y modernos. En su concepción, poderosamente inspirada por la estética kantiana, lo ingenuo es la prístina manifestación de la naturaleza, que vence en ello al arte, pura espontaneidad que desconoce la regla, y, en este sentido, rasgo esencial del genio. Así, la poesía ingenua es la expresión de la originalidad del sentimiento humano movido por la impresión inmediata, a diferencia de la poesía sentimental, que tiene a la reflexión como causa de la emoción: "los antiguos sentían naturalmente, nosotros sentimos lo natural".

<sup>37</sup> Mnemosyne, personificación divina de la memoria en la mitología griega, es una tiránide engendrada por Urano y Gea. Zeus cohabitó con ella durante nueve noches seguidas en Pieria, y de esa unión nacieron las nueve Musas (otras tradiciones las describen como hijas de Harmonía o de Urano y Gea): Calliope, primera en dignidad, de la poesía épica (se observará que Benjamin nombra a Mnemosyne como su musa), Clío, de la historia, Polimnia, del mimo, Euterpe, de la flauta, Terpsícore, de la poesía ligera y la danza, Erato, de la lírica coral, Melpómene, de la tragedia, Talía, de la comedia, y Urania, de la astronomía.

<sup>38</sup> El texto francés tiene aquí una variante que alcanza

hasta el final del capítulo y que conviene reproducir—traducida—aquí:

Si en efecto lo que registra la memoria—la historia escrita—representa la indiferencia creativa en relación con los diferentes géneros épicos (así como la prosa clásica representa la indiferencia creativa en relación con las diferentes medidas del verso), su forma más antigua, la epopeya nos ofrece una suerte de indiferencia en relación con los géneros posteriores, y más particularmente en relación con la narración y la novela.

La memoria establece la cadena de la tradición que transmite el pasado de generación en generación. Mnemosyne es, pues, la musa del género épico en general. Preside el género épico entero. Otro es el elemento inspirador—se quisiera poder decir la musa—del género particular que es la narración. La musa de la narración sería esa mujer infatigable y divina que aruda la red que forman a fin de cuentas todas las historias reunidas. Una se enlaza a la otra, como han gustado de mostrarlo todos los grandes narradores, y en particular los cuentistas orientales. En el alma de cada uno de ellos hay una Scheherzade, que a propósito de cada pasaje de sus historias se acuerda de otra historia. Esta es una *memoria* épica en sentido restringido, es el elemento inspirador de la narración.

En la base de la novela se encuentra un elemento análogo, pero profundamente diferente. Y como para la narración, se puede plantear para la novela que primitivamente, es decir en la epopeya, no formaba más que un germen en la unidad indivisa del género épico. Lo cierto es que se lo puede presentar a veces en las epopeyas. Y así es ante todo en los pasajes solemnes de los poemas homéricos, como las invocaciones de la musa. Lo que se anuncia en estos pasajes es la reminiscencia [*souvenir*] eternizadora del novelista por oposición al recuerdo [*souvenir*] pasajero del narrador. La primera está consagrada al tema elegido—«a su héroe único, a la única odisea, la única llada»; la otra a hechos múltiples y diversos. En otros términos, es la reminiscencia, como elemento inspirador de la novela, la que viene a tomar lugar al lado del recuerdo, elemento inspirador de la narración, después de que la unidad de su origen, el recuerdo, queda disociada en la declinación de la epopeya.

<sup>39</sup> Traducimos por medio de esta perifrasis el adjetivo alemán *musisch*, “relativo o perteneciente a la musa”, dado que el castellano “músico” resultaría equivoco. En lo sucesivo, empleamos abreviadamente la expresión “elemento inspirador”.

<sup>40</sup> *Erinnerung*, que en el texto se distingue de *Gedächtnis*, “memoria” y de *Eingedenken*, “rememoración”. Véase en este mismo párrafo, más adelante. El texto francés trae aquí *mémoire*.

<sup>41</sup> Pascal, *Pensées*. Del original francés: “Nadie muere tan pobre que no deje alguna cosa.”

<sup>42</sup> Arnold Bennet nació en Hanley, Staffordshire, en 1867. Educado en la Universidad de Londres, se inició como empleado de un bufete jurídico, pero emigró luego al periodismo. Autor de novelas y relatos de corte realista, tejó sus tramas en torno a una región imaginaria del Norte de Inglaterra, que denominó “Five Towns”, entre ellas *The Old Wives’ Tale* (1908). Durante la primera conflagración mundial, y sobre la base de su significativa influencia como ensayista y crítico, fue convocado a la Oficina de Propaganda de Guerra (WPB) junto a otros veinticuatro escritores británicos para idear y llevar a cabo activismo a favor de los intereses de Inglaterra en el conflicto. En la organización secreta militar, autores como Conan Doyle, Ford Madox Ford, Chesterton, Galsworthy, Hardy, Kipling y Wells. En 1915 el WPB envió

a Bennet a un periplo por el frente occidental. La visión de los horrores de las trincheras produjo una profunda impresión en él, pero accedió a redactar un panfleto que animara a los hombres a unirse al ejército británico. Después de la guerra, Bennet retomó su vena novelística y fue director del periódico *New Statesman*. Murió el 27 de marzo de 1931 en Londres.

<sup>43</sup> Empleamos este neologismo de emergencia para traducir *Heimatslosigkeit*, "carencia de patria".

<sup>44</sup> György Lukács, *Theorie des Romans. Ein geschichtstheoretischer Versuch über die Formen der großen Epik (Teoría de la novela. Un ensayo filosófico-histórico sobre las formas de la gran épica*, traducción castellana en Barcelona: EDHASA, 1971), escrito entre 1914 y 1915 y publicado en Berlín, en 1920, es una de las obras mayores del prolífico filósofo húngaro. En ella despliega una teoría de la novela fundada en su contextualización histórico-social. El pasaje que cita Benjamín está tomado de la primera edición, p. 127.

<sup>45</sup> G. Lukács, *op. cit.*, pp. 129, 131, 136, 138.

<sup>46</sup> Gustave Flaubert (1821-1880) inició la redacción de una primera versión de *L'Éducation sentimentale* en 1843, y la retoma para una segunda versión en 1864, siete años después de publicar de *Madame Bovary* (que alcanza notorio éxito, particularmente a causa del proceso por "ofensa a las

buenas costumbres y la religión"), y dos años tras la aparición de *Salammbô*. Flaubert termina la obra en 1869, que es publicada ese mismo año con una muy mala recepción crítica, a excepción de las intervenciones apologéticas de Théodore de Banville, George Sand y Émile Zola.

<sup>47</sup> Frédéric Moreau es el protagonista de *L'Éducation sentimentale*.

<sup>48</sup> En el original francés: "Se les vio salir. Eso forjó una historia que no se había olvidado tres años después. / Se la contaron entre sí prolijamente, cada cual completando los recuerdos del otro, y cuando hubieron terminado: / 'Eso es lo mejor que tuvimos!', dijo Frédéric. / 'Sí, puede ser! ¡Es lo mejor que tuvimos!'"

<sup>49</sup> Cf. el fragmento *Romane lesen*, perteneciente a las "Pequeñas piezas de arte" a que hemos referido antes:

Leer novelas

No todos los libros se leen del mismo modo. Las novelas, por ejemplo, están para ser devoradas. Leerlas es lujuria de incorpación. No es emparatá. El lector no se pone en el lugar del héroe, sino que asimila lo que le salga al encuentro. El reportaje intuitivo de ello es la apetitosa preparación con que llega a la mesa una vianda nutritiva. Pero ciertamente hay una dieta cruda de la experiencia —tal como la hay del estómago—, a saber: experiencias en el propio cuerpo. Pero el arte de la novela, como el arte de la cocina, comienza solamente más allá del producto crudo. ¡Y cuántas sustancias nutritivas hay que no sientan bien

en estado crudo! Cuántas experiencias de las que es aconsejable leer, y no: reñerlas. A más de alguien golpearían, y el tal colapso-ría si las tuviese *in natura*. En breve, si hay una musa de la novela —la décima— llevaría el emblema del hada de la cocina. Levantar al mundo desde el estado crudo para elaborarle algo comestible, para encontrarle el gusto. Si tiene que ser, puede leerse el periódico en la comida. Pero jamás una novela. Éstas son incumbencias que no se llevan bien.

Hay dos versiones previas de este texto, una más extensa que la otra, que los editores consignan en W. B., *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, IV, pp. 1013-1015.

<sup>50</sup> Moritz Heimann (que también empleó los seudónimos Hans Pauli y Tobias Fischer) nació el 19 de julio de 1868 in Werder bei Rehfeld/Mark Brandenburg. Hijo de una familia judía pequeño-burguesa, estudió filosofía y literatura en Berlín entre 1886 y 1890. El gran escritor naturalista Gerhart Hauptmann le ayudó a obtener el puesto de lector en jefe de la editorial S. Fischer en 1895, que desempeñó durante 30 años hasta que sus condiciones de salud lo obligaron a abandonarlo poco antes de fallecer. En ese período contribuyó con críticas, ensayos y relatos a diversas revistas, como *Neue Rundschau*, *Die Zeit* y *Das Theater*, y después de 1920, a los principales periódicos de la República de Weimar. Prestó un significativo apoyo al conocimiento de autores como Thomas Mann, Döblin y Hofmannsthal. Murió el 22 de septiembre de 1925 en Berlín.

<sup>51</sup> Maxim Gorki es el seudónimo de Alexei Maximovich Reshkov (1868-1936). Su compromiso político revolu-

cionario lo llevó a ser encarcelado en su calidad de militante del Partido Social-Demócrata. Llegó a ser considerado el mayor literato de la Unión Soviética, y fue un ferviente defensor del realismo socialista. Entre sus principales obras cuentan *Foma Gordiev* (1901), *Los ex hombres* (1905), *La madre* (1907) y *Decadencia* (1927), a las que se suma su ambiciosa tetralogía *La vida de Klim Samgin*, que comprende *El espectador* (1930), *El imán* (1931), *Otros juegos* (1933) y *El Espectro* (1938), volumen inconcluso este último que fue completado por una comisión literaria designada por el gobierno soviético.

<sup>52</sup> Variante en el texto francés: en lugar de la última frase, figura ésta: [...] “En efecto, ¿no venos en los cuentistas árabes al auditor hacerse cliente de un narrador?”.

<sup>53</sup> Edgar Allan Poe (1809-1849) es incluido por Benjamin en su catálogo de herederos del arte de la narración, principalmente en consideración a sus relatos de terror y misterio, recopilados en los dos volúmenes de *Tales from the Arabian Nights and the Grotesque* (*Cuentos de lo arábico y lo grotesco*), publicados originalmente por Lea & Blanchard en Baltimore (1840)

<sup>54</sup> Rudyard Kipling (1865-1935) fue celebrado como el gran poeta y literato del Imperio Británico —Orwell lo calificó de “profeta del imperialismo británico”—, de inmensa popularidad, ligado desde su nacimiento en Bombay

a la India, que fue el escenario fundamental de muchas de sus obras. Entre ellas cabe mencionar *El Libro de la Selva* (1894), *El Segundo Libro de la Selva* (1895), *Puck of Pook's Hill* (1906); su novela *Kim* (1901) y sus poemas, como *Mandalay* (1890), *Gunga Din* (1890) y el célebre "Si—" (1910). Recibió el Premio Nobel en 1907.

<sup>55</sup> La frase usual en castellano es: "Y vivieron felices para siempre".

<sup>56</sup> Al término alemán *Märchen* corresponde parcialmente nuestra expresión "cuento de hadas". *Märchen*, del alto alemán medio *maere*, "noticia, reporte", designa a los relatos breves de contenido maravilloso, fabuloso o fantástico, sean ellos de origen popular y anónimo (en alemán, *Volksmärchen*) o productos de la creación artística de literatos (*Kunstmärchen*), que son parte fundamental del acervo narrativo de los pueblos. El término alemán fue elaborado conceptualmente en primera línea por los hermanos Grimm. En lo sucesivo, lo traduciremos abreviadamente por "cuento", habida cuenta de su diferencia respecto de los vocablos "relato" y "narración".

<sup>57</sup> El parentesis cuadrado corresponde al original.

<sup>58</sup> Benjamin juega con el término *Mut*, "valor", "ánimo", "coraje", oponiendo el neologismo *Untermut*, que quería decir algo así como "sub-coraje" (es la discutible opción

de Jesús Aguirre, en *Illuminaciones, op. cit.*), a *Übermut*, "insolencia", "arrogancia", "travesura".

<sup>59</sup> Orígenes, llamado también Adamantios, nacido hacia 185 en Alejandría, hijo de un cristiano mártir, fue un brillante reólogo de la temprana patristica, a quien se atribuye haber sido discípulo de Clemente de Alejandría. Enseñó en esta ciudad durante unos 28 años, y allí produjo muchas de sus obras más importantes. Eusebio de Cesárea refiere que su devoción y ascetismo fueron tales que se castró a sí mismo para eludir las tentaciones sexuales. En Cesárea fundó una escuela de literatura, filosofía y teología. Con ocasión de las persecuciones de cristianos bajo el emperador Decio, fue apresado y torturado en el año 250, siendo liberado un año después. A causa de sus heridas, acabó muriendo alrededor de 254, probablemente en Tiro.

La obra de Orígenes, centrada en el intento de aunar la filosofía griega (de inspiración platónica) y la doctrina cristiana, abarca tratados dogmáticos y de teología práctica, escritos apologeticos, exégesis bíblica, cartas y escritos críticos. Su importancia para la historia de la filosofía y la teología depende fundamentalmente del gran tratado *Περὶ ἀρχῶν (De principiis)*, al que hace inmediatamente referencia Benjamín, y su escrito apologetico *Contra Celsum*, en que rebate los ataques del platónico alejandrino Celso (s. II), que fue seguramente el primer crítico importante del cristianismo. Orígenes es considerado asimismo el iniciador del método de exégesis alegórica de la Escritura.

La teoría de la apocatástasis (en latín: *resurrectio in pristinam statum*, “restitución al estado original”) sostiene que todas las criaturas participarán de la gracia de la salvación, y que también lo harán de particular manera los diablos y las almas perdidas. Orígenes es el autor inicial de la doctrina, cuyas bases ontológicas y cosmológicas son propuestas en *De Princ.*, I, IV, y es formulada en III, VI, 3. Le sigue Gregorio de Niza, que entiende que el castigo por fuego después de la muerte es un proceso de depuración, similar al del oro, al cabo del cual toda criatura celebrará la gloria divina. El término *ἀποκατάστασις* ocurre una única vez en el Nuevo Testamento (*Actos*, 3:20-21).

<sup>60</sup> La ya mencionada obra *Περὶ ἀρχῶν* (*De principiis*).

<sup>61</sup> La referencia de Benjamin es al libro de Ernst Bloch *Erbschaft dieser Zeit* (*Herencia de esta época*, Zürich, 1935), que puede considerarse como una reacción crítica y analítica a la relación entre capitalismo y nacional-socialismo. Eje principal de la colección de textos recogidos en la obra es el concepto de no-contemporaneidad (*Ungleichzeitigkeit*), bajo el cual se piensa la co-existencia de tiempos diversos en un mismo presente, es decir, las contradicciones del capitalismo, en las cuales se entrecruzan pretéritos no saldados y futuros que no han podido realizarse. Cf. E. Bloch, *Gesamtausgabe*, Bd. IV, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

<sup>62</sup> En la mitología griega, Filemón y Baucis son una

pareja de pobres campesinos ancianos que dan hospedaje a Zeus y Hermes, los cuales recorrían Frigia en calidad de viajeros y habían sido rechazados por los demás habitantes del país. Cayó sobre éste el castigo divino de un diluvio que arrasó la región, resguardando la cabaña de la pareja, que se transformó en un templo. Concedida a los ancianos la gracia de morir juntos, los dioses que habían recibido su hospitalidad los convirtieron en dos árboles erigidos frente al templo.

<sup>63</sup> El pasaje pertenece al relato *Figura* (1889), nombre de su protagonista. La referencia de Benjamin es equívoca: lo que en ella se dice lo dice el héroe de su madre, y no Leskov.

<sup>64</sup> Sobre el concepto de “criatura” (*Kreatur*), v. nuestra Introducción, pp. 40, 45, 49-50, 50-51n.

<sup>65</sup> Hay dos traducciones castellanas: *Lady Macbeth de Mzensk*, Madrid: EUNSA (2001) y *Lady Macbeth de Mzensk y otros relatos*, Editorial Alba (2003).

<sup>66</sup> El término alemán es *Schwankliteratur*: literatura burlesca, que en la tradición española debiera asociarse con la picaresca.

<sup>67</sup> El texto francés omite los nombres y anota en cambio: “Hebel no tuvo tipos más queridos que sus pillos y ladrones de Baden”. Los nombres citados en el texto alemán corresponden a personajes de Hebel que son precisamente de esa laya.

<sup>68</sup> Hagen de Tronje es un personaje de la mitología germánica, figura principal de la Canción de los Nibelungos, que reúne complejamente características de heroísmo y fidelidad a toda prueba, raimo y hosquedad. Mara a Sigfrido en venganza por la ofensa de que éste hizo víctima a la reina Brunilda; después de la muerte de Sigfrido, arroja el tesoro de los Nibelungos al Rin. Finalmente, Hagen es decapitado por Crimilda, para vengar la muerte del héroe.

<sup>69</sup> Frase omitida en el texto francés.

<sup>70</sup> El piropo o crisoberilo (*chrysoberyllus*, berilo de oro) es una piedra preciosa de color verde, cuya composición química es alúmina, glucina y algo de óxido de hierro variedad del granate. La alejandrita es una variedad de los Urales; sus yacimientos están hoy casi agotados.

<sup>71</sup> Recuérdese el relato *La pulga de acero*, cf. IX y nota 26.

<sup>72</sup> En el original francés: "La observación del artista puede alcanzar una profundidad casi mística. Los objetos iluminados pierden su nombre: sombras y claridades forman sistemas y problemas muy particulares, que no provienen de ninguna ciencia, que no se relacionan con práctica alguna, sino que reciben toda su existencia y valor de ciertos acordes singulares entre el alma, el ojo y la mano de alguien, nacido para sorprenderlos en sí mismo y producirlos." Paul Valéry, «Autour de Corot», *Œuvres* II, *op. cit.*, p.

1318 s. (*Pièces sur l'art*, pieza 18). Benjamin toma de esta misma recopilación (en particular, de "La conquête de l'ubiquité") el epígrafe para su ensayo *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*.

<sup>73</sup> Usualmente se define el proverbio o refrán como una sentencia de carácter universal, que expresa en forma concisa una máxima de vida o un saber acuñado a partir de la experiencia.

<sup>74</sup> La palabra alemana es *Stimmung*, "temple", "estado de ánimo". Oprimos por el mismo vocablo que utiliza Benjamin en la versión francesa, y que hace alusión a su concepto del "aura" que, aunque no mencionado en este ensayo, forma parte de la matriz reórica desde la cual es considerado aquí el "arte de narrar" y la figura del narrador. A este propósito, v. lo dicho en la Introducción, pp. 19-21, y en particular la carta a Adorno de 4 de junio de 1936 que allí mismo se cita.

<sup>75</sup> Wilhelm Hauff nació el 29 de noviembre de 1802, estudió teología y filosofía en Tübingen, trabajó como instructor doméstico y luego como redactor del *Morgenblatt* de Cotta. Alcanzó un gran éxito literario con *Lichtenstein* (1826), que fundó la novela histórica en Alemania. Pero su fama mayor se la otorgaron sus cuentos (*Märchen*), que recopiló en tres almanaques aparecidos sucesivamente en 1826 y 1828, y sus canciones populares. Los relatos de Hauff combinan lo romántico y fantástico con elementos realistas, satíricos y de