

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 Leskov¹

I.

El narrador² —por familiar que nos suene el nombre— no está de ningún modo presente para nosotros en su vívida 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 Orjol y murió en 1895 en Petersburgo. Por sus intereses y simpatías campesinas tiene ciertas afinidades con Tolstoi, 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 tertulia, 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 cotización 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 ínfimo y quebradizo cuerpo humano³.

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 popular⁴, 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, permaneció 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 Hebel⁵ y Gotthelf⁶ proceden del primer grupo, y los Sealsfield⁷ y Gerstäcker⁸ del segundo. Pero, por lo demás, como se dijo, estas estirpes sólo consti-

tuyen tipos fundamentales⁹. 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 traía a casa el que mucho ha viajado, con la noticia del pretérito que se confía de preferencia al sedentario¹⁰.

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 sectas 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 policía¹¹, sobre comerciantes desempleados, son los precursores de sus relatos.

IV.

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

en un Nodier¹², 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 *Cofrecito de tesoros*¹³. 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"¹⁴ 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, entretejido 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 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 provenga 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 inconmensurable 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 perplejidad¹⁵ 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

sabiduría¹⁶. 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*¹⁷— 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 formación¹⁸ 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*¹⁹, caracterizó la esencia de la información con una fórmula célebre. “A mis lectores”, solía decir, “el incendio de una techumbre en el Quartier Latin les es más importante que una revolución en Madrid”²⁰. 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 “comprensible 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 redundaría 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 relata²¹. 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 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 mostró todos los signos de la más profunda aflicción²².

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 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"²³. Así Montaigne. Pero también podría decirse: "No conmueve al rey el destino de la realeza, 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-

doto 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 días²⁴.

VIII.

Nada hay que recomiende las historias a la memoria más duraderamente, que la casta concisión que las sustrae 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 experiencia²⁵. 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 hila 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 artesanado —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 mantuviese ajeno a la técnica industrial. Tolstoi, 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 de] los plateros 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 ingleses²⁶.

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 inmaculadas, vinos plenos y maduros, criaturas verdaderamente cumplidas, y las

llama "la preciosa obra de una larga cadena de causas semejantes entre sí"²⁷. 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 estampación 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"²⁸. 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 acertada 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"²⁹. 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: procurarle 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 multis*³⁰.) 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 aflora súbitamente en sus expresiones y miradas lo inolvidable, y comunica a todo lo que le ha concernido la autoridad que hasta el más mísero 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 natural³¹. Esto ha sido expresado de forma ejemplar en una de las [historias] más hermosas, que nos dado el incomparable Johann Peter Hebel³². Está en el *Pequeño 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 arrebató en el fondo de su galería. Su prometida continúa siéndole fiel después de la muerte, y vive lo suficiente como para reconocer a su novio cuando, ya convertida en una madrecita ancianísima, cierto día, de

la perdida 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 Struensee 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 espectro³³. 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 indubitante que la crónica³⁴. 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 mundo³⁵.

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 alejandrita*, 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 ingenua³⁶. 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 desprejuiciado 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 sencillito 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 épico³⁷. Este nombre trae al observador de vuelta a una encrucijada 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 indiferencia³⁸. Y cuando en el transcurso de los siglos la novela empezó a emerger del seno de la epopeya, se hizo patente que el elemento de lo épico inspirado por la musa³⁹, el recuerdo, aparece bajo una figura enteramente diferente que en el relato.

El *recuerdo*⁴⁰ 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 lía 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 Sheherezade, 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”⁴¹. 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 Bennett⁴² 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 apatridia⁴³ trascendental”⁴⁴. 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, pertinente 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"⁴⁵.

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 "moraleja 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 Quijote*, quizá el más tardío sea la *Éducation Sentimentale*⁴⁶. En las palabras finales de esta novela, el sentido que encontró la edad burguesa al comienzo de su ocaso en su hacer y omitir se ha precipitado como las heces [del vino] en el recipiente de la vida. Frédéric⁴⁷ 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. 'Eso', 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'"⁴⁸. 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 ésta 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 así⁴⁹. 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 Heimann⁵⁰, “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”⁵¹. 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 huella⁵²). 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 Poe⁵³ como tradición hermética, encuentra un último asilo en Kipling⁵⁴ 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"⁵⁵, dice el cuento de hadas⁵⁶. 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 erapreciado, 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 tempranas 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 crecen 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 pueden ser escrutadas; 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 supeditada 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]⁵⁷, y en insolencia⁵⁸). 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 romana⁵⁹. Leskov estaba muy influenciado por Orígenes. Se proponía traducir su obra *Sobre los primeros principios*⁶⁰. 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 Bloch⁶¹ 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] impropriamente 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 Baucis⁶²: como salidas de un cuento, aunque reposando con naturalidad. Y ciertamente se da también semejante relación en el taoísmo mucho menor de Gotthelf; 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 cortejo 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 reprochárselo en ocasiones... Pero

ella contestaba: ‘...Yo misma he criado a esos animalitos, 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 vivitos’, decía, «son mis conocidos. Y yo no puedo comerme a mis conocidos»”⁶³.

El justo es el abogado de la criatura⁶⁴, 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 Platónida*. Esta figura principal, un campesino, Pisonski, es hermafrodita. Durante doce años su madre lo crió como mujercita. 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 supraterrrestre. Porque estas figuras maternas masculinas, de enorme poder terrestre, que una y otra vez toman 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 continencia 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 Macbeth de Mtsensk*⁶⁵. 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 caza 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 extraído 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 bobería 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 ratas, roía las galletas y las botas estatales, 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 farsesca 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 Rojo⁶⁷. 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 Hagen⁶⁸. Es asombroso cuán terriblemente puede ensombrecerse el mundo de este autor, y con qué majestad puede el mal alzar allí su cetro. 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 antinómica⁶⁹. 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 desciende 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 alejandrita* de Leskov. Trata de una piedra, el piropo⁷⁰. 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 Tula⁷¹ y decir—en el sentir de Leskov— que el artesano 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, pícara siberiana! Fue siempre verde como la esperanza, y sólo llegada 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 Nordenskjöld!'. '¡Un hechicero, le digo — un hechicero!'. gritó Wenzel a toda voz. '¡Mire no más, qué piedra! Hay en ella una verde mañana 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".

Diffícilmente 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 acordes que se conciertan entre alma, ojo y mano en alguien que ha nacido para percibirlos en su propio interior y evocarlos"⁷².

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 narración⁷³. 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

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 pabito de su vida. En ello descansa el halo⁷⁴ incomparable que rodea al narrador, lo mismo en Leskov como en Hauff⁷⁵, en Poe como en Stevenson⁷⁶. El narrador es la figura en la que el justo se encuentra consigo mismo.

Notas

¹ 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.

² 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 vertido 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 dotado de elementos fantásticos.

³ 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 corización 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 enmudecida del campo de batalla? No más rica, sino más pobre en experiencia comunicable. Lo que diez años después se derramó en la marea 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 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 ínfimo y quebradizo cuerpo humano. (G. S., II-1, p. 214)

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

⁵ 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 illustre 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 popular para entretenimiento y edificación. Tales producciones le valieron el dichoso mote 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 teólogos 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 coquetería: Hebel *me* llamó. 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.

⁶ El seudónimo Jeremías Gotthelf fue asumido por Albert Bitzius, nacido el 4 de octubre de 1797 en Murten/Ka-

ton 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 Emmental; 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 Jeremías Gotthelf*, 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.

⁷ 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 estancias 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-

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

⁸ Friedrich Gerstäcker nació el 10 de mayo de 1816 en Hamburg, 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, Tahití 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.

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

¹⁰ 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".

¹¹ Es decir, médicos de asistencia pública.

¹² 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 Napoléone*, 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 campesinos 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.

¹³ 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.

¹⁴ La expresión alemana es *Rat wissen*, literalmente “saber consejo”, habla de prestar ayuda, sugerir una salida en un aprieto, hacer una propuesta bienintencionada.

¹⁵ 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”.

¹⁶ El texto francés de este capítulo concluye aquí.

¹⁷ 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.

¹⁸ *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 estatuto 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.

¹⁹ Hyppolite 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.

²⁰ En el original francés: “Mis lectores se apasionan mucho más con un incendio en el Barrio Latino que con una revolución en Madrid”.

²¹ 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.

²² Heródoto, *Historias*. El relato de Psamenito figura en el libro III, Talía, 14.

²³ 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 Psamenito, rey de Egipto, habiendo sido derrotado y apresado por Cambises, rey de Persia, y viendo 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 quedo 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, empezó a golpear 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 pareja 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, inquiriendo 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.

²⁴ 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 cortejo 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 planteado 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 realeza, 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 abrigo del aire, han conservado su poder germinativo hasta nuestros días. (W. Benjamin, *op. cit.*, IV-1, pp. 436-438)

²⁵ 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* (*Obra de los pasajes*), Benjamin dedica al tema el convoluto 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* baudeleriano 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)

²⁶ *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 obsequio un artificio mecánico diminuto, una pulga de acero,

que, accionada, se mueve graciosamente. De vuelta a Rusia, el acompañante del zar, el rudo cosaco Platov, 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).

²⁷ 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.

²⁸ 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 tesonera 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.”

²⁹ 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”.

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

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

³² Véase la nota 5.

³³ Cf. los paralipómena 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 fracasa 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 prerómpicas.

[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. (¡Leskov!)]

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 *limes* 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 liberada, 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.» (Monglond 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 dominigueros). — 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»).

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

³⁵ 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 esta 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 suspenso*, 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.

³⁶ El concepto de "poesía ingenua" fue elaborado por Friedrich Schiller en su ensayo *Über naïve 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 originariedad 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".

³⁷ Mnemosyne, personificación divina de la memoria en la mitología griega, es una titánide 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): Calíope, 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.

³⁸ 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 anuda 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 Scheherezade, que a propósito de cada pasaje de sus historias se acuerda de otra historia. Ésta 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 sentir 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 [*souvenance*] 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 illada—; 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.

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

⁴⁰ *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*.

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

⁴² Arnold Bennett 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, tejió 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 militaron autores como Conan Doyle, Ford Madox Ford, Chesterton, Galsworthy, Hardy, Kipling y Wells. En 1915 el WPB envió

a Bennett 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, Bennett retomó su vena novelística y fue director del periódico *New Statesman*. Murió el 27 de marzo de 1931 en Londres.

⁴³ Empleamos este neologismo de emergencia para traducir *Heimatlosigkeit*, “carencia de patria”.

⁴⁴ György Lukács, *Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer 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 Benjamin está tomado de la primera edición, p. 127.

⁴⁵ G. Lukács, *op. cit.*, pp. 129, 131, 136, 138.

⁴⁶ 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 *Salammô*. 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.

⁴⁷ Frédéric Moreau es el protagonista de *L'Éducation sentimentale*.

⁴⁸ 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!’ ”

⁴⁹ 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 incorporación. No es empatía. El lector no se pone en el lugar del héroe, sino que asimila lo que le salga al encuentro. El reporte 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: tenerlas. A más de alguien golpearían, y el tal colapsaría si las tuviese *in natura*. En breve, si hay una musa de la novela —la décima— llevaría el emblema del hada de la cocina. Levanta 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., *Gesamelte Schriften*, op. cit., IV, pp. 1013-1015.

⁵⁰ 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 periodo 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.

⁵¹ Maxim Gorki es el seudónimo de Alexei Maximovich Peshkov (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 Gordeiev* (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.

⁵² Variante en el texto francés: en lugar de la última frase, figura ésta: ([...]) "En efecto, ¿no vemos en los cuentistas árabes al auditor hacerse cliente de un narrador?"

⁵³ 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 Arabesque and the Grotesque* (*Cuentos de lo arabesco y lo grotesco*), publicados originalmente por Lea & Blanchard en Baltimore (1840)

⁵⁴ 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.

⁵⁵ La frase usual en castellano es: "Y vivieron felices para siempre".

⁵⁶ 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".

⁵⁷ El paréntesis cuadrado corresponde al original.

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

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

⁵⁹ Orígenes, llamado también Adamantios, nacido hacia 185 en Alejandría, hijo de un cristiano mártir, fue un brillante teólogo de la temprana patrística, 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 apologéticos, 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 Benjamin, y su escrito apologético *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: *restitutio in pristinum 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).

⁶⁰ La ya mencionada obra Περὶ ἀρχῶν (*De principiis*).

⁶¹ 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 nacionalsocialismo. 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.

⁶² 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.

⁶³ 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.

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

⁶⁵ Hay dos traducciones castellanas: *Lady Macbeth de Mtsensk*, Madrid: EIUNSA (2001) y *Lady Macbeth de Mtsensk y otros relatos*, Editorial Alba (2003).

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

⁶⁷ 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.

⁶⁸ 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, taimo y hosquedad. Mata 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.

⁶⁹ Frase omitida en el texto francés.

⁷⁰ 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.

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

⁷² 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'ubiculté") el epígrafe para su ensayo *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*.

⁷³ 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.

⁷⁴ La palabra alemana es *Stimmung*, "temple", "estado de ánimo". Optamos 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 teórica 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.

⁷⁵ 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

crítica de época. Su temprana muerte ocurrió el 18 de noviembre de 1827, a los 24 años.

⁷⁶ Robert Louis Stevenson nació el 13 de noviembre de 1850 en Edimburgo, Escocia. Después de iniciar estudios de ingeniería, curso derecho en la Universidad de su ciudad natal. Sin embargo, Stevenson no ejerció su profesión, dedicándose a escribir relatos de viajes, ensayos y cuentos que fueron publicados en diversas revistas. Su fama se asentó con la novela *La isla del tesoro* (1883), a la que siguieron, entre otras, *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) y *El amo del Ballantrae* (1889). Una muestra de su notable vocación narrativa la ofrece *El demonio en la botella* (1889). A fines de los 80 Stevenson se instaló con su familia en Samoa, donde murió el 3 de diciembre de 1894.

Borradores sobre novela y narración

1. Por qué llega a su fin el arte de narrar historias¹

Lo oralmente transmisible, el patrimonio de la narración, es de índole diferente a aquel que constituye el caudal de la novela. Formalmente destaca a la novela en contraposición con todas las restantes formas de la prosa: cuento, saga, refrán, anécdota, chiste, que de acuerdo a sus componentes fundamentales no proviene de la tradición oral ni ingresa en ella. Y se puede decir: porque leemos tantas novelas, por eso desaprendemos tan completamente el narrar historias. La cámara de nacimiento {más interna} de la novela es —visto ello históricamente— la soledad del individuo {desasistido de consejo}, que ya no se puede expresar ejemplarmente sobre sus incumbencias más importantes, que carece de consejo y tampoco puede darlo. En efecto, ésta es una peculiaridad de la novela que está íntimamente emparentada con su origen y que la destaca con respecto a las demás especies de la prosa tan inequívocamente como esta [otra]: no es ejemplar como la saga ni moral como el

¹ Cf. *El Narrador*, I.