



**UNIVERSIDAD MICHOACANA
DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO**

FACULTAD DE LETRAS



MAESTRÍA EN ESTUDIOS DEL DISCURSO

**EL CONCEPTO DE NARRACIÓN EN WALTER BENJAMIN.
CONSIDERACIONES SOBRE LAS NOVELAS DEL ESCRITOR ZAPOTECO
JAVIER CASTELLANOS MARTÍNEZ**

TESIS

**QUE PARA OPTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ESTUDIOS DEL DISCURSO**

PRESENTA

LIC. MOISÉS GARCÍA HERNÁNDEZ

ASESORA

DOCTORA ADRIANA SÁENZ VALADEZ

MORELIA, MICHOACÁN, JUNIO DE 2021

CONTENIDO

RESUMEN	1
ABSTRACT	3
INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO 1: LA NARRACIÓN, UNA ARTESANÍA EN RUINA	15
1.1. LA TAREA DEL HISTORIADOR	16
1.2. LA UBICACIÓN HISTÓRICA DE LA NARRACIÓN: SU CUALIDAD DE ARTESANÍA EN RUINA	25
1.3. CRÍTICA Y RENOVACIÓN DE LA NOVELA	37
1.4. JAVIER CASTELLANOS MARTÍNEZ, ARTESANO DE LA NARRACIÓN	54
CAPÍTULO 2: LA MUSA DE LA NARRACIÓN, EL RECUERDO INVOLUNTARIO	77
2.1. ABURRIMIENTO Y MELANCOLÍA	77
2.2. LA PRESENCIA DE BERGSON	83
2.3. BERGSON Y BENJAMIN	88
2.4. ABURRIMIENTO Y RECUERDO	94
2.5. ABURRIMIENTO Y ESCUCHA	99
2.6. LO EXTRAORDINARIO QUE REHÚYE LA VIVENCIA	108
2.7. CAMPO, ABURRIMIENTO Y NARRACIÓN EN JAVIER CASTELLANOS	114
CAPÍTULO 3: LA CRÓNICA DE LA HISTORIA NATURAL	127
3.1. COMUNICABILIDAD Y ETERNIDAD	127
3.2. HISTORIA NATURAL Y DESTINO	139
3.3. PASIÓN Y SUFRIMIENTO	163
3.4. HISTORIADOR Y NARRADOR	176
3.5. CASTELLANOS, CRONISTA DE LA HISTORIA NATURAL	181
CAPÍTULO 4: LA JUSTICIA DE LA NARRACIÓN	195
4.1. LA DIALÉCTICA NARRATIVA	195
4.2. JAVIER CASTELLANOS MARTÍNEZ, ABOGADO DE LA CRIATURA	216
CONCLUSIÓN	234
BIBLIOGRAFÍA	241

RESUMEN

La presente tesis ofrece una lectura del texto “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov” del filósofo alemán Walter Benjamin a la luz de las influencias más importantes de toda su obra: el materialismo de Karl Marx, ciertos postulados de Sigmund Freud e incluso una concepción muy singular sobre el mesianismo judío. La narración se presenta en primera instancia como una artesanía en ruinas, cuyo carácter oral se encuentra ya casi extinto en la Modernidad y cuyo auge se ubica en la Edad Media, y en segunda instancia, la narración se presenta como una actividad oral que abreva del recuerdo involuntario que es propiciado por el aburrimiento, y por ello florece con mejor fortuna en el campo y en los ámbitos artesanales, donde las distracciones son escasas y está presente constantemente el aburrimiento. Así también, la narración es caracterizada como una crónica de la historia natural, es decir, de lo nuevo histórico siempre lo mismo: la muerte, la pasión, el sufrimiento y el destino, y por último, como una actividad discursiva con una vocación por la justicia hacia el destino sufriente de todo lo existente que desemboca en la muerte, vocación que se manifiesta también en su talante edificante. A su vez, la tesis propone una lectura, por medio de ese concepto de narración, de la obra novelística del escritor zapoteco Javier Castellanos Martínez, la cual comprende, en orden cronológico, las siguientes novelas: *Wila che be ze lhao (Cantares de los vientos primerizos)* (2007b/1994), *Gaa ka chhaka ki (Relación de hazañas del hijo del Relámpago)* (2003), *Laxdao yelazeralle (El corazón de los deseos)* (2007a) y *Dxiokze xha... bene walhall (Gente del mismo*

corazón) (2014), leídas en su traducción al español hecha por el mismo Javier Castellanos Martínez, lectura justificada por el ámbito rural donde se desarrollan tales novelas.

Palabras clave:

Narrativa, oralidad, historia natural, teoría de la justicia, novela indígena.

ABSTRACT

This thesis offers a reading of the text “El narrador. Considerations on the work of Nikolai Leskov ” by the German philosopher Walter Benjamin in the light of the most important influences of all his work: the materialism of Karl Marx, certain postulates of Sigmund Freud and even a very unique conception of Jewish messianism. The narration is presented in the first instance as a craftsmanship in ruins, whose oral character is already almost extinct in Modernity and whose peak is located in the Middle Ages, and in the second instance, the narration is presented as an oral activity that draws from the involuntary memory that is caused by boredom, and therefore flourishes with better fortune in the field and in the artisanal fields, where distractions are few and boredom is constantly present. Likewise, the narrative is characterized as a chronicle of natural history, that is, of the new historical always the same: death, passion, suffering and destiny, and finally, as a discursive activity with a vocation for justice towards the suffering destiny of all that exists that leads to death, a vocation that is also manifested in its edifying spirit. In turn, the thesis proposes a reading, through this concept of narration, of the novelistic work of the zapotec writer Javier Castellanos Martínez, which comprises, in chronological order, the following novels: *Wila che be ze lhao* (Songs of the first-time winds) (2007b / 1994), *Gaa ka chhaka ki* (Relationship of exploits of the son of Lightning) (2003), *Laxdao yelazeralle* (The heart of desires) (2007a) and *Dxiokze xha ... bene walhall* (People of the same heart) (2014), read in its translation into Spanish by

Javier Castellanos Martínez himself, justified by the rural environment where such novels are developed.

INTRODUCCIÓN

En la presente tesis abordo y desarrollo el concepto de narración sugerido por el filósofo alemán Walter Benjamin en su ensayo “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov” (Benjamin, 2008a) a la luz de las influencias más importantes de toda su obra: el materialismo de Karl Marx, ciertos postulados de Sigmund Freud e incluso una concepción muy singular sobre el mesianismo judío, aunque también desde otras influencias más puntuales en lo que a su concepción de narración se refiere. A su vez, propongo una lectura, por medio de ese concepto de narración, de la obra novelística del escritor zapoteco Javier Castellanos Martínez, la cual comprende, en orden cronológico, las siguientes novelas: *Wila che be ze lhao (Cantares de los vientos primerizos)* (2007b/1994), *Gaa ka chhaka ki (Relación de hazañas del hijo del Relámpago)* (2003), *Laxdao yelazeralle (El corazón de los deseos)* (2007a) y *Dxiokze xha... bene walhall (Gente del mismo corazón)* (2014), mismas que leí en su traducción al español hecha por el mismo Javier Castellanos Martínez.

Dicha lectura parte de la base de que el concepto benjaminiano de narración reúne características que se encuentran dispersas en actos de narrar y relatos de muy diversas culturas, y esto debido a cierto enfoque antropológico-filosófico que el autor berlinés adopta para abordar dicho tema, al circunscribir la narración principalmente a una práctica discursiva que es patrimonio de todos los seres humanos. Sin embargo, para

Walter Benjamin existen ciertos contextos históricos y sociales que la han favorecido, a saber, el medio de producción artesanal —propio de la Antigüedad y la Edad Media— y desde luego el ámbito del campo, de la misma manera en que hay circunstancias que la han perjudicado: la Edad Moderna, la urbe moderna y el modo de producción industrial. Y estos factores condicionantes son justamente los que me han permitido leer en estas novelas del escritor zapoteco tales elementos narrativos, pues estas surgen dentro de un contexto que favorece a estos últimos, es decir, el ámbito rural del que proviene el escritor y por ende la recreación ficticia de aquel en sus novelas así como de épocas alejadas del ámbito moderno. Para denotar esta relación entre aquella base teórica y este corpus novelístico, ofreceré un resumen de los capítulos que conforman este texto.

Dicho se encuentra estructurado alrededor de cuatro capítulos, en cada uno de los cuales primero se exponen ciertos elementos narrativos sistematizados alrededor de una idea directriz, y luego se ofrece un resumen de la manera como las novelas del escritor zapoteco Javier Castellanos Martínez presentan esos elementos, y, por último, se citan ejemplos concretos de los mismos. Los dos primeros capítulos se centran en lo que se puede denominar las características más formales de la narración, a saber, el primero de ellos se intitula “La narración, una artesanía en ruina”, y propone a esta como una actividad discursiva que de manera inconsciente (influencia freudiana) expresa, en cuanto producto de la superestructura (influencia del marxismo), los contenidos de la infraestructura, en este caso el modo de producción artesanal, es decir, que la narración misma se nos presenta como una artesanía, debido a su lenguaje tanto oral como corporal (la narración más genuina es la oral o la que abrevia de esta característica), así como por

las artimañas de las que se vale para transmitir sus historias (similares a las artimañas de los artesanos o vendedores ambulantes), y también por la manera en que se apropia subjetivamente del contenido de lo que refiere y le imprime su propia huella (como el artesano imprime la suya en su producto), así como por el modo como va configurando pacientemente la perfección de su narración (tal como una artesanía implica un trabajo paciente). En resumen, se trata de una actividad oral en un mundo de producción artesanal anterior a la maquinaria reproductiva (lo que es decir, anterior a la masificación libresca) y, en este mismo sentido, un oficio ya casi en ruinas. De hecho, su medio genuino oral es el que le otorga tales características. Estas se encuentran aún presentes en la novelística de Javier Castellanos Martínez debido a que, según se deduce, la lengua zapoteca, en la que se encuentran escritas todas esas novelas, al momento de la producción de las mismas, se hallaba en un estado de oralidad primaria, con lo que el aspecto que en gran medida le confiere el carácter artesanal a la narración, es decir, la oralidad misma, se encuentra rescatado en esas novelas.

El segundo capítulo aborda el recuerdo pasajero que Benjamin propone como el elemento inspirador de la narración, y que se hace presente merced al aburrimiento, que a su vez es propiciado por ciertas condiciones históricas y sociales, tales como el modo de producción artesanal de la Época Antigua y la Edad Media — gracias a su labor manual automática y desatenta — así como por el ambiente rural libre de entretenimientos y perturbaciones. Este capítulo pone en relación ese recuerdo pasajero con el recuerdo involuntario que Benjamin toma del trabajo de Marcel Proust, y que a su vez este plantea como una crítica al recuerdo voluntario de Henri Bergson. Sin embargo, por medio de

ciertos postulados bergsonianos es que finalmente se busca una fundamentación filosófica para la relación entre el trabajo mecánico artesanal y el ambiente rural por una parte, y el aburrimiento por la otra, así como para la relación entre este último y el recuerdo involuntario. En ese sentido, Bergson propone que el cuerpo humano está constituido de manera tal que sus acciones siempre se encuentran abocadas al presente, y el espíritu igualmente se encuentra centrado en este, pero cuando el cuerpo deja de *exigir* la atención del espíritu para realizar la labor inmediata, tal como ocurre en el trabajo mecánico artesanal, o como también ocurre en el campo donde hay pocos estímulos tanto sensoriales como espirituales, entonces se presenta el aburrimiento, y el espíritu, cuyos contenidos se encuentran saturados de recuerdos del pasado, es ocupado por estos, propiciando el recuerdo involuntario que es justamente el elemento inspirador de la narración. Por esta misma razón, el aburrimiento favorece la escucha atenta de lo que se narra, por la escasez de estímulos que lo propicia y que abre un espacio para lo escuchado, favoreciendo la manera en que se imprime en la memoria, gracias a su relajación espiritual. En este mismo contexto, este capítulo ofrece una interpretación filosófica de la presencia de elementos maravillosos y extraordinarios que Benjamin circunscribe a la narración, al caracterizarlos como contenidos que evaden la conciencia —propia esta de los recuerdos voluntarios (o incluso *shockeantes*) (influencia freudiana) — y que se insertan directamente en la memoria inconsciente debido a su poca descifrabilidad, y, puesto que lo inconsciente es lo más propio del recuerdo involuntario, de acuerdo con Benjamin, de ahí su estatus como contenidos para la narración. En este capítulo también se citan ejemplos de cómo el ambiente del campo, presente en las

novelas de Javier Castellanos Martínez, es un elemento importante para comprender las narraciones que pululan entre sus personajes, es decir, puesto que lo que priva ahí es una exposición ficticia y constante del aburrimiento, sus personajes no solo a menudo se ven impulsados a narrar historias movidos por un recuerdo involuntario sino que igualmente se encuentran ávidos de escucharlas, con el oído muy alerta para guardarlas en su memoria, y todo ello recreado de una manera ficticia pero no por ello menos efectiva. Así también, se ofrecen ejemplos de los elementos maravillosos y extraordinarios en las narraciones de sus personajes.

El tercer y cuarto capítulos abordan cuestiones más relacionadas con el contenido de la narración. El tercero propone una lectura del concepto benjaminiano de narración como la exposición de ciertos elementos que configuran la noción de historia natural, comprendiendo esta como una construcción filosófica que abreva a su vez de una noción muy particular de mito en cuanto cosmogonía, a saber, el mito como una constelación de ideas que en primer lugar implica la concepción de la naturaleza como creada por los dioses, y por ello como criatura cargada de la culpa existencial cuya expiación —que no su castigo— se manifiesta como la muerte. Esta culpa se identifica con el destino singular histórico sufriente de la criatura (entre el cual se cuentan las pasiones, como dotadas ellas mismas de sufrimiento) y por ello mismo conducente a la caducidad. Este mito, el concebido específicamente desde la historia natural, pondría así a la muerte en el centro de la naturaleza como su signo más eminente, debido a su carácter eterno, es decir, inmutable, pero esta misma muerte, en cuanto conlleva su propia transitoriedad, es decir, su propia singularidad siempre nueva y distinta (aunque culpable y sufriente en cada

caso), le otorga a la naturaleza un carácter histórico, y de ahí el engarce indisoluble entre naturaleza e historia que comprende el concepto de historia-natural, para el cual la historia es signo de la naturaleza y la naturaleza es signo de la historia, y cuyo eje articulador entre una y otra es la muerte. Desde esta visión del mito, la naturaleza se mantiene fiel al destino sufriente que conduce a la muerte y por ello se muestra como humanizada, como dotada de voluntad (es decir, como operando en favor de la consumación de ese destino), tanto la naturaleza inerte, como la móvil y pasional del ser humano, por lo que esa naturaleza nos muestra un rostro —o más bien una máscara— de augurio de muerte, sin distinción alguna, por medio del sencillo y simple azar. La narración expone así a la naturaleza criatural como sujeta a la muerte, y solo en este mismo sentido a sus pasiones y a su sufrimiento, y así, asciende a un rango de crónica de la historia natural, crónica en el sentido de que no ofrece explicaciones acerca de lo que narra, sino que más bien apela a elementos maravillosos y extraordinarios que, eventualmente, toman su sentido de esa concepción mítica de la naturaleza como fiel al destino sufriente de la criatura y por lo tanto conducente a la caducidad. Esos elementos: pasión, sufrimiento y sobre todo muerte, se encuentran presentes de manera reiterada en las novelas de nuestro escritor zapoteco Javier Castellanos Martínez, y en este caso, se puede deducir, el autor acude a ellos de manera inconsciente debido a la cercanía que guarda con los mitos cosmogónicos de la tradición oral de su tierra; de hecho, los últimos se encuentran narrados de manera literal por varios de sus personajes en sus novelas.

El cuarto capítulo desarrolla la relación que toda esta puesta en escena de la historia natural, que realiza la narración, guarda con su vocación de justicia hacia la

criatura, y con su vocación práctica, didáctica o moralizante, es decir, con la capacidad que tiene para elaborar experiencias. El narrador, en cuanto pone en el centro de su mirada el sufrimiento de la criatura rescatándolo del olvido, le hace justicia, pues pone en entredicho el carácter natural de su sufrimiento mítico al traerlo al presente, con lo que se emparenta con la intención del historiador materialista quien busca igualmente traer al presente la parte sufriente y negada de la historia. Pero también en esta exposición de la historia natural, que opera la narración, existe un afán didáctico, al presentar la condición mítica como algo que se debería rechazar, sin emitir un juicio sino solo buscando una orientación afectiva negativa hacia ella con la simple exposición del mito, y a su vez, la narración contrapone la figura del justo —inspirada en los personajes del cuento tradicional o *märchen*— a la figura de la criatura sujeta al mito, pues presenta a aquella como ya liberada de éste, y con ello corona la dialéctica histórico-natural del mito al recalcar su carácter histórico, susceptible de ser trocado (tal como el historiador materialista expone al mesías como aquel que rompe con la inercia mítica de la historia), y a la vez cierra el círculo de la vocación didáctica de la narración al asociar a la figura del justo una orientación afectiva, que estimule su emulación, en cuanto figura eminente no ya del orden del derecho mítico sino del reino de la justicia, de una justicia genuina. Así, la narración se propone como ética en un doble sentido, como abordaje del carácter en su exposición de la naturaleza mítica de la criatura (*ethos* significa carácter) así como por su talante edificante, en todo lo cual se refleja su vocación por la justicia. La obra de Javier Castellanos Martínez refleja esta vocación al exponer a sus personajes en el libre juego de su condición criatural, pasional y sufriente, encadenada al destino,

enfáticamente a la muerte, sin emitir un juicio o un castigo en ninguno de los casos sino solo poniendo en marcha la concatenación mítica del destino (lo que no implica su validación, pues incluso lo presenta con cierto tono que evidencia una orientación afectiva negativa hacia él), y abogando en favor del derecho de la criatura a la vida con lo que busca su exoneración de la culpa existencial por el simple hecho de existir (valga la redundancia). De la misma forma que también presenta a personajes benevolentes, compasivos, sabios, justos y los pondera buscando una orientación afectiva positiva hacia ellos, así como también ofrece un relato —en la última de sus novelas— sobre cómo el mito se pone en entredicho, quebrando su régimen y hasta cierto punto relativizándolo históricamente como algo que es susceptible de ser cambiado, derrocado.

El desarrollo del concepto benjaminiano de narración encuentra su importancia en la existencia de los múltiples niveles de lectura que ese texto sobre el narrador tiene la capacidad de ofrecernos. El presente trabajo se ha centrado en uno que busca rastrear las relaciones sugeridas entre los conceptos y nociones expuestas en el mismo no limitándose a un solo enfoque, sino desde una perspectiva transdisciplinar que pueda relacionarlos a la mayoría de ellos, puesto que, como se ha visto a partir de otros trabajos, el adoptar una sola perspectiva (literaria, filosófica, filológica, antropológica, etcétera) permite captar solo parcialmente el contenido de lo que ese texto plantea, y por ello más bien este trabajo se mueve entre todos esos ángulos centrándose principalmente en lo antropológico-filosófico, con lo que se pretende captar la mayor parte del fenómeno que Walter Benjamin señala como *narración*, como una práctica discursiva fundamentalmente oral aunque no exclusivamente (como lo sugiere este trabajo), atravesada por cuestiones

materiales tanto históricas como sociales (artesanía, campo), pero también condicionada por una antropología filosófica (aburrimiento, memoria, recuerdo involuntario, cosmogonía, mito), por una visión filosófica de la historia (historia natural) e incluso por una perspectiva de la teoría de la justicia, con lo que se pretende hacerle justicia, a su vez, a la amplitud de aspectos que ese trabajo aborda, más bien motivada por un modesto y genuino afán de comprender. Por cierto, las ideas centrales alrededor de las que giran todos aquellos elementos expuestos en este trabajo y que pretenden articularlos agrupándolos en su torno, son palabras claves que se encuentran de manera literal en el texto benjaminiano: artesanía, recuerdo pasajero, historia natural y justo, y que, de acuerdo con esta tesis, se encuentran a su vez relacionados de muy diversas maneras, como espero que haya quedado demostrado en el texto.

De todo lo cual ha resultado un trabajo de teoría literaria sobre todo al relacionarlo con el quehacer literario actual ejemplificado en las novelas del escritor contemporáneo Javier Castellanos Martínez, para lo cual me han servido como herramientas indispensables los recursos analíticos de los estudios del discurso, principalmente en lo que al aspecto de la oralidad se refiere. De hecho, la preocupación por el quehacer literario actual desarrollado en nuestras tierras, es decir, en México, desde la vasta noción de narración de Walter Benjamin, fue el segundo objetivo primordial de este trabajo (junto con el desarrollo de esa misma noción benjaminiana desde luego) y lo que nos puso sobre la pista del escritor zapoteco al resonar en sus novelas esos elementos narrativos, sobre todo por el hecho de que Benjamin anuncia el fin de la narración en la Época Moderna, de lo cual Javier Castellanos parece encontrarse en parte exento debido al

ámbito rural del que proviene y a su cercanía con las tradiciones orales de su tierra. En este sentido, el despliegue de esos aspectos de la narración en las obras del escritor zapoteco obedece, como se ha venido señalando, no solo a la manera en que este trabajo se encuentra articulado, sino principalmente a que esos elementos del ensayo sobre la narración del filósofo berlinés (artimañas narrativas, impresión de la propia huella en lo narrado, tradición oral, lenguaje oral, campo, aburrimiento, recuerdo pasajero, escucha atenta, memoria, muerte, pasión, crónica, sabiduría, consejo, justo, cuento) se encuentran dispersos de un modo irrefutable en las novelas del escritor zapoteco, y por eso se ha apelado a ellos principalmente al momento de señalarlos, desatendiendo un poco la significación que guardan dentro de esta articulación teórica, que en todo caso solo puede enriquecer la presencia de los mismos en esas novelas. El lector en cualquier caso valorará si esta formulación teórica en efecto aporta a la comprensión de la lectura de esos elementos, en sí ya presentes, en la obra de Javier Castellanos. Finalmente, dejo este trabajo en las manos críticas del lector esperando que le sea de alguna utilidad.

CAPÍTULO 1: LA NARRACIÓN, UNA ARTESANÍA EN RUINA

Lo que Walter Benjamin acuña como concepto de *narración* no es, en primera instancia, un género literario, un formato textual o alguna clase de estructura. De hecho, su noción de narrador y por tanto de narración se encuentra al margen de las grandes corrientes en lo que a teoría narrativa se refiere (formalismo ruso, narratología estructuralista, psicoanálisis, *New Criticism*, deconstructivismo, etcétera) (Oyarzún Robles, 2008, p. 7). Si para él la narración contiene alguna especie de estructura —a cuyo tema de hecho no le presta atención en su ensayo sobre el narrador (Benjamin, 2008a) aparecido por primera vez en 1936— sería quizás la más básica para caracterizar cualquier tipo de narrativa, es decir, aquella que implica simplemente “...una transición temporal de un estado de cosas a otro” (Ochs, 2008, p. 277). La narración tampoco atañe a un contenido específico o a una temática determinada; sino que es una praxis social inserta en el círculo de la oralidad y llevada a cabo precisamente en el acto de narrar (Benjamin, 2008a, pp. 60, 61 y 65), es un evento desplegado en el tiempo. La narración es pues ante todo una práctica cuyo soporte genuino, es decir, auténtico, se encuentra en el lenguaje oral e incluso corporal (puesto que en la mayoría de los casos el uno implica al otro) antes que en el escrito.

Esta primera noción constituye, a mi parecer, la primera clave que permite a Benjamin caracterizar la narración como una artesanía (Benjamin, 2008a: 95), y por ende ubicar su auge mucho antes de la aparición de la imprenta en su versión mecanizada a

mediados del siglo XV, y más aún, antes de la Edad Moderna (Benjamin, 2008a, p. 65), lo que supone su ocaso durante el despliegue de ésta última. Sin embargo, para una cabal comprensión de todos los grandes rasgos que constituyen al narrador, y cómo a su vez la narración queda supeditada a la figura de éste, como maestro, sabio, artesano (Benjamin, 2008a, p. 95), justo (Benjamin, 2008a, p. 96) y cronista secularizado (Benjamin, 2008a, p. 78), y cuya figura más consolidada se encuentra en la Edad Media (Benjamin, 2008a, p. 62), aunque perviva desde la Antigüedad, es necesario remontarnos hasta una concepción filosófica de la historia, una particular cognoscibilidad de la misma y una manera de abordar la objetualidad del presente propiamente benjaminianas.

1.1. LA TAREA DEL HISTORIADOR

En la base de la concepción benjaminiana de la historia, se encuentra su posición crítica a la idea de progreso. Éste para él es una tempestad que sopla desde el origen de los tiempos caracterizado en la figura del Paraíso, como “...una *única* catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina” (Benjamin, 2008b, p. 310. Énfasis mío). Esta uniformidad o prosecución de la catástrofe constituye precisamente por su estado de indiferencia, un tiempo homogéneo y vacío (Benjamin, 2008b, p. 314), en el que no se registra ningún cambio verdadero, o sea, un estado de excepción. Esta misma catástrofe puede identificarse con la barbarie que impera como dominación de unos hombres sobre otros (Benjamin, 2008b, p. 309). Así, todo documento de cultura, todo lo que podría ser

considerado como un bien cultural, es a la vez, en la conocida expresión de Benjamin, un documento de barbarie; pero no sólo ello, también se encuentra dentro de este círculo catastrófico la forma en que se transmiten estos bienes de generación en generación. De manera que la barbarie se encuentra oculta dentro del mismo concepto de cultura (Benjamin, 2005, p. 470). En todo caso, cuando se reconoce a estos tesoros culturales como no independientes de los procesos productivos de los que surgieron, de la esclavitud o servidumbre de los hombres que los hicieron posibles, sí se los considera independientes de los procesos productivos en los que perduran, y así sirven a la glorificación de éstos últimos por bárbaros que puedan ser (Benjamin, 2005, p. 470).

Pero el concepto de progreso que Benjamin critica no es desde luego el de un progreso real, efectivo, si pudiera existir uno, en el que cada ámbito de la humanidad alcanza cierto desarrollo (Benjamin, 2008b, p. 314), sino más bien se trata de un concepto manido que, si bien al principio contenía funciones críticas en su seno, como la de vigilar y censurar los retrocesos en las pequeñas conquistas (Benjamin, 2005, p. 481), con el asentamiento de la burguesía en el siglo XIX termina por perder su potencial crítico (Benjamin, 2005, p. 479). A este proceso se asocia la doctrina de la selección natural en cuanto que bajo su sombra se extendió la opinión de que el progreso se realiza de forma natural y automáticamente, en todo el curso histórico, y, además, en todas las áreas de la actividad humana. De manera que el concepto de progreso termina por resultar una “...hipostatización acrítica” (Benjamin, 2005, p. 481). Y dado que, como ya se ha señalado, no existe realmente un cambio significativo en el acontecer histórico que trastoque lo

elemental que subyace a todas las épocas, es decir, la barbarie misma, no existe verdaderamente un progreso (Benjamin, 2008b, p. 310).

Por otra parte, a esta crítica se adhiere el hecho de que a lo que entendemos como el decurso de la historia se asocia, de acuerdo con Rudolf Hermann Lotze, una “...melancolía predominante” (Lotze, citado en Benjamin, 2005, p. 481), como Benjamin de manera indirecta lo hace ver con esta cita de Lotze en la que éste último también refiere el asombro y la queja consustanciales a una observación desprejuiciada que advierta que una “...gran cantidad de bienes culturales y aspectos genuinamente bellos de la vida (...) han desaparecido para no volver jamás” (Lotze, citado en Benjamin, 2005, p. 481). Y en este punto encontramos la influencia más remota en el corpus de la filosofía benjaminiana y más específicamente en su concepción histórica fundada en un distanciamiento de la idea de progreso: el Romanticismo alemán. Como es de conocimiento generalizado entre los estudiosos de la obra del berlinés, éste dedicó sus primeros trabajos estructuralmente más desarrollados a filósofos y literatos románticos: el ensayo “Dos poemas de Friedrich Hölderlin” (Benjamin, 1915/2007b), su tesis doctoral *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (1919/2007a) y «*Las afinidades electivas*» de Goethe (1922/2007a). Incluso en su trabajo de habilitación académica, *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán* (1925/2007a), echa mano de conceptos románticos tales como *idea* (Benjamin, 2007a, p. 231). Pero el talante de la recepción que Benjamin realiza de los románticos lo encontramos en un texto de juventud que nunca publicó y que escribió en 1913, “Diálogo sobre la religiosidad del presente” (2007b). En este texto Benjamin reflexiona acerca de

los descubrimientos del romanticismo y cuando su amigo interlocutor le interroga por la naturaleza de dichos descubrimientos, Benjamin responde:

Es lo que he dicho antes, la comprensión de todo lo terrible, inconcebible y bajo que se halla entrelazado en nuestra vida. Pero todos estos conocimientos y mil más no son un triunfo. Nos han asaltado; estamos apabullados, simplemente. Hay una ley tragicómica en el hecho de que en el mismo instante en que tomamos consciencia de la autonomía del espíritu con Kant, Fichte y Hegel, la naturaleza se presentara en su enorme objetualidad; que en el instante en que Kant descubrió las raíces de la vida humana en la razón práctica, la razón teórica construyera con un trabajo infinito la moderna ciencia de la naturaleza. Así están las cosas. Toda la moralidad social que queremos crear con un celo soberbio, juvenil, está encadenada por la escéptica profundidad de nuestros conocimientos. Así, hoy comprendemos aún menos que nunca la primacía kantiana de la razón práctica sobre la razón teórica (Benjamin, 2007b, p. 25).

Lo que resuena en esta especie de lamento son dos cosas fundamentalmente. En primer lugar, que una parte del proyecto de ilustración de la Modernidad se olvidó del componente oscuro e irracional que radica en la vida y en la naturaleza del hombre, y en la naturaleza en general, y que el Romanticismo trató de hacerle ver; pero que este descubrimiento ha pasado por alto para el pensamiento posterior, por eso Benjamin afirma en ese mismo texto que:

Hemos tenido el romanticismo, al que debemos el sólido conocimiento del lado oscuro de lo natural: lo natural no es bueno en su fondo; es extraño, espantoso, terrible, atroz... vulgar. Pero vivimos como si el romanticismo nunca hubiera existido, como si acabáramos de nacer (Benjamin, 2007b, p. 23).

Y aquí entra la segunda parte de la reflexión, la que lamenta la carencia de desarrollo de la razón práctica, de la moralidad, que ha quedado relegada en aras del escrutinio obsesivo de las ciencias naturales. No sólo hemos pasado por alto el elemento irracional que traspasa nuestras vidas, sino que el aspecto de la moralidad en el que se encuentran las raíces mismas de la humanidad ha quedado soslayado.

Para Benjamin pues, el Romanticismo, más que una escuela o corriente filosófica, se posiciona como un agente crítico no sólo de la Ilustración (con lo cual cumple, aunque de manera distinta, una función ilustradora) sino también de la sistematicidad de esos sistemas imperantes, por cuanto encierran cierta inoperatividad para describir un mundo cada vez más fragmentado (Mendoza Solís, 2018, pp. 120-121). Con todo lo anterior (pérdida de aspectos bellos genuinos de la vida, descubrimiento del lado oscuro de la naturaleza, relegamiento de los fundamentos morales prácticos de la existencia y sobre todo una dominación omnipresente de unos hombres sobre otros en cada época de la historia) y teniendo en cuenta además que la modernidad es comprendida desde finales del siglo XIX como un mundo que se cae a pedazos y cuyas ruinas alcanzan ya grados catastróficos entrado el XX, se comprenderá perfectamente la postura de Benjamin de concebir el decurso histórico como una catástrofe bárbara o una tempestad que amontona escombros y ruinas y no como una simple cadena de datos que documente algún progreso.

Sin embargo, hablar de catástrofe no es apelar a alguna especie de decadencia. Dentro de la misma concepción benjaminiana de la historia puede entenderse la exclusión de cualquier noción de ésta en cuanto que implica necesariamente a su contrario, es decir,

el progreso. No puede existir decadencia, o retroceso, sin progreso, y donde faltare éste, no tiene ningún sentido apelar a su contrario. Benjamin lo resume de este modo sencillo: “La superación del concepto de «progreso» y del concepto de «periodo de decadencia» son sólo dos caras de una y la misma cosa” (Benjamin, 2005, p. 463). El estado de opresión, de catástrofe y de barbarie son en realidad la regla, y no la excepción (Benjamin, 2008b, p. 309), y las ruinas se amontonan en cada época, con cada giro de esa tempestad denominada progreso. Ahora bien, el trabajo del historiador es por ello excavar en la memoria, en los archivos, en el lenguaje (Benjamin, 2010a, p. 350) de todo aquello que se ha denominado historiografía en sentido llano, en definitiva, en todo documento del pasado, puesto que la memoria no es un instrumento de conocimiento del pasado sino sólo su medio, así como “...la tierra viene a ser el medio en que las viejas ciudades están sepultadas” (Benjamin, 2010a, p. 350). Por ello, el historiador debe excavar en esa tierra, en la memoria, para buscar las ruinas, los torsos quebrados, en los que descubrirá mediante el “...análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total” (Benjamin, 2005, p. 463).

Este *acontecer total* se revela para el historiador en un instante fugaz y en un momento de peligro, el cual, tanto para el patrimonio de la tradición, es decir, para las ruinas, como para el historiador mismo siempre es uno solo, a saber, convertirse en un instrumento de dominación de los opresores (Benjamin, 2008b, p. 308). Este peligro determina la condición de posibilidad de la verdadera cognoscibilidad de lo que ha sido, en cuanto marca el momento en que ese pasado que bulle en el objeto de estudio, en el torso, debe ser aprehendido, antes de que éste se torne instrumento de dominación de los

opresores, es decir, antes de que su significado histórico para nosotros sea anulado al entrar en la corriente de viento de la barbarie. Se trata pues de retener una imagen del pasado en ese instante de peligro, una imagen fugaz en un aquí y ahora de la cognoscibilidad (Benjamin, 2008b, p. 315), es decir, una actualización propiamente (Benjamin, 2005, pp. 462 y 463). De modo que es así como el pasado se arranca de aquel tiempo *homogéneo y vacío*, sin variación alguna, que el historicismo concibe como el *continuum* histórico. Lo que ha sido pues deviene un objeto de construcción, una imagen en suspenso, una *imagen dialéctica* (Benjamin, 2005, p. 466), a la que se ha hecho saltar del *continuum* de la historia y en la que conviven lo que ha sido y el ahora de su cognoscibilidad, merced a un nexo figurativo que se da por medio de y en el lenguaje. Pero no se trata de una *reconstrucción* propiamente, pues ello implicaría aceptar el discurrir homogéneo, es decir, empatizar con los vencedores, con aquella visión de la historia que dicta que para revivir una época hay que quitarse de la cabeza todo lo que sabemos sobre el curso posterior de la misma, es decir, arrebatarle su potencial revolucionario para la actualidad, su carga de *aquí y ahora*, lo cual beneficia siempre a los cada vez poderosos (Benjamin, 2008b, pp. 308 y 309). La construcción por tanto presupone una destrucción, hacer saltar el evento del tiempo homogéneo, de la tradición de los dominadores (Benjamin, 2005, p. 472).

La actitud de esta irrupción dentro del discurrir homogéneo, en este caso la del historiador, que retiene una imagen del pasado en una constelación de tensiones denominada imagen dialéctica, no solo construyendo una nueva forma de comprender el pasado sino destruyendo o negando su evolución signada por el progreso, tiene que

ver con una dimensión mesiánica de la cognoscibilidad de la historia misma. Es decir, en primer término, el que comprende el pasado, no resulta él mismo un producto de la historia, como un resultado de su devenir "...esencialmente incontenible" (Benjamin, 2008b, p. 314), sino que entra por una puerta no dada de antemano, tal como el Mesías irrumpe de pronto en el discurrir del tiempo, negando por ello el susodicho progreso histórico. A una refutación de esta concepción no podría corresponderle nada mejor que una dimensión mesiánica del conocimiento histórico. Esto es lo que Benjamin denomina una "...débil fuerza mesiánica" (Benjamin, 2008b, p. 306), que cada generación comporta dentro de sí, por la cual cada una de estas es "...la pequeña puerta por la que el Mesías (puede) penetrar" (Benjamin, 2008b, p. 318). Es así que cada generación ha sido esperada en la tierra, mas no determinada a nacer, sino literalmente esperada por las generaciones que la precedieron, con una esperanza a la que de facto ellas tienen derecho, quedando así su posibilidad como indeterminadamente latente. Este derecho se relaciona de modo directo con un concepto de redención (Benjamin, 2008b, p. 305), que en lo que compete al historiador comporta, en primer lugar, el conocimiento de la barbarie o la catástrofe de la historia (que, como ya vimos, implica los modos de producción y las formas de transmisión de los productos culturales), y, en segundo lugar, conlleva una respectiva crítica, y, por último, comporta una construcción del verdadero conocimiento de lo acaecido, para el cual "...nada que haya acontecido se ha de dar para la historia por perdido" (Benjamin, 2008b, p. 306). Así, todo el pasado asciende a su redención no "...recorriendo a efectos de su propia virtud un trayecto recto o en espiral" (Benjamin, 2008b, p. 314), sino por medio de una detención abrupta y mesiánica del acontecer

(Benjamin, 2008b, p. 316), por medio de una imagen dialéctica. De tal modo, el aquí y ahora de la cognoscibilidad de lo acaecido coincide perfectamente con el tiempo de su redención (Benjamin, 2008b, p. 317). El filo mesiánico del conocimiento histórico se halla condicionado pues por su posibilidad siempre latente, por su irrupción impredecible — no determinada como evolución de un devenir —, pero sobre todo por su carácter de redención.

Resulta evidente, dentro de esta última disquisición, la influencia que el mesianismo judío ejerció a lo largo de toda la obra del berlinés, presente ya desde su muy temprano ensayo “La vida de los estudiantes” de 1914 con aquello de “...el reino mesiánico o la idea francesa de la revolución” (Benjamin, 2007b, p. 77) —que de hecho contiene ya de modo germinal su crítica a la concepción de la historia como “...informe tendencia del progreso” (Benjamin, 2007b, p. 77) — y que puede rastrearse igualmente en trabajos tales como el “Fragmento teológico-político” de 1920-1921 (Benjamin, 2007b), en el ensayo sobre Kafka de 1934 (Benjamin, 2009b) —en el sentido de la redención respecto del olvido, que el Mesías vendría a instaurar (Benjamin, 2009b, p. 34) —, pero sobre todo en las tesis “Sobre el concepto de historia” (Benjamin, 2008b) y, por supuesto, en un largo etcétera. Se trata, ante todo, en este último trabajo, más bien de una suerte de mesianismo herético, dentro de un marco metodológico que echa mano de conceptos teológicos con la finalidad de ponerlos al servicio del materialismo histórico benjaminiano, muy particular, de hecho. Muy conocida es la frase que deja bien claro esto: “Siempre debe ganar el (...) «materialismo histórico», pudiendo enfrentarse sin más con cualquiera si

toma a la teología a su servicio” (Benjamin, 2008b, p. 305), en la que literalmente la teología, o su aparato conceptual, aparece como un suministro teórico.

1.2. LA UBICACIÓN HISTÓRICA DE LA NARRACIÓN: SU CUALIDAD DE ARTESANÍA EN RUINA

Desde estos supuestos es posible llegar a una comprensión de la noción benjaminiana de la narración como algo que está llegando a su fin, es decir, como una ruina. El torso desde el cual se remonta Benjamin hacia la *construcción* del concepto auténtico de narración, cuyo auge ubica en la Edad Media, pero que se remonta hasta la Antigüedad, son algunos cuentos y la figura de Nicolai Leskov¹, escritor del siglo XIX. Por medio de ellos va pergeñando cada elemento del auténtico arte de narrar. Resulta significativo en este sentido que Benjamin escriba de Leskov que:

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 lo prescribe una experiencia que tenemos ocasión de hacer casi cotidianamente. Nos dice ella que el arte de narrar llega a su fin (2008a, pp. 59-60. Énfasis mío).

Para Benjamin Leskov es pues como una roca, podríamos decir como un escombro sobre el que se asoma el auténtico narrador. No en vano Alexander Honold afirma que lo que

¹ Nikolái Semiónovich Leskov. Escritor ruso (1831-1895). Lo más significativo de su obra se encuentra en sus relatos (Oyarzún Robles, 2008).

a Benjamin "...le interesa es la posición privilegiada (...) que afirma ver y retiene la fisionomía del 'narrador' vivo aún en las formas en prosa de la *petrificada* escritura" (Honold, 2014, p. 839. Énfasis mío). La condición de posibilidad de esta imagen suspendida en la que conviven el narrador genuino y el escritor del siglo XIX Leskov, es decir, de esta distancia y ángulo de visión correctos, es la ruina de la narración. Sin embargo, de manera coherente con su visión crítica de la historia, Benjamin advierte que el hecho de que el arte de narrar esté llegando a su fin no debe confundirse con una "...manifestación de decadencia", ni con un "...fenómeno moderno" en el sentido de lo inmediatamente más actual, sino que 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*" (Benjamin, 2008a, p. 64. Énfasis mío). El fin de la narración se asimila entonces no como un síntoma de decadencia, sino como un evento más en la catástrofe de la historia, en el sentido de que podemos observar que se trata de uno de los aspectos genuinamente bellos de la vida a los que Benjamin alude con la cita de Lotze y que están desapareciendo; pero también en el sentido del peligro que le acecha, y que significa que en su momento crítico, en el momento de su desaparición, está siendo amenazada con ser despojada de sus rasgos genuinos o suplantada por elementos distintos a éstos, y así pasa a formar parte de la tradición de los dominadores, quienes son los herederos de los que siempre han vencido (Benjamin, 2008b, p. 309), cuando por el contrario, y en su prevención, Benjamin afirma que "...el gran narrador siempre estará enraizado en el pueblo, y sobre todo en sus estratos artesanales" (Benjamin, 2008a, p. 85). Desde luego, este sólo es uno de los aspectos que conforman los rasgos genuinos del

narrador, y que amenazan con desaparecer, pero vale por el momento para señalar la pertenencia de la auténtica narración a una tradición adyacente a la de los poderosos, de la que Benjamin pretende arrancarla, pues para el autor berlinés hay, por un lado, “...una tradición que es catástrofe” (Benjamin, 2008b, p. 475), y por el otro, el historiador “...no sólo tiene la tarea de apoderarse de la tradición de los oprimidos, sino también de fundarla” (Benjamin, 2009a, p. 76). Y esto marca a su vez la justificación de ese empeño de Benjamin de construir históricamente aquellos rasgos, por medio de una imagen suspendida en el tiempo, una que abarca una constelación de tensiones que van desde la Antigüedad, tocan la Edad Media, saltan al siglo XIX (momento en que Leskov escribe su obra) y siguen vibrando hasta 1936, año en que Benjamin escribe su propio texto. En otras palabras, lo que parece interesarle a nuestro autor es hacer saltar el concepto de narración del *continuum* de la historia y lo hace a través de los restos que son la figura y los cuentos de un autor como Nicolai Leskov.

Anteriormente hicimos mención de la idea de un pasado que bulle en los restos, en las ruinas. En el contexto de nuestro propio estudio este pasado representa el de la narración auténtica. Su configuración final la fue adquiriendo paulatinamente desde la antigüedad a través del aporte de dos figuras primarias: el campesino sedentario y el marino mercante (Benjamin, 2008a, p. 62), hasta que desembocó en el círculo del artesanado durante la Edad Media, en la que los talleres artesanales estaban ocupados por maestros artesanos —que a su vez habían sido mercantes— y donde los aprendices viajeros trabajaban en el mismo taller que el maestro sedentario. En todo caso, Benjamin

ubica el auge de la narración en el círculo de los artesanos². Para comprender esta localización es necesario rastrear la relación que Benjamin establece entre los modos de producción material y las producciones del espíritu.

Como bien lo señala Hannah Arendt, Benjamin era un marxista peculiar, no ortodoxo, que “...utilizó esta doctrina sólo como un estímulo heurístico-metodológico” (Arendt, 1990, p. 149). No mostró demasiado interés por los antecedentes filosóficos de esta corriente. Sin embargo, desde su temprano estudio sobre *El origen del 'Trauerspiel' alemán* (1925/2007a) sin dar muestras claras de ser un marxista, desarrolla en clave metafísica una especie de método dialéctico (Buck-Morss, 2005, p. 59) que tomó un carácter más claro con su libro *Calle de dirección única* (Benjamin, 1926/2010a) en el que el berlinés, de acuerdo con una carta enviada a su amigo Gershom Scholem, fusionaría “...una fisonomía más vieja con una más joven” (citado en Weigel, 1999, p. 55) refiriéndose con lo primero al ciclo de sus trabajos dedicados al Romanticismo alemán. Resultará entonces obvio que cuando Benjamin escribe su ensayo sobre el narrador, hacia 1936, su recepción del marxismo es más que evidente en sus textos.

La apropiación que realiza del marxismo es sobre la idea de que todas las relaciones sociales de una época, todos sus productos culturales, sus miedos, afectos, anhelos, pensamientos y experiencias, es decir, el “...espacio simbólico” o lo que el marxismo denomina la superestructura, están condicionados por los modos y las técnicas

² Apenas es necesario señalar que Benjamin concibe la agricultura y los trabajos marítimos como actividades propiamente artesanales, en el sentido de la casi nula mediación entre, por un lado, la labor de las manos y los ojos, y, por el otro, la materia sobre la que se trabaja, tan solo mediados por las herramientas, a diferencia del trabajo industrial, en el que la mediación es total a través de la maquinaria, como veremos más adelante.

de producción, es decir, la infraestructura (Benjamin, 2005, p. 398; 1998, p. 119). No obstante, su distanciamiento respecto a las teorías de Marx reside en el hecho de que Benjamin no adjudica una relación *causal* entre la infra y la superestructura; para él no se trata de un reflejo, sino de su *expresión*. Así, a cada modificación de la naturaleza —y la técnica es considerada una de ellas— corresponde una expresión distinta en el espacio simbólico (Benjamin, 2005, p. 397).

Al prescindir de la relación causal queda por explicitar la índole de tal *expresión*, es decir, el talante de la *mediación* que hay entre la base y lo supra, cosa que Adorno le reprochaba a Benjamin y que formulaba con estas palabras: “La intención de Benjamin era renunciar a toda interpretación manifiesta y hacer surgir los significados únicamente mediante el montaje chocante del material” (Adorno, 1995, p. 84). Lo que Adorno no consideró dentro del planteamiento de su amigo era el modo en que éste último se apropió de algunas teorías freudianas que le sirvieron para completar su dialéctica materialista. Freud, en dos ensayos, “Más allá del principio del placer” (1920/1992a, pp. 24-28) y “Nota sobre la «pizarra mágica»” (1924/1992b, pp. 243-247), postula que existen dos aparatos psíquicos en el individuo: el del inconsciente y el de la percepción-conciencia. El primero registra de manera ilimitada huellas perdurables y estímulos que se han imprimido. El segundo absorbe nuevos estímulos a la vez que funciona como barrera de protección contra ciertas excitaciones. Las huellas perdurables constituyen la base de la memoria y pueden considerarse una escritura en imágenes distorsionadas. De modo que la distorsión es la particularidad de la estructura de lo inconsciente, y gracias

a ello sus huellas se vuelven visibles sólo en forma de síntomas, que son a su vez distorsiones, signos o sustitutos de un recuerdo ilegible.

Tomando como apoyo estas formulaciones teóricas, pero a su vez trasladándola al grupo colectivo, Benjamin puede ilustrar así la *expresión* de la base en la superestructura, como si la primera fuese el estómago demasiado lleno de alguien que duerme, el cual “...encontrará su expresión en el contenido de lo soñado, pero no su reflejo, aunque el estómago pueda «condicionar» causalmente este contenido. El colectivo expresa por lo pronto sus condiciones de vida” (Benjamin, 2005, p. 397) donde lo soñado representa aquí la superestructura. En el planteamiento de Benjamin el inconsciente postulado por Freud deviene inconsciente del grupo colectivo, en el que la base estructural, el estómago, los estímulos efectivos, han impreso su huella, mismas que, por medio del propio inconsciente, es decir, por *mediación* de él, encuentran su expresión en el sueño, en los síntomas, en la superestructura, aunque de modo igualmente distorsionado. La mediación se da pues a través del inconsciente del grupo colectivo que desemboca en la producción onírica. Pero esto no es suficiente para aclarar *de qué manera* el inconsciente expresa en la superestructura las marcas que la base ha impreso en su recipiente. En otras palabras: el inconsciente del grupo colectivo es sólo la memoria, el reservorio de donde se abreva para tal expresión. Él guarda las huellas que el mundo físico y la materialidad han impreso en él, pero no basta para explicar cómo logra expresarlas externamente en la superestructura. Hace falta un elemento activo que convierta tales huellas en expresión.

El eslabón faltante en esta cadena del proceso parece encontrarse en un concepto que surge por primera vez en la obra de Benjamin en dos versiones de un mismo ensayo, escritos en 1933, “Doctrina de lo semejante” y “Sobre la facultad mimética” (2007b). En ellos Benjamin menciona la propiedad intrínseca o consustancial de la naturaleza para causar semejanzas, por ejemplo, el mimetismo animal. Pero la mayor capacidad para producir semejanzas la posee el ser humano, según Benjamin, y tal vez todas sus funciones superiores estén condicionadas por esa facultad (Benjamin, 2007b, p. 208), cuyo origen más remoto se encuentra en la obligación o necesidad ancestral de volverse similar y “...comportarse de manera semejante” (Benjamin, 2007b, p. 213). No obstante, en un principio esa capacidad abarcaba un espectro exponencialmente mayor al que ahora detenta, y de la que ha quedado tan sólo una muestra rudimental. Esta facultad producía no sólo semejanzas sensoriales sino sobre todo, y en mayor medida, no sensoriales. Un claro ejemplo de las últimas lo ofrece la habilidad con que los sacerdotes o videntes *leían* las constelaciones o las vísceras, es decir, establecían semejanzas allí donde en sentido estricto no existían, una habilidad que se fue desarrollando de generación en generación. El siguiente escalafón en la producción de estas similitudes no sensibles fue la escritura en runas y jeroglíficos, hasta desembocar en el lenguaje tal como hoy en día lo conocemos. La postura de Benjamin es que la capacidad mimética no sensorial se fue decantando cada vez más hacia el lenguaje, tanto el oral como el escrito, y que por eso es el archivo más completo de semejanzas no sensibles que el ser humano posee.

En cuanto a la percepción y producción de semejanzas en nuestros días Benjamin apela de manera muy significativa al inconsciente:

Todavía para nuestros contemporáneos puede afirmarse lo siguiente: los casos en que se perciben de modo consciente semejanzas en la vida cotidiana son solamente una mínima parte de los casos casi innumerables que la semejanza determina de modo inconsciente. Así, las semejanzas percibidas de modo consciente (en algunos rostros, por ejemplo) son, en comparación con las innumerables semejanzas percibidas de modo inconsciente, *o ni tan siquiera percibidas*, como el colosal bloque submarino del iceberg en comparación con la pequeña punta que se puede ver sobresalir sobre el agua (2007b, pp. 208–209. Énfasis mío).

Aquél “...o ni tan siquiera percibidas” alude sin lugar a dudas a las semejanzas *no sensoriales*, que pululan en el lenguaje. La diferencia respecto al tiempo ancestral radica en que la producción de las similitudes no sensibles se realizaba antaño de manera consciente, a voluntad, motivada por una “obligación”, mientras que en la actualidad, al decantarse esta facultad especialmente hacia el lenguaje y al reducirse exponencialmente su campo de acción, sólo se realiza ya de manera inconsciente, arrastrando consigo (por su predominancia en cuanto al número de sus producciones) también a la forma en que percibimos y producimos incluso las similitudes sensoriales. La capacidad mimética del hombre se realiza pues, *en su mayor parte*, de modo no consciente, tanto en su forma sensorial como no sensorial (aunque esta última en menor medida que en los tiempos primitivos) de modo tal que vivimos inmersos en un mundo de semejanzas sensibles y no sensibles sin apenas percatarnos. El hecho de que hoy comprendamos la semejanza únicamente como algo sensible es debido precisamente a que ya es la única que producimos de forma consciente, y de hecho no en la mayor parte de los casos, como ya vimos. De cualquier manera, la capacidad mimética del hombre es un hecho para

Benjamin, y algo que “...marca decisivamente” todas nuestras “...funciones superiores” (Benjamin, 2007b, p. 208).

Es así como llegamos, por fin, al elemento activo que permite al grupo colectivo *expresar* las huellas —que guarda el inconsciente— en la superestructura, a saber, la *facultad mimética*, por medio de semejanzas sensoriales y no sensoriales, pero siempre de un modo distorsionado, como vimos anteriormente, pues la distorsión es lo característico de la estructura de lo inconsciente. Y con ello tenemos al fin los elementos necesarios para comprender la ubicación del apogeo de la narración durante la Edad Media. Y esto nuevamente en una constelación de conceptos. En el ensayo sobre el narrador Benjamin cita a Leskov: “La literatura (...) no es para mí un arte liberal, sino una artesanía” (2008a, p. 72). La artesanía es el modo de producción material que se extiende desde la Antigüedad hasta la Edad Media, podría decirse incluso que se remonta hasta los orígenes de la humanidad, pero en todo caso se trata de una forma radicalmente distinta de la producción mecanizada, cuyo más viejo antecedente se encuentra en el taller manufacturero en el siglo XVI, en los albores del capitalismo (en el que empieza a disgregarse el modo artesanal en cuanto proceso unívoco del producto) y cuyo sucedáneo es la producción maquinal que inicia con la Revolución Industrial en siglo XVIII, antes de consolidarse como la gran industria durante el siglo XIX (Marx, 2009, pp. 451-613). Lo característico y lineal de este proceso es que fue desplazando cada vez más el papel de la mano y del ojo del hombre en la realización del producto, particularidad esencial del modo de producción artesanal con el uso de las herramientas (Marx, 2009). La narración

en cuanto *producto cultural*, es decir, en cuanto *expresión* distorsionada e inconsciente de un proceso productivo artesanal es también una artesanía, y esto en varios sentidos.

En primer lugar, surge aquí la cuestión que interroga por el hecho de por qué las artes liberales del medioevo no son consideradas igualmente artesanías. Y la respuesta parece estar implícita justamente en la cercanía del estrato social y material del que provienen. Las artes liberales eran cultivadas precisamente por hombres libres (Costa, 2006, pp. 132-140), educados para la contemplación y el conocimiento, mientras que las artes no liberales, serviles o mecánicas, eran cultivadas justamente por siervos, esclavos u oficientes variopintos con fines de utilidad. Además, hasta el siglo XIX, del total de la población mundial apenas el 12% era letrado, de manera que es bastante comprensible que la narración provenga de los estratos sociales bajos y de los gremios artesanales que no tenían una educación formal, y cuya forma de comunicación y aprendizaje, tanto de su oficio como de las demás labores de su vida, fuera sólo la oralidad, precisamente el medio original de la narración. De modo tal que artesanía y oralidad se encuentran emparentadas.

La técnica de producción artesanal, por otra parte, implica cierta destreza manual y corporal. Requiere una habilidad desarrollada por la experiencia en el oficio. Y así también la narración. Para Benjamin, los narradores se veían en la necesidad de "...refinar las artimañas con que se cautiva la atención del que escucha" (Benjamin, 2008a, p. 85), de manera similar a como el marino mercante (y, diríamos: cualquier tipo de vendedor) requería de esas artimañas para vender sus productos, es decir, el narrador tenía que echar mano no sólo de su lenguaje oral, sino también gestual, corporal, y desarrollarlo

habilidosamente para transmitir sus historias. El contenido de éstas, por otro lado, provenía no solamente de la experiencia del propio narrador, sino también de la ajena, y en el caso del campesino arcaico tomaba las historias del pasado, de la tierra en la que había vivido mucho tiempo; pero en el caso del marino mercante las historias podían venir de otros países y las podía narrar adonde quiera que fuese. Y como el narrador no sólo toma de su experiencia propia para narrar, sino también de la ajena, sumerge ésta última en su propia vida para después narrarla desde allí. Es decir, los narradores tienden a iniciar su relato haciendo un recuento de las situaciones o circunstancias en que se enteraron de lo referido, o incluso lo relatan como si ellos mismos lo hubiesen experimentado. De modo tal que imprimen su propia huella en la narración como "...la huella de la mano del alfarero" queda impresa en la "...vasija de arcilla" (Benjamin, 2008a, p. 71). Y así, la artimaña en el contar y la personalización de lo contado son dos rasgos característicos del talante artesanal de la narración.

En esta misma línea, Benjamin refiere la relación que Valery establece entre las cosas perfectas de la naturaleza (como las perlas inmaculadas halladas en el mar) y las producciones *artesanales* de los hombres, tales como las figuras talladas en marfil, los trabajos en laca, las miniaturas, etcétera, en el sentido de que los hombres *imitan* el trabajo paciente que se toma la naturaleza en lograr sus perfecciones, a la que Valery llama "...la preciosa obra de una larga cadena de causas *semejantes* entre sí" (citado en Benjamin, 2008a, p. 73. Énfasis mío). A su vez, Benjamin establece una relación de *semejanza* entre ese trabajo artesanal, paciente, de los objetos creados por el hombre, y la narración (Benjamin, 2008a, p. 73). La belleza de aquellos objetos se obtiene gracias a una serie de

capas transparentes y delgadísimas que son superpuestas entre ellas, y la narración perfecta, enraizada en la tradición oral, en la experiencia que circula de boca en boca (Benjamin, 2008a, p. 61), surge de la estratificación de las muchas versiones en las que un relato se narra una y otra vez, incluso por una misma persona. Ambas cosas alcanzan su perfección gracias a esa superposición de capas traslúcidas. En resumen, tanto por su lenguaje oral como corporal, como por las artimañas de las que se vale para transmitir sus historias, y la manera en que se apropia subjetivamente del contenido de lo referido y le imprime su propia huella, así como por el modo como va configurando pacientemente la perfección de su narración, el narrador es un *artesano*, un hombre de oficio en un mundo de producción artesanal anterior a la maquinaria reproductiva, y en ese mismo sentido, uno que practica un oficio ya casi en ruinas. Por ello Benjamin afirma que la narración es “...una forma artesanal de la comunicación” (Benjamin, 2008a, p. 71).

Al amparo de este concepto de producción artesanal, se puede comprender mejor el tipo de creación que Benjamin le atribuye a la novela y al *short story*. La novela, al depender esencialmente del libro debido a su larga extensión, no pudo florecer plenamente sino hasta después de la aparición de la imprenta (Benjamin, 2008a, p. 65), a mediados del siglo XV. La imprenta es un medio de producción maquinal y reproductivo, y en el caso de la novela se trata de una reproducción literal, siempre idéntica, sin ninguna posibilidad de variación entre un ejemplar y otro, con lo que se contrapone a la auténtica narración cuya perfección surge precisamente de su capacidad para modificarse entre puesta y puesta. Pero la novela se aleja también de la última en el sentido de que, como depende solo del libro, no es posible trasmitirla de manera oral, es decir, no es susceptible

de convertirse en una narración en acto, de viva voz, y en el mejor de los casos, es sólo una lectura³. El *short story*, por su parte, tampoco es una narración en sentido estricto (Benjamin, 2008a, p. 73), pues en primer lugar, es un relato acabado, impreso, que no permite modificaciones, y en segundo lugar, debido a su longitud (algunos alcanzan las cuarenta páginas) también depende exclusivamente del libro, y no resulta fácil narrarlo.

1.3. CRÍTICA Y RENOVACIÓN DE LA NOVELA

A pesar de todo, aunque Benjamin hace hincapié en la narración oral de viva voz, los narradores que cita en su ensayo “El narrador” son todos escritores literarios (Leskov, en primera línea; Peter Hebel; Jeremías Gotthelf; Rudyard Kipling; Heródoto; Charles Sealsfield; Friedrich Gerstäcker, escritor de diarios de viajes y *novelas* de viajes; Wilhelm Hauff; Poe; y por último Robert Louis Stevenson, mejor conocido por sus *novelas* de aventuras). De hecho, Honold hace hincapié en esta inclinación que percibe solo de manera provisional como un defecto de la teoría benjaminiana de la narración: “Su principal defecto, (...), es que entre todos los narradores y *novelistas* mencionados, no hay ninguno que se corresponda verdaderamente con el tipo ideal de una forma de comunicación oral” (Honold, 2014, p. 830. Énfasis mío). Y es que precisamente consideramos de gran peso el hecho de que Benjamin no haya recurrido a narradores

³ Sobre las excepciones a estas observaciones hablaré más adelante, pues precisamente este trabajo pretende rescatar una de ellas en varios aspectos, que se expondrán en su momento. También profundizaré en la oposición que, solo en una primera aproximación, Benjamin establece entre la narración y la novela.

auténticamente orales —que desde luego debió haberlos en su época y territorio— sino justamente a escritores literarios, pues como el mismo Honold advierte: “Por cierto que Benjamin ya antes era consciente del problema de que únicamente podía obtener una imagen del narrador a partir de su fijación *a posteriori* en la literatura” (Honold, 2014, p. 831), lo que se corresponde perfectamente con la circunstancia de la declinación de la narración propuesta por Benjamin y con nuestra hipótesis de que ésta se encuentra, a manera de ruina, en las formas en prosa de la narrativa escrita, hipótesis que el mismo Honold presupone al afirmar que lo que a Benjamin “...le interesa es la posición privilegiada (...) que afirma ver y retiene la fisonomía del ‘narrador’ vivo *aún en las formas en prosa de la petrificada escritura*” (Honold, 2014, p. 839. Énfasis mío), y por cierto que no en toda prosa escrita:

En la elección de los autores trabajados por él se puede ver la tendencia a buscar *huellas* de la tradición oral sobre todo en las *márgenes* del espectro literario. Por un lado, en la así llamada *provincia literaria*, dentro de la cual hay que considerar todos aquellos autores en cuyas obras tienen un papel destacado los elementos regionales o dialectales; por otro lado, en la literatura infantil —bajo la plausible suposición de que, en esta *marginalidad espacial y temporal*, las formas narrativas orales se pueden *conservar* más largamente (Honold, 2014, p. 831. Énfasis mío).

Destaca aquí la *posición marginal* de los narradores auténticos, propia de las ruinas, y que nos remite nuevamente a ese ángulo de visión y distancia correctos para poder apreciar en los escritores la figura del narrador (Benjamin, 2008a, p. 59)⁴. Así que dada esta

⁴ Es necesario y oportuno señalar que justamente en esta categoría se encuentra nuestro autor mexicano Javier Castellanos Martínez, cuya obra novelística es objeto de este estudio, pues pertenece a una cultura

situación de la narración es necesario para Benjamin rastrear sus ruinas (las narraciones escritas), es decir, esa “...nueva belleza” que surge “...en lo que se desvanece” (Benjamin, 2008a, p. 64). Hay pues en Benjamin una preocupación por la apropiación y actualización de la literatura respecto de las características de la narración oral, pues era absolutamente consciente de que ésta sería cada vez más escasa. Y así también lo valora Silvia Bardelás, refiriéndose tanto al ensayo “El narrador” de 1936 como a uno de sus textos predecesores “Crisis de la novela. Sobre *Berlín Alexanderplatz* de Döblin”⁵ que Benjamin escribió en 1930 a propósito de la novela de Alfred Döblin⁶: “En ambos textos su postura es claramente reivindicativa de la prosa susceptible de ser contada oralmente y participar de una experiencia colectiva” (Bardelás Álvarez, 2015, p. 69).

La presencia de lo oral, e incluso lo regional y dialectal pues, en las obras narrativas literarias es para Honold y Bardelás uno de los elementos principales que Benjamin valida como denotativo de la narración, y con grandes fundamentos. El mencionado ensayo de 1930, que aborda la novela de Döblin y que ya contiene algunas de las ideas que Benjamin desarrollará en “El narrador” seis años después, recoge como idea principal el postulado de Döblin en su propio trabajo “La construcción de la obra épica” y que le sirvió como sustento teórico de su novela *Berlín Alexanderplatz*. En ese ensayo predecesor podemos leer un pasaje de Döblin reproducido por Benjamin: “No me quiero

no oficial e igualmente escribe en una lengua no oficial de nuestro territorio mexicano, el zapoteco. Sin embargo, sobre este punto abundaré más adelante.

⁵ Benjamin, 1930, disponible en: <https://es.scribd.com/document/285376629/Walter-Benjamin-Crisis-de-la-novela>

⁶ Honold ahonda en la influencia que tanto esta novela como el artículo de Döblin “La construcción de la obra épica” ejercieron en la elaboración de la teoría de la narración de Benjamin. Más adelante abordaré sus puntos claves.

extender sobre la tesis de que considero útil ... la liberación del elemento épico en la obra escrita; útil, sobre todo, en lo que concierne al lenguaje" (Döblin, citado en Benjamin, 1930, p. 1). Esta premisa fue uno de los pilares teóricos de la concepción benjaminiana de la narración y así el filósofo judeo-alemán dice en ese ensayo a propósito de *Berlín Alexanderplatz*:

...raramente la comodidad del lector se había perturbado por oleadas tan altas de acontecimientos y reflexiones, *el lector nunca había sido mojado hasta la médula por la espuma del auténtico lenguaje hablado*. Pero no habría sido necesario operar con expresiones técnicas, hablar de "dialogue intérieur" o remitir a Joyce. En realidad se trata de algo bien diferente. El principio estilístico de este libro es el *montaje*. Folletines pequeñoburgueses, historias de escándalos, accidentes, sensaciones de 1928, *canciones populares y anuncios publicitarios atraviesan el texto*. El montaje hace estallar la "novela", tanto en la *estructura* cuanto en el *estilo*, y abre nuevas posibilidades, genuinamente épicas. Sobre todo en la forma. El material del montaje no es arbitrario. El montaje legítimo se basa en el documento (Benjamin, 1930, p. 3. Énfasis mío).

Vemos aquí dos elementos que es necesario despejar. Por una parte, Benjamin se refiere con la palabra *estilo* al registro del "...auténtico lenguaje hablado", aunado a un lenguaje moderno, de los anuncios publicitarios, mostrando así un engarce entre *tradición* y modernidad; y por otra parte, Benjamin se refiere con la palabra *estructura* al procedimiento del montaje, que se basa principalmente en el documento, comprendiendo dentro de éste tanto a las "...canciones populares" como a los "...folletines pequeñoburgueses". Y así valida de Döblin el hecho de que "Él habla por la boca de la ciudad. Berlín es su megáfono. *Su dialecto es una de las fuerzas que se vuelven contra el carácter cerrado de la vieja novela*" (Benjamin, 1930, pp. 3-4. Énfasis mío), con lo cual se acerca

sorprendentemente, como bien lo advierte Honold, "...a un concepto de polifonía discursiva tal como el de Bajtin" (Honold, 2014, p. 835).

De modo que la valoración de lo dialectal y el lenguaje hablado en la novela de Döblin opacan con mucho la valoración de la estructura, es decir, del montaje, en relación (y solamente desde esta perspectiva) con su cercanía a la narración. Así podemos leer también en ese ensayo que: "La novela se eleva encima de las demás formas de la prosa –cuentos de hadas [Märchen], leyendas, proverbios, cuentos burlescos– por el hecho de no nacer de la tradición oral [mündlich Tradierbare] y de no entrar en ella" (Benjamin, 1930, p. 1) y que: "El novelista se separó del pueblo y de aquello que éste cultiva" (es decir, de la tradición oral) (Benjamin, 1930, p. 1)⁷, y bajo esta lógica es perfectamente comprensible que Benjamin, como en el pasaje de más arriba, descarte al diálogo interior propiamente joycesco, de carácter solipsista, y las "...expresiones técnicas" novelescas, y reproche a André Gide que "Con la mayor sutileza, descarta cualquier narración simple, lineal (*características épicas mayores*), a favor de procedimientos ingeniosos, puramente novelescos" (Benjamin, 1930, p. 2. Énfasis mío). Desde esta perspectiva, es posible interpretar el montaje solo como un recurso de conjunción, de punto de encuentro entre lo tradicional y lo más actual, pero siempre con vistas a la integración del primer elemento, es decir, de la tradición oral⁸ sin comprometer para nada la simplicidad y linealidad del discurso.

⁷ En "El narrador" la primera cita aparece como sigue: "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" (Benjamin, 2008a, p. 65. Énfasis mío). Y la segunda se lee como sigue: "El novelista se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad" (Benjamin, 2008a, p. 65).

⁸ Es necesario apuntar que Benjamin en este sentido no realiza una distinción tajante entre tradición oral y lenguaje hablado u oralidad, sino que más bien parece dar por sentado que ambos se compenetran. De

De hecho, este procedimiento lineal del montaje, a favor de la inserción del lenguaje y la tradición orales en la escritura, ya Benjamin lo había validado con respecto a Hebel, pero de una manera más sutil y, por decirlo así, minimalista. Honold nos recuerda que Benjamin se refiere al lenguaje de Hebel, por oscilar entre un léxico culto y el dialecto, como de una “...narración como si estuviera impresa” (Honold, 2014, p. 834). Y además el mismo Leskov “...representaba para los teóricos rusos el ejemplo clásico del *skaz*” (Honold, 2014, p. 834), la cual es una técnica literaria que integra los “...modos discursivos de la oralidad en la prosa escrita” (Honold, 2014, p. 834). Con todas estas razones resulta más fácil comprender por qué el principal reproche que Benjamin realiza a un género como la novela sea que no provenga de ni se integre a la tradición oral, o, por lo menos, como lo señala Bardelás, que no sea susceptible de integrarse a ella. Esta última consideración es muy importante para nuestro trabajo, porque precisamente se propone, de manera similar a como ya lo hizo Benjamin con la novela *Berlín Alexanderplatz*, rastrear de manera profunda las huellas de la oralidad y de la tradición oral y demás elementos benjaminianos en la obra novelística del escritor zapoteco Javier Castellanos Martínez. De hecho, la novela de Döblin no es la única de la que Benjamin se ocupó a propósito del tema de la presencia de la narración en la literatura. Sin embargo, antes de abordar este tema, resulta urgente profundizar un poco en los sentidos en que Benjamin confronta a la narración con la novela, y la crítica que esto implica para esta última, así como sus alcances y delimitaciones.

hecho, su concepto de tradición oral es toda aquella “...experiencia que circula de boca en boca” (Benjamin, 2008a, p. 61).

Además del ya mencionado alejamiento de la tradición oral, de los recursos ingeniosos novelescos y de su, en un primer momento, “...dependencia esencial del libro” (Benjamin, 2008a, p. 65), el filósofo berlinés hace crítica de la novela en cuanto producto de un talante solipsista del escritor, lo cual se relaciona directamente con su distanciamiento respecto de lo que el pueblo cultiva en el sentido del contenido de lo que narra, pero también respecto del hecho fáctico de que su público está ausente, es decir, sus lectores, o en todo caso la novela ordinaria no tiene esperanza de integrarse a la corriente de lo que circula de boca en boca. Si en este punto consideramos la apología que realiza Benjamin del recurso al lenguaje oral, dialectal, al contenido tradicional y a la linealidad y sencillez de la narración que pone en juego *Berlín Alexanderplatz*, tenemos una primera pista de cómo es posible para él superar “...el carácter *cerrado* de la vieja novela” (Benjamin, 1930, p. 4. Énfasis mío. Entiéndase *solipsista*). Es decir, en la medida en que el lenguaje oral se integre a la obra escrita, ésta resultará de fácil aprehensión para sus lectores, y por ende susceptible de ser contada⁹, amén de los contenidos que de por sí ya provengan de la oralidad y la sencillez y linealidad de la estructura, que también juegan un papel importante en esta fácil asimilación.

Por otra parte, el novelista, al no tomar sus historias de la tradición oral, es decir, de la sabiduría de sus congéneres, pero quizás y principalmente de sus predecesores, ancestros, ancianos, se encuentra desamparado de consejo (Benjamin, 2008a, p. 65)¹⁰. En esta misma línea Benjamin perfila su crítica a la novela de formación en el sentido de que

⁹ Es necesario dejar muy en claro que se trata de una potencialidad, que en nada se ve comprometida por su efectiva o no efectiva actualización.

¹⁰ Sobre el papel de la sabiduría y el consejo en la narración se hablará en el capítulo cuatro.

ésta pone como sustituto espurio de aquella fuente de sabiduría —e integración del individuo en el grupo, en la comunidad, por medio del recurso a la tradición— al “...proceso de la vida social” (Benjamin, 2008a, p. 66), que resulta “insuficiente” y con ello la novela de formación legitima un orden que nosotros identificamos como la sociedad burguesa y su ideología del progreso:

Por el contrario, la novela de formación 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 (Benjamin, 2008a, p. 66. Énfasis mío).

Que este proceso de integración del individuo en la sociedad es algo que se identifica como un progreso en el sentido burgués de la palabra lo constata asimismo Koval respecto de la novela de formación: “...lo fundamental de esta crítica (la benjaminiana) tiene que ver más bien con la noción de tiempo que pone en escena este género de novelas: un tiempo marcado por la filosofía ilustrada del progreso” (Koval, 2010, p. 12)¹¹. Desde el punto de vista del individuo este tiempo es el de la educación, formación o progreso que se va gestando en el interior del protagonista. Pero a su vez, como el mismo Koval lo apunta, ese tiempo interior de la novela de formación es idéntico al tiempo que Lukács postula como constitutivo de la novela en general, y que Benjamin señala: “...lo

¹¹ “La muerte de la novela como tema recurrente en los años 30 tiene que ver con su identificación como obra de arte burguesa (...). Como Ian Watts sostiene en *The rise of the novel*, el siglo XVII en Inglaterra constituye el asentamiento de la novela como creadora de arquetipos sociales a imitar por aquellos sectores de la sociedad que querían ascender socialmente. Y este movimiento fue creciendo y extendiéndose por otros países hasta llegar a convertir la novela en un objeto burgués” (Bardelás, 2015, p. 63).

propio de la novela como forma es, (...), la representación del desarrollo, en el tiempo, del mundo interior; sólo que, ahora, hablar de la historia interior de un héroe es referirse a su escisión de la sociedad” (Koval, 2010, p. 3)¹². Benjamin lo cita de modo conciso: “‘El tiempo’, se dice en la *Teoría de la novela* (de Lukács), ‘solo puede llegar a ser constitutivo cuando ha cesado su vinculación con la patria trascendental’” (Benjamin, 2008a, pp. 81-82). De modo sumario, se puede decir que la patria trascendental lukacsiana es el *epos* griego (Lukács, 2018, p. 61)¹³, que en Walter Benjamin toma el cariz de la *tradición* en cuanto tierra madre, hogar o terruño del individuo. No por nada el ensayo sobre la crisis de la novela inicia así:

La existencia, en sentido épico, es un mar. No hay nada más épico que el mar. Naturalmente se pueden tener los más variados comportamientos en relación al mar. Por ejemplo, *echarse en la playa*, escuchar o saltar las olas, y juntar los caracoles arrojados en *la arena*. Es lo que hace el poeta épico (Benjamin, 1930, p. 1. Énfasis mío).

Frente a esa actitud de raigambre al terruño del épico Benjamin inmediatamente opone la del novelista que se aventura a navegar la mar de la existencia, “...a muchos destinos o sin destino” (Benjamin, 1930, p. 1), y de este bogar, de este desprenderse de la costa, surge como necesidad la búsqueda del “...sentido de la existencia”, propia de la novela, que se opone precisamente a la sabiduría presente como enseñanza en la narración (Benjamin, 2008a, p. 82). Así, tanto en la novela de formación como en la novela en

¹² Resulta asombrosa la coincidencia de esto con la desestimación que Benjamin realiza del monólogo interior joycesco.

¹³ “El mundo del *epos* da respuesta a la pregunta: «¿cómo puede hacerse esencial la vida?»” (Lukács, 2018, p. 61). Pregunta que, de hecho, de acuerdo con Lukács, nadie se formulaba, puesto que aún no existía la necesidad de hacerlo, ya que esencia y vida se compenetraban.

general, lo que se pone en evidencia es la desvinculación del individuo con el todo, llámese *epos*, tradición, comunidad o sociedad. Y por ello es que para Benjamin cobra un relieve invaluable el hecho de que la narración abrevie de o se integre a la tradición, pues para él todo gira en torno a ella, y por ello también es que para el berlinés nada confronta a la novela con más fuerza a la narración que el hecho de que no realice esto. Sin embargo, como el mismo ejemplo de *Berlín Alexanderplatz* pone de manifiesto, Benjamin apela a una posible renovación de la narración a través de la novela, aun a costa de la pureza del género:

Del alegato de Döblin a favor de renovar lo épico bajo la divisa ‘Fuera con el libro’, Benjamin no solo toma la decisión normativa de privilegiar un origen épico frente a la novela moderna (...), sino, sobre todo, la idea de que la contemporánea ‘crisis de la novela’ puede ser superada en la medida en que la narración literaria *recupere*, de un nuevo modo, las energías de la cultura narrativa oral (Honold, 2014, pp. 795-796. Énfasis mío).

Tal crisis de la novela tiene dos vertientes en la perspectiva benjaminiana, en cuanto a su anquilosamiento como objeto de producción burgués (desvinculado del pueblo y de carácter solipsista), como a su producción que desde el siglo XIX se veía amenazada por el despunte de la prensa, es decir, de la información. Ésta se contrapone no solo a la narración sino también a la novela en cuanto dispone de una rápida verificabilidad, contraria a las fuentes de lo extraordinario y maravilloso que la narración pone en juego y que no necesita constatación (Benjamin, 2008a, p. 68)¹⁴, y habría que agregar, contraria también a la verosimilitud novelesca, fundada en sus propios recursos, sus

¹⁴ Sobre este tema ahondaré en el capítulo siguiente.

“...expresiones técnicas” (Benjamin, 1930, p. 3) y sus “...procedimientos ingeniosos” (Benjamin, 1930, p. 2). Pero también, como lo deduce Koval, se opone a ambas en el sentido de que es “...un medio de comunicación más redituable, rápido, masivo y acorde a la moderna sociedad de masas” (Koval, 2010, p. 6). De manera que, frente a esta situación, la incorporación de la cultura oral permitiría un mejor desempeño de la novela en su competencia con la información y una superación a su vez de sus cartabones oxidados.

Ya en su mismo ensayo “El narrador” nuestro filósofo pone un matiz distintivo a la novela corta respecto de la novela en general, colocando a la primera, “incluso”, como más cercana a la narración (Benjamin, 2008a, p. 64). Pero también en ese mismo trabajo el berlinés hace una sorprende excepción con respecto de la novela de formación a la que critica duramente, al distinguir en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe (novela que habla sobre la formación artística y humanista de Wilhelm) una deformación del género mismo con su introducción de “enseñanzas” (Benjamin, 2008a, p. 66) lo cual la aproxima a la narración. En relación con esto también se encuentra el hecho de que Benjamin considere respecto de las obras de Kafka que “...es posible esperar alguna explicación de la comprobación de la sentencia de que sus obras no son novelas sino narraciones” (Benjamin, citado en Honold, 2014, p. 828), pues, como se puede advertir, en su ensayo sobre Kafka señala que ciertas parábolas kafkianas guardan una relación con una doctrina que el escritor no estaba interesado en formular (Benjamin, 2009b, 1934, pp. 21 y 26) en las cuales se trasluce “...el recuerdo de formas de transmisión perdidas” (Honold, 2014, p. 796). Y la explicación de la sentencia de que las novelas kafkianas son

más bien narraciones se encuentra justamente en el hecho de que, de acuerdo con Benjamin, estas parábolas se desplieguen en las novelas de manera similar a como “...el capullo se convierte en una flor” (Benjamin, 2009b, 1934, p. 21). El caso paradigmático al que recurre el filósofo judeo-alemán es el relato “Ante la ley”, que Kafka había escrito para la novela *El proceso* pero que al final no incluyó (Benjamin, 2009b, llamado a pie, p. 20), a tal grado que “...se podría conjeturar que esta novela no es ninguna otra cosa que el despliegue de aquella parábola” (Benjamin, 2009b, p. 21)¹⁵.

No hay que olvidar tampoco el “...valor heurístico” que Benjamin extrae de Proust (Honold, 2014, p. 828) el escritor balzaciano, para su teoría de la narración, en el aspecto específico del recuerdo involuntario como musa de la narración¹⁶. En *Sobre algunos motivos en Baudelaire* Benjamin escribe “La obra en ocho volúmenes de Proust nos da idea de qué disposiciones eran precisas para restaurar en el presente la desgastada figura del narrador. *Proust la emprendió con magnífica coherencia*” (Benjamin, 2008b, p. 212. Énfasis mío), en conexión con el recuerdo detonador de las narraciones y del que Proust echaba mano. Pero quizás lo más decisivo al momento de considerar las intenciones benjaminianas respecto de una *renovación de la novela*, por medio de la recuperación de los elementos del auténtico arte de narrar, en especial de su potencial para integrarse a la tradición oral, tal como lo hemos venido estudiando, sea una confesión realizada a su amigo Gershom Scholem en una carta del 30 de octubre de 1928 en la que anuncia su intención de formular “...una nueva *Teoría de la novela*” “...que [...] tuviera su lugar

¹⁵ Desde luego, las parábolas pertenecen a la tradición oral.

¹⁶ Sobre este aspecto se profundizará en el capítulo siguiente.

asegurado al lado de Lukács” (Honold, 2014, p. 807) y que llevó a cabo precisamente en “El narrador”.

Pese a todo, es necesario señalar que esta intención de una fusión entre narración y novela se circunscribe dentro de una propuesta aún más extensa dentro del ámbito de la creación literaria, o quizás incluso más allá de ésta, hacia el terreno del arte en términos genéricos. Pero puesto que esta cuestión escapa a los objetivos de la presente investigación, me limitaré a mencionar solo algunos de los aspectos de la primera, es decir, los que conciernen a esa propuesta en el terreno de la creación literaria. Como ya lo hemos estudiado, Benjamin se vio influenciado tanto por las teorías de Lukács como de Döblin, y en el punto que sigue, claramente de Bertolt Brecht. Döblin escribe en “La construcción de la obra épica” que “En el pasado el épico cantaba y llevaba, vagando por el pueblo, las fábulas, farsas y sagas que circulaban por el pueblo mismo y que él mismo, por lo general, reelaboraba un poco. [...] [S]e lo puede llamar directamente un *trabajo colectivo del autor y el público*” (citado en Honold, 2014, nota a pie 20, p. 809). Aunque esto se relacione directamente con la narración oral, en la que lo escuchado pasa a ser patrimonio del que escucha al memorizarlo y reelaborarlo y a su vez transmitirlo a otros que lo memorizarán y harán a su vez patrimonio suyo imprimiéndole su propia huella, Benjamin lo adopta en ese sentido pero extiende también sus consecuencias. En “El autor como productor”, de 1934, nuestro autor vislumbra una posibilidad de la abolición de la distinción entre autor y público por medio de la prensa, especialmente la soviética, en la que cada vez más los lectores pasaban del lado de los escritores, con sus “preguntas”, “opiniones”, “protestas” (Benjamin, 2009b, p. 302), o con el relato de una “...experiencia

laboral” o “...un reportaje” (Benjamin, 2003, p. 76), conformando con esto una suerte de formación literaria no “especializada” sino “politécnica”, pasando por alto no solo aquella distinción entre autor y público (propia de la narración) sino la que existe entre los géneros literarios (Benjamin, 2003, p. 76):

Se trata, por lo tanto, de reconstruir, a través del hilo conductor de la narración —y el ensayo *El narrador* representa la tardía y artificiosa parte final—, el gran ‘proceso de refundición de las formas literarias’ (...) que se realizó en lapsos de tiempo epocales o incluso geológicos (Honold, 2014, p. 812. Lo entrecomillado es de Benjamin)¹⁷.

Al igual que con la novela *Berlín Alexanderplatz* lo que entra aquí en juego nuevamente es el montaje, como técnica de conjunción, inspirada en gran parte en el teatro épico de Bertolt Brecht que echaba mano de esos recursos ya presentes, obviamente, en la prensa, la fotografía, la radio y el cine (Benjamin, 2009b, p. 311). En ese mismo ensayo de 1934 Benjamin sugirió la idea de una fusión entre literatura y fotografía, cuyo primer indicio son las leyendas al pie de las últimas que se incluían en los periódicos (Benjamin, 2003, pp. 58-59). En el caso del cine, este montaje se llevaba a un plano superior, funcionando, según se puede deducir, como un recurso narrativo en el que “...la captación de cada imagen singular (a modo de fotografías) aparece prescrita por la secuencia de todas las precedentes” (Benjamin, 2003, p. 59). Y en el ámbito de la radio son claras no solamente las esperanzas de Benjamin de una fuerte presencia narrativa sino su propia participación

¹⁷ La cita original de lo entrecomillado se encuentra en Benjamin, 2009b, p. 301. Honold alude con lo último a esta cita que aparece en “El narrador”: “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” (Benjamin, 2008a, p. 66).

en la consumación de la misma, pues de 1927 a 1933 el filósofo berlinés redactó y pronunció entre ochenta y noventa conferencias, para Radio Berlín y Radio Francfort, que incluían, entre una inmensa variedad de temas, “...casos ejemplares de artimañas, timos y fraudes”, “...consejos prácticos para manejar al jefe” (Benjamin, 2014, p. 9), comedias y desde luego obras de ficción (Benjamin, 2014, p. 3)¹⁸. No hay que olvidar tampoco que el mismo Benjamin escribió historias y relatos (Benjamin, 2010b). Finalmente, todo esto puede dar cuenta de un interés persistente en una “...eficaz literarización de todos los aspectos de la vida” (Benjamin, 2009b, p. 308). Pero lo que sigue resonando como fondo, dentro de esta fusión de géneros, es la intención de devolver la narración al alcance de las masas. Una vez más, desde esta perspectiva es posible comprender por qué la novela ejercía un interés especial en Benjamin, pues, a diferencia del cine, la radio e incluso la prensa¹⁹, es el género *propiamente literario* más difundido de su época, y habría que agregar también, aún de la nuestra.

Por otra parte, si bien es verdad que Benjamin incluye factores socio-históricos y técnicos (modo de producción artesanal, ambiente marítimo y rural) en la historización de los géneros epopeya, relato y novela (Benjamin, 2008a, p. 80), también es cierto que elabora “...un concepto de la dimensión transhistórica de la narración: aquello que la narración significa *por encima de todas las barreras específicas de las épocas y los medios*” (Honold, 2014, p. 808. Énfasis mío), y cabría aquí agregar también, por encima de todas

¹⁸ Benjamin ciertamente depositó muchas esperanzas en la radio como medio de masificación de la narración, como una manera de reintegrarla al lenguaje oral, a una comunidad de oyentes simultáneos, sincrónicos y por su puesto a la corriente de lo que circula de boca en boca.

¹⁹ Con toda la carga contradictoria que ésta conlleva, pues, por un lado, como ya se mencionó, se opone no solo a la narración sino también a la novela, pero a su vez ofrece un espacio de colaboración narrativa.

las barreras geográficas. Ya el mismo Benjamin había apelado a los narradores orientales como grandes maestros del arte de narrar (Benjamin, 2008a, p. 80), en cuyo territorio la modernización, uno de los factores claves del ocaso de la narración en Occidente, como ya vimos, se desarrolló a un ritmo totalmente distinto.

Resultaría un poco arriesgado pensar que Benjamin concibiera a la narración como una actividad discursiva puramente circunstancial, ligada a un solo territorio, e incluso a una sola época. Más bien se refiere a auges, a épocas de esplendor y épocas con mayores declives, las cuales sí se encuentran condicionadas por las circunstancias socio-históricas. No hay que pasar por alto, en este sentido, que el maestro artesano, como figura cumbre del narrador (Benjamin, 2008a, p. 62) es el producto de dos figuras prototípicas, el marino mercante y el campesino sedentario (Benjamin, 2008a, p. 61). El primero se encuentra atravesado por circunstancias históricas (los viajes marítimos) pero solo en apariencia, pues lo que extrae Benjamin de esta figura, es decir, lo que realmente le confiere su carácter de narrador es el hecho de que provenga de lejos: “‘Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo’, reza el dicho popular, y se representa al narrador como alguien que viene de muy lejos” (Benjamin, 2008a, p. 61). La segunda figura prototípica, es decir, el campesino sedentario, es por demás la más ubicua y universal que existe²⁰. Su talante de narrador se lo confiere no su oficio, ni su modo de vida, sino el hecho de que “...permaneció en el pago y conoce sus tradiciones e historias” (Benjamin, 2008a, p. 61).

²⁰ Esto es a tal punto que Parry y Lord, investigadores de la narración oral vinculaban “...un pasado griego con un presente balcánico, es decir, unía(n) a Homero con una poesía *campesina* que aún está presente en Yugoslavia” (Havelock, en Olson y Torrance, 1988, p. 32. Énfasis mío).

Hay de hecho una remisión en Benjamin de la narración oral hasta la oscura noche de los tiempos: “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” (Benjamin, 2008a, p. 86. Énfasis mío)²¹ y más adelante: “Lo más aconsejable, así le ha enseñado el cuento desde antaño a la humanidad, y sigue haciéndolo hoy a los niños, es oponerse a la fuerzas del mundo mítico con astucia e insolencia” (Benjamin, 2008a, p. 87). No podemos soslayar tampoco la constante referencia a la leyenda (Benjamin, 2008a, pp. 65 y 86; 1930, p. 1) y a los cuentos burlescos o jocosos (Benjamin, 1930, p. 1) presentes en casi todas las culturas (Prat Ferrer, 2013, p. 69), sin olvidar también que lo que se conoce a nivel universal como “...cuentos de animales” (Prat Ferrer, 2013, p. 32) es a lo que Benjamin alude con aquello de que “...los animales que en los cuentos vienen en auxilio de los niños” (Benjamin, 2008a, p. 86) insertándolos dentro de la categoría general de *märchen*, éstos que, en un sentido universal y más apropiado, son denominados como “...cuentos tradicionales” (Prat Ferrer, 2013, p. 31), a diferencia de su traducción ordinaria como “...cuentos de hadas”, que no alcanza a abarcarlos; es decir, que en ningún modo resultan privativos de la cultura de Occidente. Es así que Benjamin define a la narración como “...una de las formas más antiguas de comunicación que se conoce” (Benjamin, 2008b, p. 212) y de esta manera “...impone aún más la toma de distancia y la

²¹ El término que usa Benjamin para introducir la noción de cuento es *märchen*, que se refiere a los “relatos breves de contenido maravilloso, fabuloso o fantástico, sean ellos de origen popular y anónimos (*Volksmärchen*), o productos de la creación artística de literatos (*Kunstmärchen*), que son parte fundamental del acervo narrativo de los pueblos” (Oyarzún Robles, 2008, nota 56, p. 122). Por lo demás, Benjamin ubica el cuento como género por antonomasia de la narración, al menos en principio (2008a, p. 86).

extensión del análisis de lo histórico, por así decirlo, a lo *antropológico*” (Honold, 2014, pp. 812-813. Énfasis mío).

1.4. JAVIER CASTELLANOS MARTÍNEZ, ARTESANO DE LA NARRACIÓN

Todo lo expuesto con anterioridad, y vislumbrado a modo de panorama desde el principio de esta investigación, nos ha permitido aplicar el concepto de narración benjaminiano al estudio de un *corpus* novelístico del escritor zapoteco Javier Castellanos Martínez: *Wila che be ze lhao* (*Cantares de los vientos primerizos*) (1994/2007b), *Gaa ka chhaka ki* (*Relación de hazañas del hijo del Relámpago*) (2003), *Laxdao yelazeralle* (*El corazón de los deseos*) (2007a) y *Dxiokze xha... bene walhall* (*Gente del mismo corazón*) (2014), novelas escritas en lengua zapoteca y traducidas al español por el mismo Castellanos²². Las limitaciones que se podrían encontrar, en todo caso, son las mismas a las que de hecho se enfrentó Benjamin al momento de aplicar su concepto de narración oral al corpus de obras literarias, es decir, el hecho de que estuvieran escritas:

²² Javier Castellanos Martínez. Santo Domingo Yojovi, Oaxaca, 1949. En 1979 inició su trabajo en la Dirección General de Culturas Populares en la que laboró hasta 2010, y donde realizó actividades como la fundación de la Coordinadora para la Lectoescritura del Zapoteco de la Sierra Norte, de la Asamblea de hablantes del zapoteco Xhon, del grupo musical Bexhjolli y de la banda regional “Amigos de la música”, entre otras actividades. Ha realizado trabajos de investigación sobre la lengua zapoteca tales como el Diccionario zapoteco-español (SAI, 2003), Método de alfabetización para adultos (INEA, 1992) y Método para la enseñanza del zapoteco (PACMYC, 1999), entre otros. Es autor de cuatro novelas, dos poemarios, tres obras de teatro y dos discos con canciones en zapoteco. Ha sido acreedor de los siguientes reconocimientos en el ámbito literario: Premio Nezahualcóyotl de Literatura (2004), Premio de Narrativa del Centro de las Artes San Agustín (2012), Premio de Literaturas Indígenas de América (2013), así como el reconocimiento por parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Cuando Walter Benjamin trabaja con el ‘narrador Nikolai Leskov’, Hebel, Keller, Gotthelf y otros que encarnan el concepto de *narrador oral, rural* y popular del siglo XIX (entre los cuales, de hecho, algunos escribían fundamentalmente novelas, por ejemplo Friedrich Gerstäcker y Robert Louis Stevenson), las posturas narrativas elementales en estos están presentes solo de un modo muy indirecto —por ejemplo, en la medida en que sus textos les dan voz a narradores en *relatos enmarcados* ficcionales que ‘saben dar consejo’ a sus oyentes, también ficcionales, y que traen noticias de épocas pasadas o de tierras lejanas— (Honold, 2014, p. 830. Énfasis y paréntesis míos).

El relato enmarcado, de hecho, es uno de los recursos más frecuentes de nuestro escritor zapoteco, como se pretende demostrar a lo largo de este trabajo, pero sobre todo, el uso de las marcas de oralidad —sus recursos y constantes—, y también la manera en que los narradores, todos personajes (algunos campesinos), se apropian de lo escuchado de oídas (en muchos casos se trata de historias muy lejanas en el tiempo) y lo narran a su vez ya sea al lector o a otros personajes, y las artimañas que usan para seducir a los últimos, además de la presencia de subgéneros del *märchen*, como el cuento, la leyenda y el cuento burlesco, entre los que abunda lo extraordinario y maravilloso (Benjamin, 2008a, p. 68)²³. Amén de muchos otros elementos benjaminianos de la narración como el recuerdo involuntario de los narradores detonado por el aburrimiento²⁴, la relación de sus relatos con la crónica de la historia y la constante irrupción de la muerte en ésta —historia natural— (Benjamin, 2008a, pp. 77-79)²⁵, el abordaje de la extensión y la jerarquía de las criaturas —desde la figura del justo, pasando por los bribones, pillos y ladrones, hasta lo inanimado, por ejemplo un comal que al romperse presagia un mal acontecimiento

²³ Este tema se abordará con amplitud en el capítulo siguiente.

²⁴ En el siguiente capítulo se abordará también este tema.

²⁵ El tema será trabajado en el capítulo 3.

(Castellanos Martínez, 2007a, p. 135) – (Benjamin, 2008a, pp. 89-90) y por último la relación que todo esto guarda con la figura misma de los personajes narradores, considerados por sus escuchas como maestros y sabios (Benjamin, 2008a, p. 85)²⁶.

Por lo pronto, en este capítulo estudiaremos solamente los aspectos de la oralidad, las artimañas narrativas y la apropiación de historias por parte de los narradores de Castellanos en su momento dado, cómo a su vez ellos fueron escuchas y ahora retornan esas historias a la tradición oral imprimiéndole su propia huella, sumándose así a la gran corriente de narradores anónimos (Benjamin, 2008a, p. 93)²⁷.

En primer lugar es necesario señalar que, en distinción de los escritores a los que Benjamin alude en su ensayo sobre la narración, Javier Castellanos Martínez proviene de una cultura y una lengua ágrafas, el zapoteco de la Sierra de Oaxaca. El mismo Castellanos participó, ya con cincuenta y cuatro años alrededor de 2003, en la primera comisión para crear un alfabeto zapoteco (Castellanos Martínez, 2007b, primera solapa) y fue el primer novelista en lengua indígena de México (Carlos Montemayor, en Castellanos, 2007b, contraportada). De hecho, solo aprendió *a hablar* y a escribir en español hasta que entró a la primaria: “Teniendo en cuenta cómo eran cuando yo era niño pues básicamente la escritura... el idioma castellano no existía”²⁸. De manera que el

²⁶ Este aspecto junto con el de la extensión y jerarquía de las criaturas será abordado en el capítulo 4.

²⁷ Por cierto que esta categoría benjaminiana ya ha sido abordada dentro de los estudios literarios, aunque sin apelar al filósofo y con referencia al romance medieval: “...no resulta anónimo sólo porque se desconozca el nombre de su autor, sino, además, porque ha sufrido modificaciones debidas a distintos intérpretes (¿o autores?), cultos o populares” (Abascal Vicente, 2002, p. 445).

²⁸ Castellanos en el programa televisivo “Conversando con Cristina Pacheco” del 17 de enero de 2014 por Canal Once, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5tMsqQYcXcU>

idioma español es su segunda lengua. La situación en la que se encontraba su lengua materna al momento de escribir sus novelas (de 1994 a 2014) era literalmente de oralidad primaria:

Paul Zumthor piensa que la oralidad primaria se puede dar igualmente en “grupos sociales aislados y analfabetas” y que tal “era el caso de grandes sectores del mundo campesino medieval, cuya vieja cultura, tradicional, oprimida”, debió poseer “una poesía de oralidad primaria” (Frenk Freund, 2005, p. 19. Lo entrecomillado es de Zumthor)²⁹.

La coincidencia con el *mundo campesino medieval*, dado lo ya expuesto con antelación, resulta más que curiosa. Pero lo más importante es lo que ocurre en los casos de escritores que emergen de culturas de oralidad primaria:

Originalmente, la mente no cuenta con recursos propiamente caligráficos. Se garabatean en una superficie las palabras que *se supone se pronuncian en voz alta en alguna situación verbal factible*. Sólo *muy gradualmente* la escritura se convierte en una composición por escrito, en un tipo de discurso — poético u otro — que se arma sin *la sensación de que quien escribe efectivamente está hablando en voz alta (como es muy posible que lo hayan hecho los primeros escritores)* (Ong, 1987, p. 34. Énfasis mío).

Aquello de *gradualmente* no se refiere de hecho a unos cuantos años, sino a un proceso que lleva muchísimo más tiempo. Por ejemplo, la lengua griega antes de Platón, aun en los casos en que estuviera escrita, se componía de acuerdo con los hábitos y fórmulas de la oralidad (Havelock, 1988, p. 40). De esto se puede colegir fácilmente por qué las novelas

²⁹ Se trata de hecho de la crítica de Zumthor a la delimitación que Walter Ong hace de la oralidad primaria, quien la circunscribe solamente a las culturas que no tienen ninguna noticia de la existencia de la escritura.

de Castellanos, escritas originalmente en zapoteco, se encuentran impregnadas casi en su totalidad por el lenguaje hablado, puesto que, en primer lugar, la escritura del zapoteco apenas se iniciaba, es más, se puede decir que Castellanos es uno de sus inauguradores, y en segundo lugar, a pesar de que he leído las cuatro novelas en su traducción al español, puedo suponer que gran cantidad de fórmulas sintácticas denotan un esmerado apego a las del original zapoteco, pues de nada se reconocen en nuestro propio idioma: “ – Desde ahora debieras estar en el infierno” (Castellanos Martínez, 2007a, p. 161. Énfasis mío) a modo de maldición; “ – Recibe nuestro gran respeto, don Nazario” (Castellanos Martínez, 2007a, p. 134) a modo de saludo; “ – Que sea así, *tus palabras las pongo de pie*, mi dueña” (Castellanos Martínez, 2007a, p. 35. Énfasis mío); “ – Insignificancias las tuyas, señor” (Castellanos Martínez, 2007a, p. 45) como respuesta a una argumentación de otro personaje que de hecho no incluye la palabra *insignificancia*; “ – Es para asombrar lo que dices y también para reír, *yo no sé dónde juntas estas palabras*” (Castellanos Martínez, 2007a, p. 151. Énfasis mío) y un inabarcable etcétera.

Por cierto que no se trata de lo que en el ámbito de los estudios filológicos se conoce como *oralización* (Frenk Freund, 2005, p. 20) u *oralidad ficticia* (Cierlica, 2016, p. 58), que es un recurso literario que los escritores adiestrados principalmente en el lenguaje escrito usan para fingir o simular el habla viva, como pudiera serlo un Mario Vargas Llosa (Segura García, 1993) o, incluso, un Juan Rulfo (Cierlica, 2016, pp. 145-171). Ya al principio de la última novela escrita por Castellanos, *Dxiokze xha... bene walhall (Gente del mismo corazón)* (2014), el narrador Miguel Aldón (¿o el mismo Castellanos?) se distancia de un escritor literario: “Yo no sé cómo escribiría mi historia alguien que ha estudiado para

escribir historias, aquel que ha hecho del escudriñar la vida una alegría, del *imaginar* lo ajeno y nutrirse con ello” (Castellanos Martínez, 2014, p. 183. Énfasis mío). Aquí se trata más bien no solo de lo que Ong apunta, es decir, de un comportamiento de la mente del escritor que emerge de la oralidad primaria y su “sensación” de estar “...hablando en voz alta” (Ong, 1987, p. 34) sino también de algo que Abascal Vicente define como otra característica de ese tipo de escritores, como lo fue el antiguo en los idiomas occidentales, que “...imagina quizá que su lector le leerá evocando su oralidad, buscando y percibiendo en el texto la palabra viva, *y habla a su lector sin interés por construir algo distante de sí mismo...*” (Abascal Vicente, 2002, p. 331. Énfasis mío).

Esto es aún más exacto en el caso de Castellanos, pues ¿a quién le escribe un novelista *cuya lengua* tiene muy pocos potenciales lectores pero sí en cambio muchos potenciales escuchas? En 2002 cuando apenas había publicado una novela, Castellanos se lamentaba de que la mayoría de los 17 mil 400 hablantes del zapoteco no pudieran leer su obra, porque no sabían leer en su lengua (Bellinghausen, 2014, p. 18), sin embargo, al año siguiente publica otra novela, y luego más adelante otras dos más. Dado todo este contexto, ¿de verdad sería demasiado exagerado suponer que a lo que aspira Castellanos es a que sus novelas sean leídas en voz alta a un pequeño público familiar o incluso comunal en su propia lengua? De facto no podría afirmarse, pero tampoco resulta nada descabellado suponerlo.

Sea como fuere, lo cierto es que sus novelas exudan y derraman un lenguaje vivo, sonoro y vibrante, que choca visualmente, en el sentido literal de la palabra, con el lector, y que por ello le exige entrar en otra sintonía, no visual, sino sonora, para poder fluir con

ella, pues si se le pretende leer como si estuviera escrito, la lectura resultaría un poco tropezada, pero en cambio, y paradójicamente, *si se le lee como si estuviera hablado*, la lectura (¿o escucha?) fluiría como un río fresco. Castellanos no imita artificiosamente el lenguaje oral, sino que lo lleva en la sangre, y lo pone en la boca de sus narradores. De igual manera se nutre de los registros y tonos propios del hablar de sus paisanos y los traslada a la boca de sus personajes en los diálogos, creando una polifonía espléndida.

Hay que señalar, también, que dos de las novelas que estudiaremos corresponden a un género que Benjamin define como más cercano a la narración, es decir, la novela corta. A éste pertenecen la primera escrita por Castellanos, *Wila che be ze lhao* (*Cantares de los vientos primerizos*) (1994, 2007b), de apenas 91 páginas, y la tercera en su orden de producción, *Laxdao yelazeralle* (*El corazón de los deseos*) (2007a), de 92 páginas. A continuación procederé primero a suministrar algunos ejemplos de *marcas de oralidad* en la narrativa de Castellanos y después, de algunos elementos ya más exclusivamente benjaminianos como las *artimañas* de las que se valen los narradores para cautivar a su público, así como de la impresión de sus propias *huellas* en los relatos, todo lo cual le confiere a estas novelas su alto rango de narrativa artesanal.

Para Walter Ong, el lenguaje de oralidad primaria, es decir, el que básicamente emplea Castellanos en sus novelas, surge de acuerdo al talante del mismo pensamiento, el cual se origina “...según pautas equilibradas e intensamente rítmicas” (Ong, 1987, p. 41), las cuales incluyen entre otros recursos las repeticiones o paralelismos. En *Wila che be ze lhao* (*Cantares de los vientos primerizos*) encontramos este pasaje en boca de Jaime, el

protagonista: “Ya quedó lejos el tiempo cuando *salí* de nuestro pueblo, *salí* gracias a la pobreza que padecemos, *salí* porque mis finados padres ya no querían que yo viera los sufrimientos por los que ha estado pasando nuestro pueblo” (1994, 2007b, p. 99. Énfasis mío). Y más adelante el mismo Jaime dice: “Era una casa en donde había muchos *niños* como yo, cuando llegué no me di cuenta que eran *niños* causantes de daños: *niños* que habían matado a sus compañeritos, algunos a sus padrastros; había *niños* que les gustaba robar y también había *niños* cuyos padres estaban en la cárcel...” (Castellanos Martínez, 1994, 2007b, p. 99. Énfasis mío). En la segunda novela en la producción de Castellanos, *Gaa ka chhaka ki (Relación de hazañas del hijo del Relámpago)* (2003), se incluyen canciones al final de casi todos los capítulos. Esta es una de ellas, desbordada de repeticiones:

Ha pasado otro año, Señor Grande,
ha pasado sin darnos cuenta,
y sin darnos cuenta:
lo que debe nacer ha nacido,
lo que debe abrirse está abierto,
lo que debe crecer ha crecido,
lo que debe madurar ha madurado,
lo que debe acabar se ha acabado,
lo que debe secarse se ha secado,
lo que debe morir ha muerto:
¡Ay de nosotros!, ése es nuestro camino
por vivir sobre el pueblo-tierra.
Ha pasado otro año, Señor Grande,
ha pasado sin darnos cuenta (p. 227).

También en la última novela escrita por nuestro autor, *Dxiokze xha... bene walhall (Gente del mismo corazón)*, siguen apareciendo este tipo de repeticiones: “De esta manera es como está mi fe en Jesucristo, no necesito ver, no necesito que me dé, no necesito que me

toque...” (Castellanos Martínez, 2014, pp. 226-227). El lector no podrá dejar de apreciar la fuerte musicalidad en estos pasajes.

Otra constante de la oralidad primaria, para Walter Ong, es el uso de epítetos. En *Wila che be ze lhao* (*Cantares de los vientos primerizos*) encontramos los siguientes: “Esto iba pensando Antonio, el inconforme viejo, mientras hacía como que ayudaba a sus compañeros” (Castellanos Martínez, 2003, p. 203), y más adelante: “Sólo el eterno Antonio, el eterno viejo inconforme, mostraba su enojo” (Castellanos Martínez, 2003, p. 204); y también: “No pasó mucho tiempo para que el presidente, la cabeza del pueblo, hiciera su aparición” (Castellanos Martínez, 2003, p. 242). En *Dxiokze xha... bene walhall* (*Gente del mismo corazón*) esto sigue siendo una constante, aquí habla José de los Ángeles: “—No le digas a nuestro señorcito así, *gran Nton*, él dice eso porque es un buen paisano, pero él es nuestro sacerdote, *el corazón de la vida*, no tienes que cuestionarlo así” (Castellanos Martínez, 2014, p. 235. Énfasis mío); y aquí habla el padre Amos: “...como les dije, Donatanasio, el fugitivo, llegó a nuestra casa pasada la canícula de 1809...” (Castellanos Martínez, 2014, p. 237); y en la voz de Sinto Lachi, hallamos el epíteto siguiente: “—¿Crees que podamos hacerlo, *gran Guere*? ¿Qué piensas tú?” (Castellanos Martínez, 2014, p. 264. Mío el énfasis).

Según Ong, las narraciones que surgen en el ámbito de la oralidad primaria tienen ciertos matices agonísticos: “Al mantener incrustado el conocimiento en el mundo vital humano, la oralidad lo sitúa dentro de un contexto de lucha” (1987, pp. 49-50). Así en las novelas de Castellanos son constantes las asambleas comunitarias, en las que se *discuten* literalmente las decisiones que un grupo o comunidad debe elegir: “...a pesar de que mi

tío es el gobernador, no pudo impedir que se tratara ese asunto en la asamblea del pueblo, en donde se cuestionaba, justamente, qué hacía un español en el pueblo” (Castellanos Martínez, 2014, p. 244); “Para iniciar nuestra asamblea, tal vez para motivar a la gente, Amos propuso que se cambiara el nombre de cofradía y que se llamara partido, empezó diciendo” (Castellanos Martínez, 2014, p. 317). También los relatos de luchas y guerras están muy presentes en las novelas, entre las cuales, en primer lugar, se encuentran la Revolución Mexicana dentro de la que se sitúa toda *Gaa ka chhaka ki (Relación de hazañas del hijo del Relámpago)* (2003) y la Guerra de Independencia de México, contexto en el que transcurre *Dxiokze xha... bene walhall (Gente del mismo corazón)* (2014), y en segundo lugar, todos los relatos que describen otras batallas y guerras; de este modo leemos en esta última novela:

...por eso cuando llegó el momento de la insurrección judía, los cristianos abandonaron a sus paisanos, esta insurrección fue derrotada a pesar del gran sacrificio y heroísmo con que se peleó, los romanos lograron derrotar al pueblo judío, y como escarmiento, como venganza porque estuvieron a punto de perder, destruyeron toda la ciudad de Jerusalén (Castellanos Martínez, 2014, p. 216).

Lo cual es parte del relato de la diáspora judía referido por el padre Donatanasio, de ascendencia judía, al padre Amos cuando era niño.

Briz identifica como propio del habla cotidiana el uso de proformas: pro-sustantivos, pro-verbos, pro-adjetivos, pro-adverbios, pro-enunciados (Briz Gómez, 2000, p. 34), las cuales localizamos en las obras de Castellanos: “Lo que pasó allá es lo mismo que les pasó a ustedes, algunos dijeron ‘por qué vamos a abandonar lo nuestro’,

pero también *sale* gente que dice ‘qué nos puede pasar si aceptamos’” (Castellanos Martínez, 2014, p. 214. Énfasis mío); “*Esto* de la idea única no es un juego” (Castellanos Martínez, 2014, p. 214. Mío el énfasis); “A pesar de que lo único que predicaba es que llegáramos a trascender de la vida animal que todavía *traíamos*” (Castellanos Martínez, 2014, p. 214. Énfasis mío); “...por eso comprendo que algunos de ustedes estén empeñados en querer abandonar lo que hoy creen costumbres viejas, de indios, pero hacen eso porque se han visto obligados a olvidar a ya no querer ver *las cosas* (Castellanos Martínez, 2014, p. 231. Énfasis mío); “Con la cara que siempre *hacía* cuando le preguntaba cosas nuevas, se me quedó mirando...” (Castellanos Martínez, 2014, p. 232); o “...aunque era joven sabía leer, sabía español, conocía los caminos del *asunto* en que *estábamos*” (Castellanos Martínez, 2014, p. 235. Míos los énfasis).

Blanche-Benveniste por su parte identifica “...los titubeos y los recomienzos propios del lenguaje hablado improvisado” (1998, p. 41), algo que se conecta con esa sensación de estar frente a un público de la que hablaba Walter Ong y que localizamos en las narraciones de Castellanos. Así, el narrador más constante en *Gaa ka chhaka ki* (*Relación de hazañas del hijo del relámpago*), suegro del protagonista Guzio, dice: “Pero ya les estoy contando otra cosa, déjenme seguir por donde venía” (Castellanos Martínez, 2003, p. 209); y el narrador principal de *Dxiokze xha... bene walhall* (*Gente del mismo corazón*), Miguel Aldón, todavía en el cuarto párrafo de la novela parece tener problemas para despegar el relato: “Antes de que yo empiece, debo decirles otra cosa” (Castellanos Martínez, 2014, p. 185), e inmediatamente en el quinto párrafo aún titubea: “¿Por dónde empezar? Aquí está la primera dificultad” (Castellanos Martínez, 2014, p. 185); por su

parte el cura Amos, personaje de esta misma novela también enuncia: “Qué rápido me salí de lo que quieren saber, les digo que así es la palabra, pero es mejor empezar de abajo, porque cuando se empieza de arriba se tapa lo de abajo, lo que no se ha limpiado” (Castellanos Martínez, 2014, pp. 201-202).

Tannen también tipifica como propio de la narración oral la “Tendencia a comenzar la narración en tiempo pasado y pasar al presente” (Tannen, 1982, p. 7): “*Esa mañana de domingo, la señora Ziska Tín, la mamá de Guzio, después de abandonar el lugar que ocupa la presidencia del pueblo, (...), se dirige no a su casa sino a la casa de Fermín*” (Castellanos Martínez, 2003, p. 219. Énfasis míos); “*Pasó un buen rato y la charla seguía, de pronto se para el viejo Cenobio y, con determinación, atraviesa entre todos y se planta en el centro del cuarto y sin importar quién hablaba, comienza a decir...*” (Castellanos Martínez, 2007a, p. 91. Míos los énfasis); Aquí se hallan otros ejemplos: “*...se fue a traer el perico que mi papá le había dado para que él usara mientras estuviera allí, y con él en la mano se dirigió al árbol que (yo) le había dicho que secara, ya estando parado junto al árbol me mira y me dice*” (Castellanos Martínez, 2014, p. 211); o “*...así íbamos todo sudorosos, rasgados por las espinas y molestados por los moscos, él sobre todo, cuando de repente deja de trabajar, cuelga su perico y su garabato en una de las ramas que le quedaban cerca...*” (Castellanos Martínez, 2014, p. 225).

La misma Tannen también señala como un rasgo de la narración oral el “...uso máximo del contexto” (Tannen, 1982, p. 3). Calsamiglia y Tusón lo especifican de este modo:

Debido a la copresencia de los interlocutores y al hecho de que comparten una localización espacial y temporal es muy común y característico el uso de elementos deícticos. La deixis personal, espacial, temporal y social (...) permiten referirse a esos parámetros contextuales e ir construyendo cooperativamente el marco en el que se desarrolla el evento (Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, 2001, p. 59).

El uso de los deícticos es algo que también abunda en dos de las novelas de Javier Castellanos. En este rasgo nos gustaría profundizar más en la medida en que guarda una fuerte relación con la evocación de una narración en acto, de viva voz y frente a un público presente, aunque en todos los casos se trate de personajes a los que otros personajes les cuentan historias. De cualquier modo, si bien no se trata *stricto sensu* de una narración oral, los recursos deícticos empleados por los narradores funcionan de una forma sumamente eficaz para *recrear* la narración oral de viva voz. De esta forma Jaime, el protagonista de *Wila che be ze lhao* (*Cantares de los vientos primerizos*) dice en la tercera página de la novela: “Como *le decía*, ya estaba yo tramitando para que me dieran mi trabajo...” (Castellanos Martínez, 2007b, pp. 101-102. Énfasis mío); y más adelante: “...me compré mis botas y otras cosas más e ilusionado salí de la ciudad, y desde entonces hasta el día de hoy, *aquí* ando” (Castellanos Martínez, 2007b, p. 106. Mío el énfasis); y “*Usted* que también viene de la ciudad y que hace mucho no ha vuelto a su pueblo, comprenderá cómo lo vi cuando volví a él” (Castellanos Martínez, 2007b, p. 107. Mío el énfasis); y “...creían que no era yo de la región, porque como *le dije*...” (Castellanos Martínez, 2007b, p. 108. Énfasis mío); o “Y en esta espera fue donde vine a encontrar lo que me retuvo en este lugar hasta el día de hoy, y mire *dónde* estoy ahora” (Castellanos Martínez, 2007b, p. 116. Mío el énfasis); “Y todo eso es cierto, pero me doy cuenta que también esto tiene

mucho de ilusión, como por ejemplo yo mismo, hace mucho salí y ahora, mire usted, *dónde* estoy sentado” (Castellanos Martínez, 2007b, p. 109. Énfasis mío); pero solo al final de la novela nos enteramos que Jaime, el protagonista y narrador más constante, hace tantas alusiones a su interlocutor y al lugar en que se encuentra porque de hecho está en la cárcel, contándole su vida a un desconocido, del cual no sabemos ni su nombre: “Todo esto ya le platiqué, mi hermano; mañana sabremos cómo queda mi caso” (Castellanos Martínez, 2007b, p. 189), dice refiriéndose a su proceso legal. Este desconocido toma la palabra al final y es quien cierra la noveleta.

Otro tanto sucede con la segunda novela en la producción de Castellanos, de extensión más larga, *Gaa ka chhaka ki* (*Relación de hazañas del hijo del relámpago*). Allí el narrador más constante y suegro del protagonista Guzio dice apenas en la segunda página: “Y como siempre, en ningún lugar ha de faltar el coherente, el conciliador, el que tiene respuesta a todo y para todos; y *aquí en nuestra plática* se llama Juan...” (Castellanos Martínez, 2003, p. 204. Énfasis mío); Y más adelante dice: “Voy a contar un rato la plática sobre la vida de *este muchacho*” (Castellanos Martínez, 2003, p. 235. Énfasis mío); “...desde allí gritó a los habitantes de los cuartos hechos de zacate y pasto que estaban en un llanito hecho a la ladera, apenas dijo unas frases y *así de perros salieron a ladrarle*” (Castellanos Martínez, 2003, p. 241. Énfasis mío. Se trata de un caso muy curioso que hasta evoca la gestualidad del narrador); “Pobres paisanos, cómo se asustarían de oír eso (...), seguramente hubo quien lo tomó a broma, hubo quien ni siquiera creyera lo que se decía, y también quien creyera todo, *imagínense* cómo habrá sido la reacción” (Castellanos Martínez, 2003, p. 248. Énfasis mío). Todas estas alusiones a un público de más de una

persona, al protagonista, al lugar de la narración y a la misma narración (*plática*) adquieren más sentido hacia el final de la novela, cuando nos enteramos que el suegro de Guzio es quien narra la vida de éste en su velorio a los asistentes:

Por eso digo que Guzio... Guzio... perdón, hasta ahora me doy cuenta que durante *toda la noche* he estado diciendo solamente Guzio o Ruperto, como si aún viviera y debo decir el finado Guzio, porque *aquí* lo tenemos, velándolo, acompañándolo en *ésta* su última reunión. Gracias a *ustedes* que vinieron a sentarse aunque sea un rato con nosotros, los que somos su familia, qué vamos a hacer para pagarles esta ayuda. Hermanos, yo como viejo que soy, lo único que tengo es mi memoria, que hoy les está hablando del finado Guzio (Castellanos Martínez, 2003, p. 366. Énfasis mío).

Tanto la noveleta *Wila che be ze lhao* (*Cantares de los vientos primerizos*) (1994, 2007b), como la más extensa *Gaa ka chhaka ki* (*Relación de hazañas del hijo del Relámpago*) (2003), son relatos enmarcados. En la segunda un narrador omnisciente toma la batuta del suegro de Guzio hacia el final y pone el cierre de la novela (Castellanos Martínez, 2003, pp. 367-368). Esto en cuanto a la presencia de las marcas de la oralidad en la narrativa de Castellanos, que, como ya vimos, denotan la permeabilidad de su obra respecto al lenguaje hablado.

Una característica que Walter Benjamin pone en pie como apropiada de la narración, es aquella que se refirió anteriormente y que señala la habilidad del narrador para seducir a sus escuchas, ese refinamiento de sus artimañas que lo acerca al vendedor ambulante, ya sea urbano o rural. Walter Ong nos ofrece una perspectiva muy cercana a la de Benjamin: "...en cada narración, el relato debe introducirse de una manera singular en una situación única, pues en las culturas orales debe persuadirse, a menudo

enérgicamente, a un público a responder” (Ong, 1987, p. 48). En los narradores y personajes de Castellanos esto no solo se muestra en todo su esplendor, sino que es señalado por los mismos personajes, al referirse a otros que cuentan historias dentro de las novelas. Ya Bellinghausen advertía esto en el cura Amos, de *Dxiokze xha... bene walhall (Gente del mismo corazón)* (2014): “Su voz es la del encantador que con sus historias fascina a sus compañeros de aventura” (Bellinghausen, 2014, p. 12). Así vemos también al padre Donatanasio justificar un relato con otro, ensamblándolos o cosiéndolos con una estrategia similar a la de Scheherezade, y fascinando con ello a Amos niño: “Ya te conté cómo fue que lo que pasó hace muchos años, hasta hoy sigue funcionando, y te lo digo porque algo tuvo que ver esto, con lo que dicen de mí: que usé magia para engañar a un pueblo que no quería aceptar la palabra de nuestro Señor Jesucristo, pon atención y verás cómo fue” (Castellanos Martínez, 2014, p. 217. Énfasis mío).

Y Miguel Aldón dice acerca del padre Amos:

Los que éramos de su pueblo, algo de todo lo que había contado, lo intuíamos, si no es que lo sabíamos totalmente; pero a los que eran de otros pueblos les causó mucha novedad oír todo esto y qué era lo que lo había traído a esta situación, que *de paso también ellos ya estaban inmiscuidos. Lo ameno de sus historias también hizo que nos desentendiéramos de nuestro verdadero interés: de nuestras sospechas* (Castellanos Martínez, 2014, p. 233. Mío el énfasis).

Y un poco más adelante, el mismo Miguel Aldón dice:

...y de acuerdo a como lo habíamos planeado, que mi compadre Nton sería el encargado de sacarle palabras (al padre Amos en su lecho de convaleciente), por lo mismo, cuando empezó esa historia solo los dos

estaban en el cuarto, pero al terminarla ya casi todos estábamos dentro, poco a poco fuimos entrando, algunos pretextando la obscuridad, otros el frío, la cuestión es que en ese momento ya nadie estaba afuera, todos ya estábamos dentro de la choza de zacate, que era mi rancho, sentados sobre pequeños troncos tallados en forma de animales, ya sea de un toro o de un perro (Castellanos Martínez, 2014, p. 234).

Así vemos al cura Amos más que como un vendedor como un encantador de serpientes.

Uno de sus congéneres se halla en la tercera novela de Javier Castellanos *Laxdao yelazeralle* (*El corazón de los deseos*) (2007a). Nos referimos a Yolando, el maestro de danza. De él comentan algunos personajes de esta noveleta:

—Gracias, don Nazario (dice un personaje anónimo), que lo sabes entender cómo es él, pura plática, no hace nada mejor que platicar, su boca nació para eso, nunca se cansa (...). A veces andamos cerca de donde ensayan (la danza), cuando nos damos cuenta ya tiene a todos sus danzantes sentados escuchándolo (...).

—(...) Igual hace cuando está con nosotros (responde don Nazario), hasta deja de comer cuando se pone a platicar. Muchas veces, cuando se para de la mesa, comió sólo un poquito de su plato, es muy desordenado, todo por la palabra, siempre ha de tener algo qué decir, si chisporrotea la lumbre, *a contar* la historia de la lumbre; si se oyó un ruido sobre el tejado, dice que lo están espiondo; si se esponja la tortilla cuando se está cociendo, la tortillera tiene buenos pensamientos; cuántas cosas nos dice, quién sabe si son ciertas o serán puras ocurrencias del momento.

—Así es este señor (continúa el personaje anónimo). Nosotros aunque quisiéramos inventar o decir cosas como él, no se nos ocurrirían, sólo a él, a Yolando Zoshixhe se le ocurren cosas que decir. Allí viene de regreso, como siempre, riéndose, pelando la mazorca (Castellanos Martínez, 2007a, pp. 134-135).

Esto en cuanto a los personajes narradores de nuestro novelista.

Pero resulta obvio que quien está detrás de ellos es el fabuloso narrador que él mismo es, con el uso de sus artimañas narrativas como las que veremos inmediatamente.

Como el lector ya se habrá dado cuenta, Castellanos narra las novelas utilizando la técnica del relato enmarcado, y del discurso referido, es decir, hilvanando una voz dentro de otra voz a modo de cajas chinas. Por ejemplo en *Dxiokze xha... bene walhall (Gente del mismo corazón)* (2014), cuyo narrador principal es Miguel Aldón y el que da voz a las narraciones del padre Amos, quien a su vez otorga voz a las historias del padre Donatanasio. Algo similar ocurre en *Wila che be ze lhao (Cantares de los vientos primerizos)* (1994, 2007b), en la que el narrador principal se revela solo al final y de cuyo nombre no tenemos ni idea, quien confiere voz al narrador secundario, Jaime, el protagonista de la historia, quien a su vez da voz a las narraciones de su mujer, Trhon Lia. Lo mismo sucede en *Gaa ka chhaka ki (Relación de hazañas del hijo del Relámpago)* (2003), en la cual el narrador principal es una voz omnisciente, pero con un registro muy similar a los personajes de la historia, de lo que se deduce una persona de esa misma región, de carne y hueso; esta voz enmarca la voz del narrador secundario, aunque más presente en toda la novela, es decir, la del suegro de Guzio el protagonista. Sin contar en las cuatro novelas la ingente cantidad de voces en sus diálogos, de personajes que apenas el lector conoce pero cuyos registros se distinguen. Esta manera de ir enmarcando las voces una dentro de otra hasta desembocar en el narrador principal les va otorgando a estas novelas, a medida que vamos descubriendo esto, una atmósfera muy distinta de hecho a la verosimilitud novelística, pero que, de manera genial y sorprendente, logran a su vez una verosimilitud incontestable, siempre un paso adelante de nosotros como lectores (¿o escuchas?).

En *Laxdao yelazeralle (El corazón de los deseos)* (2007a) sucede algo solo un poco distinto, pues el narrador principal es un antropólogo cuyo padre compra unas

grabaciones al secretario municipal Cupertino, pero como no son suficientes para redondear la historia que quiere contar a través de ellas, realiza unas cuantas grabaciones con su propia voz, parodiando los diálogos que le faltan, pues toda la historia se construye de los diálogos grabados por el secretario, lo cual, es decir, la apelación a un testimonio grabado de viva voz y el hecho de que el narrador antropólogo esté aún en el pueblo tomándose unas copas en la cantina mientras graba el final y cierre de la historia (Castellanos Martínez, 2007b, pp. 181-182), le confiere a esta novela una verosimilitud inobjetable. La manera en que Castellanos domina a la perfección estas técnicas y recursos, los eleva a un rango de *artimañas* para convencer al lector, propias de la narración, lo que, en un sentido ya literario, resulta muy original.

Por otro lado, como ya lo hemos estudiado, gran parte del carácter artesanal de la narración, de acuerdo con Benjamin, se manifiesta en el hecho de que quien narra toma de su experiencia propia pero también de lo aprendido de oídas, y a ambas le imprime su propia huella. Es decir, que cuenta su historia con alusión a las circunstancias en que le sucedió o se enteró de la misma, participando en la apropiación de y reintegración de las mismas a la tradición oral, conformando con ello la inmensa red de narradores anónimos. Del escritor Javier Castellanos se ha dicho que es un "...recolector de la tradición oral de su tierra" (Bellinghausen, 2014, p. 20), y de su última novela: "Sépase no obstante que el secreto fundamental de *Dxiokze xha... bene walhall / Gente del mismo corazón* reside en la voz que nos trae el *río de voces*. O mejor, nos guía por el camino de voces en marcha transmitidas por el memorioso Miguel Aldón. Discreto, nunca se nombra en la

historia” (Bellinghausen, 2014, p. 11. Énfasis mío). Leemos en esta novela la voz del padre Amos que se dirige a sus compañeros de lucha durante la Guerra de Independencia:

...como se hace cuando caminamos y encontramos algo *digno de contarse*, a pesar de que avanzamos, no vamos a hablar de lo que pasó desde el momento en que salimos, *solo contamos de lo que pasó cuando pasó. Allí empezaré. Cuando una noche estábamos en el patio de mi rancho* (Castellanos Martínez, 2014, p. 185. Énfasis mío).

Y continúa armando el marco preciso en el que se sitúa su relato. El narrador principal de esta novela, Miguel Aldón, también acostumbra introducir sus relatos de esta manera: “Cuando los demás escucharon esto, todos lo secundaron pidiéndole que siguiera contando. A él, como a todo político (se refiere al padre Amos), no era necesario rogarle, rápido aceptó y empezó otra vez su historia, que es lo que viene aquí, tal como él la contó” (Castellanos Martínez, 2014, p. 237).

En la primera novela de Javier Castellanos podemos encontrar muchas referencias a modos en que el narrador conoció la historia que refiere. El protagonista Jaime dice acerca de su amante Trhon Lia:

Ante mi insistencia de que no sufriera me dijo que debería yo saber un poco más de su vida para poder entenderla y allí fue cuando me contó y entendí por qué decía que fue difícil para ella tener la vida (y narra una historia fantástica, en sus propias palabras, que se reproducirá en el capítulo 2). Todo esto también me lo contó mi Trhon Lia aquella vez primera que entré a su casa, aquella vez fue cuando *me contó esto que le acabo de contar a usted* (Castellanos Martínez, 2007b, pp. 134-135. Énfasis mío).

Y el mismo Jaime afirma: “Allá en Villa Alta la cárcel la componen varios cuartitos de fierro y en el que me tocó a mí, allí estaba un pobre señor que *decían* que había matado a una persona, *oí decir* también que era licenciado (...). Poco después *me enteré* del sucedido de este pobre señor. *Cuentan* que antes de que lo metieran a la cárcel él era el secretario del juez...” (Castellanos Martínez, 2007b, pp. 169-170) y cuenta el resto de la historia de ese desgraciado hombre. Y el mismo narrador principal de esta noveleta, es decir, el interlocutor al que apela todo el tiempo Jaime el protagonista, dice hacia el final de la obra refiriéndose a Jaime: “Todo esto me lo contó este pobre viejo cuando llegué a ese pueblo en plan de trabajo y precisamente en ese momento se desarrollaba una asamblea para decidir su caso” (Castellanos Martínez, 2007b, p. 189), pues Jaime está en la cárcel y espera su sentencia por parte del pueblo.

Guzio también, cuando cuenta algo, no puede dejar de aludir a la persona que se lo relató y a la situación en que esto ocurrió:

Cuando le pregunté a mi mamá que por qué no me dejaba ir a jugar, me contestaba cosas que no sé si sean ciertas, pero cuando bajaba la voz, veía que nadie anduviera cerca de la casa y azuzaba a un viejo perro que teníamos, le decía: ‘*juggle, juggle*, fíjate si no anda algún chismoso por allí’, y el perro, que sabía que si ladraba un poco se ganaba un pedazo de tortilla dura, ‘sí’ decía ese pendejo y se iba a ladrar. Cuando regresaba, mi mamá hacía como si el perro le dijera ‘no hay nadie’ y entonces me hablaba de muchas cosas: de los benegorasa. Decía que antes de la llegada del cristianismo a nuestras tierras, la luz no era como es ahora... (Castellanos Martínez, 2003, p. 325).

Y procede a narrar una historia de la tradición oral de su pueblo, que se reproduce completa en el capítulo siguiente. De hecho toda la noveleta *Laxdao yelazeralle* (*El corazón*

de los deseos) (2007a) es, como ya se dijo, la recopilación de grabaciones de diálogos por bocas de muchos miembros de la comunidad, y organizadas a modo de narración por un antropólogo originario de la región, y para ello completa con su propia voz los diálogos que no fueron grabados, y con ello le imprime su propia huella a toda la historia y a todas las historias que ésta incluye (Castellanos Martínez, 2007a, pp. 181-182).

También en las novelas de Castellanos hay alusiones al mecanismo de la transmisión oral, de las historias que van pasando de boca en boca, transformándolas conforme estas van circulando de una a otra, adquiriendo esa textura de capas traslúcidas características de las narraciones. Así la esposa de Toribio, el protagonista de *Laxdao yelazeralle* (*El corazón de los deseos*) (2007a) le dice a éste: “—Envidia es lo que hay en abundancia en el pueblo de donde yo vengo. Existe una historia *que cuentan*, donde una noche, en la parte más alta (y cuenta la historia) ...*así cuentan* los viejos” (Castellanos Martínez, 2007a, p. 103. Énfasis míos). Y al finalizar la historia, su marido le responde: “—También existe esa historia en mi pueblo, *sólo que es diferente* (...). Casi es lo mismo, dicen que fueron los envidiosos que pusieron la nube sobre el pueblo para que no lo viera el arriero” (Castellanos Martínez, 2007a, p. 103. Mío el énfasis), con lo que alude a ese trabajo artesanal de la narración que modifica la misma historia entre puesta y puesta. En *Dxiokze xha... bene walhall* (*Gente del mismo corazón*), el padre Donatanasio, por su parte, cuenta un suceso que se convirtió en leyenda a Amos niño, es decir, una historia que pasó a ser parte de la tradición oral: “...pero ahora se ha hecho toda una *leyenda* sobre lo que *dicen* que pasó, resulta que ahora allí me temen, porque *quién sabe quién inventó* esa leyenda que *dice* que los brujos del pueblo donde estuve me desafiaron a secar con sólo

nuestra mirada un árbol...” (Castellanos Martínez, 2014, p. 221). Una de las alusiones más hermosas, desde mi punto de vista, a ese fluir de las narraciones que pasan de una persona a otra y se conservan por ello en el tiempo es este pasaje como frase final de la novela *Gaa ka chhaka ki* (*Relación de hazañas del hijo del Relámpago*), en el que, significativamente, un personaje anónimo les dice a otros personajes anónimos refiriéndose a los primeros eventos que detonaron la historia de la novela, en una especie de espiral o continuidad abierta: “—Pero está bien así, porque cuando nos acordemos de él y queramos contar su historia, empezaremos diciendo ‘cuando a Guzio le tocó ser topil...’” (Castellanos Martínez, 2003, p. 38).

He querido abordar en este capítulo solo las marcas de oralidad presentes en la novelística de Castellanos, las artimañas narrativas que éste emplea y la forma en que tanto él mismo como todos sus narradores se apropian de lo aprendido de oídas y le estampan su propia huella. Todo lo cual se encuentra signado por el talante artesanal de su narración. En el siguiente capítulo estudiaremos el recuerdo involuntario como musa de la narración y su relación con el aburrimiento, así como el papel que juega lo extraordinario y maravilloso en la memorización de las narraciones por parte de los escuchas, y, dentro de este contexto, ciertos *contenidos* de la tradición oral, como el *märchen*, que se encuentra permeado por esas características.

CAPÍTULO 2: LA MUSA DE LA NARRACIÓN, EL RECUERDO INVOLUNTARIO

2.1. ABURRIMIENTO Y MELANCOLÍA

En la visión benjaminiana de la naturaleza encontramos una categoría genérica que alcanza a todo ente posible, y que se circunscribe bajo el término de *criatura*³⁰, la cual abarca desde un ser humano en cuanto tal, un ente animado, hasta una piedra cualquiera, un ser inanimado. A esa naturaleza *creatural*, Benjamin le asocia un modo de ser consustancial como su estado anímico inherente, la melancolía: “...entre las intenciones contemplativas, *ella* es la propiamente hablando creatural” (Benjamin, 2007a, p. 359. Énfasis mío). De acuerdo con Benjamin, este sentimiento es compartido por todas las criaturas, “...y siempre se ha señalado que su fuerza no tiene por qué ser menor en un perro que en la actitud del genio rumiante” (Benjamin, 2007a, p. 359).

En *El origen del Trauerspiel alemán* (2007a), Benjamin desarrolla múltiples acepciones del término *melancolía*, que van desde Aristóteles y la Antigüedad, pasan por la Edad Media y llegan hasta el Renacimiento y el Barroco. En ese recorrido, resulta evidente la inmanencia de ese sentimiento al ámbito terrestre, tal como “...un

³⁰ O *creatura*, Benjamin usa los dos términos sin distinción. Sobre este concepto se profundizará en el capítulo cuatro, aunque por el momento señalaré las obras en las que aparece con mayor frecuencia: ‘*Las afinidades electivas*’ de Goethe (2007a), *El origen del Trauerspiel alemán* (2007a), *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre* (2007b) y *El narrador* (2008a).

adormecimiento *geomántico* en el templo de la creación” (Benjamin, 2007a, p. 367. Énfasis mío). Este carácter terreno se ve confirmado por las múltiples citas que Benjamin realiza de varios autores en las que estos señalan la vinculación de la melancolía con lo material terrenal y entre las que destaca esta por su precisión: “Melancolía: la dura piedra, / el árbol seco, / el ciprés muerto / ¡ dan lugar seguro a mi pesadumbre” (Filidor, citado en Benjamin, 2007a, p. 369). El berlinés resume esta visión de la tierra como el recinto de lo creatural melancólico de esta forma críptica: “Es posible que en el símbolo de la piedra tan sólo quepa ver la configuración más evidente del *frío y seco* reino de la tierra” (Benjamin, 2007a, p. 370. Énfasis en el original), donde lo *frío y seco* alude precisamente a la disposición melancólica de acuerdo con la cita de arriba. Lo que resulta importante, dentro de esta visión, es lo que de natural, ahistórico y determinista conlleva, es decir, que en la melancolía no se trata de un sentimiento aislado sino un modo de ser consustancial de la naturaleza.

Pero todavía es más importante lo que para el ser humano en tanto tal, en tanto criatura ligada a la tierra, conlleva esta visión de la melancolía como natural: “Adán, criatura pura en cuanto primogénito, tiene la tristeza creatural” (Benjamin, 2007a, p. 360). Benjamin emplea aquí, al igual que en otros pasajes, el término *tristeza* como melancolía³¹. Ésta no es pues, ni siquiera en el ser humano, un sentimiento cualquiera. Al considerarse el estado anímico inmanente, genuino y natural de la existencia humana, de ella ni los

³¹ El diccionario de la Real Academia Española ofrece esta definición: Melancolía: “Tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que quien la padece no encuentre gusto ni diversión en nada”. Recuperado el 27/05/20 en: <https://dle.rae.es/melancol%C3%ADa?m=form>

mismos reyes escapan. Blais Pascal, en una cita de Benjamin, afirma que la sola contemplación de lo que él es, de su dignidad de rey y del lujo que le rodea, no es lo suficientemente grande como para hacer feliz a un monarca. Al contrario, y como a una persona normal, si se le dejase “...sin ninguna satisfacción de los sentidos, sin ninguna preocupación en el espíritu, sin la menor compañía, pensando en sí con total tranquilidad, (...) pronto se verá que un rey que se ve es un hombre lleno de miserias” (Pascal, citado en Benjamin, 2007a, p. 357). Notamos aquí que es necesaria cierta condición para que esta disposición se haga presente, cierta falta de estimulación tanto sensorial como espiritual de manera que el espíritu se encuentre solo, pues:

El alma no encuentra en sí *nada* que la contente. No ve en ella nada que no la aflija cuando piensa en sí. Esto es lo que la obliga a salir fuera de sí y a tratar, *en la aplicación a las cosas exteriores*, de perder el recuerdo de su *estado verdadero*. Su alegría consiste en este olvido; y basta, para hacerla miserable, obligarla a verse y a estar consigo misma (Pascal, citado en Benjamin 2007a, nota a pie, p. 356. Énfasis mío).

Destaca aquí la caracterización del alma humana como una cosa *vacía*, sin *nada* que la contente, y en ello radica su infelicidad, en su despojo, en su existencia desnuda, al no aplicarse a *las cosas exteriores*. En ese sentido, y siguiendo a Pascal, es por ello necesario que el rey se evite a sí mismo, que siempre haya personas cercanas a los reyes para que después de los negocios siga la diversión, con espectáculos, juegos y placeres, “...de modo que nunca se dé el *vacío*” (Pascal, citado en Benjamin, 2007a, p. 357. Énfasis mío), pues quienes le procuran tales diversiones saben que si el rey quedara en situación de

pensar en sí, sería desdichado. De modo que tal *vacío* es la condición de posibilidad de la melancolía.

Pero resulta evidente, por otro lado, que esta *vaciedad* es idéntica al aburrimiento. La Real Academia Española lo define de este modo: “Cansancio del ánimo originado por *falta de estímulo o distracción*, o por molestia reiterada”³², o sea, las condiciones en las que se encuentra el monarca cuando se torna melancólico. De manera que el aburrimiento es propiamente la antesala de la melancolía. Sin embargo, aquí solo se ha hecho hincapié en la vaciedad de la mente, pero ¿se puede decir lo mismo acerca del cuerpo?, ¿cómo se halla éste cuando se presenta el aburrimiento? Recordemos el pasaje de arriba, donde se habla acerca del monarca y que en la cita siguiente se plantea como una pregunta retórica: “¿No equivaldría a dañar su alegría el *ocupar* su alma en *ajustar sus pasos* a la cadencia de un aria o en *colocar diestramente* una bola, en vez de dejarle gozar en *reposo* de la *contemplación* de la gloria que le rodea?” (Pascal, citado en Benjamin, 2007a, pp. 356-357. Énfasis mío). Si consideramos que tal *contemplación*, en reposo, por serena y relajada que sea, sigue siendo una actividad, la de los ojos, aunque sin verdadera atención, pero una actividad en sí, y que tal estado es el que conduce al rey a la melancolía, en contraposición con aquel *ajustar los pasos* y aquel *colocar diestramente* una bola, acciones que requieren interés, resulta que el aburrimiento no es tanto un reposo físico como una ausencia de atención. De manera que es absolutamente indiferente si el rey hace algo o no con su cuerpo, pues su *contemplación* en algún sentido sigue siendo una actividad, aunque serena y relajada, y sin embargo, es un vacío carente de estímulo que lo conduce a la melancolía. No es

³² Recuperado el 28/05/2020 en: <https://dle.rae.es/aburrimiento?m=form>. Las cursivas son mías.

azaroso, en ese sentido, que Pascal remita a actividades físicas que exigen cuidado como contrapuestas al aburrimiento: “Bien veo que es hacer feliz a un hombre distraerle de la *visión* de sus miserias domésticas para *llenar* sus pensamientos con el *cuidado* de bailar” (Pascal, citado en Benjamin, 2007a, p. 356. Énfasis mío). *Cuidado, ajustar, colocar, ocupar, llenar*, no son palabras azarosas, sino que marcan el contrapunto de aquel *vacío* del espíritu que define al aburrimiento, en tanto son acciones que requieren interés. De manera que podemos concluir, con base en esto, que lo esencial en el aburrimiento no es que el cuerpo se encuentre desocupado, u ocupado, algo totalmente indiferente, sino que la mente se encuentre vacía, sin *estímulo* ni *distracción*, puesto que en esta ausencia de atención radica el aburrimiento y no de hecho en el reposo: “Si el sueño es el punto supremo de la relajación corporal, el aburrimiento lo es de la relajación espiritual” (Benjamin, 2008a, p. 70).

Ahora bien, ¿qué es para Benjamin pues, la melancolía? Volvamos a la cita de arriba: “...entre las *intenciones* contemplativas, ella es la propiamente hablando creatural” (Benjamin, 2007a, p. 359. Énfasis mío). Lo que destaca aquí es una *intencionalidad* activa, evidentemente contraria a la indiferencia del aburrimiento. En otro pasaje de *El origen del Trauerspiel alemán* (2007a), y en el contexto de la caracterización de la melancolía, Benjamin afirma: “Todo sentimiento está *ligado* a un objeto *a priori* (...) Pues los *sentimientos*, en efecto, por vagos que le puedan parecer a la propia autopercepción, responden, en tanto que *comportamiento motor*, a una estructura objetual del mundo” (Benjamin, 2007a, p. 352. El segundo énfasis pertenece al original). Resulta significativo, en este pasaje, el hecho de que se denomine a la melancolía como un sentimiento, y que

como tal corresponda a un comportamiento motor. Se trata, por lo tanto, de una actividad del espíritu, y por ello existe una profunda diferencia entre estar aburrido y sentirse melancólico. En el primer caso hay una total ausencia de atención, que no necesariamente una ausencia de movimiento físico, como ya se dijo, sino una inmovilidad propiamente del espíritu en tanto *vacío* y por ende no hablamos todavía de un sentimiento, mientras que en el segundo caso encontramos ya cierta intencionalidad, cierta actividad del alma, y, como se mencionó arriba, un sentimiento, que sin embargo conserva la inercia del cuerpo que no necesariamente la inmovilidad: “Lo mismo que la Melancolía, también Saturno, *daímōn* de los opuestos, confiere al alma de un lado *inercia e insensibilidad*, y de otro la *fuerza* de la contemplación y la inteligencia” (Panofsky y Saxl, citados en Benjamin, 2007a, p. 364. El primer énfasis pertenece al original), donde la inercia, según la RAE, es el mantenimiento del reposo físico o de cierto movimiento³³. De modo que en la melancolía se mantiene el estado de inercia del cuerpo todavía propio del aburrimiento, pero en cambio la mente se vuelca en una intencionalidad, en una actividad del espíritu, en un sentimiento. ¿A qué se debe este vuelco?, es decir, ¿por qué la melancolía, en tanto sentimiento, responde a un comportamiento motor? Además, en primer término, ¿por qué es indiferente que el cuerpo se mueva o no cuando uno se encuentra aburrido? Resultaría necesario, para responder estas preguntas, remontarnos a una influencia poco estudiada dentro de la obra de Benjamin, pero que parece estar resonando dentro de este dinamismo, al menos en lo que a la relación entre la mente y el cuerpo se refieren.

³³ Inercia: “1. f. Fís. Propiedad de los cuerpos de mantener su estado de reposo o movimiento si no es por la acción de una fuerza” (RAE. Recuperado el 29/05/2020, en: <https://dle.rae.es/inercia?m=form>).

2.2. LA PRESENCIA DE BERGSON

Benjamin cita a Bergson dentro de la temática de la memoria, al lado de Proust, en *Sobre algunos temas en Baudelaire* (Benjamin, 2008b, p. 210), donde si bien realiza una crítica a la memoria bergsoniana en tanto privada e individual, puesto que Benjamin la comprende como colectiva en su expresión más plena, no les resta validez a los planteamientos de los mecanismos entre la mente y el cuerpo, o al menos no les pone objeción. De hecho, coincide con Bergson en la opinión de que la memoria se construye de manera inconsciente más que conscientemente, y considera que el trabajo de Bergson constituye una referencia, aunque mediata en todo caso, de aquella otra memoria más original³⁴. Por lo demás, en una de las citas de arriba, es clara la resonancia que algunas nociones bergsonianas tienen en este concepto: *comportamiento motor*, como se pretende mostrar en breve.

En *Materia y memoria* (2010), y como el subtítulo lo indica (*Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*), Bergson desarrolla una dialéctica entre la mente y el cuerpo. Para comprender esta relación, es necesario remitirnos a las directrices generales que fundan su planteamiento. Para Bergson la materia es movimiento, ya sea como materia propiamente o como formas de energía (Bergson, 2010, pp. 201-245). Los sólidos, como

³⁴ Se refiere a Bergson: “Los ojos que se cierran ante esta experiencia (se refiere a la colectiva e histórica) afrontan una de índole complementaria, como su copia espontánea, por así decir. La filosofía de Bergson es un intento de detallar y fijar aquella copia. De este modo da, mediatamente, una referencia de la experiencia” (Benjamin, 2008b, p. 210). Sobre esta discusión entre conceptos de experiencia individual y colectiva se hablará en el capítulo siguiente.

un caso extremo, encierran movimientos imperceptibles para el ojo humano, lo cual es innegable desde el punto de vista científico, por ejemplo, en el movimiento de las partículas. Sin ir más lejos, la luz también conlleva un movimiento: “En la fracción de segundo que dura la más corta percepción posible de luz, trillones de vibraciones han tenido lugar” (Bergson, 2010, p. 172).

De hecho, la percepción en sí misma es movimiento: “Llamo materia al conjunto de las imágenes, y percepción de la materia a esas mismas imágenes relacionadas *a la acción posible* de una cierta imagen determinada, mi cuerpo” (Bergson, 2010, p. 40. Énfasis mío). La percepción en Bergson no es más que la relación entre un cuerpo y la acción posible de mi cuerpo sobre aquél mismo, aunque en este caso se trata solamente de una acción naciente, pero finalmente un movimiento, pues las acciones pueden ser actuales —como cuando el cuerpo humano de hecho ejerce una fuerza sobre otro cuerpo (el acto de hablar es una acción ejercida sobre el aire, por ejemplo)— o también las acciones pueden ser nacientes —como en el caso de la percepción, que como movimiento encierra es la condición de posibilidad para toda acción efectiva (como cuando el rey *contempla* su gloria, o como cuando escuchamos nuestro propio idioma y reconocemos las palabras por una actividad reproductiva que se lleva a cabo en nuestra mente, debido a:

...una tendencia de las impresiones verbales auditivas a prolongarse en *movimientos de articulación*, tendencia que no escapa seguramente al control habitual de nuestra voluntad, lo que implica quizás incluso un discernimiento rudimentario, y que se traduce, en estado normal, por una repetición interior de los trazos salientes de la palabra oída. Nuestro *esquema motor* no es otra cosa (Bergson, 2010, p. 134. Énfasis mío)).

Este esquema motor, por lo tanto, es el que está a la base de toda percepción posible, y por ende de toda acción efectiva, en cuanto significa un movimiento en ciernes del cuerpo para el reconocimiento de las impresiones físicas, de modo tal que gracias a él “...toda percepción se prolonga en acción naciente” (Bergson, 2010, p. 100) y “No existe percepción que no se prolongue en movimiento” (Bergson, 2010, p. 113), pues para Bergson el hombre está abocado a la acción, y es parte de su constitución natural que su cuerpo le sirva para la supervivencia y la replicación de su especie, y que su percepción esté condicionada por estas necesidades y por las respuestas o actos posibles que pudiera ejercer sobre el mundo físico con la finalidad de satisfacerlas. Esto es lo que constituye el “...carácter práctico de la vida” (Bergson, 2010, p. 102), “...nuestra conciencia actual, conciencia que justamente refleja la exacta adaptación de nuestro sistema nervioso a la situación presente” (Bergson, 2010, pp. 102-103).

En Bergson, pues, el presente ocupa el lugar preponderante, puesto que es la sede de tiempo en que se realiza la acción ya sea naciente o efectiva. Por lo tanto, mente y cuerpo están abocados al presente y a las acciones más inmediatas posibles: “...mi presente consiste en la *conciencia* que tengo de mi *cuerpo*” (Bergson, 2010, p. 160. Énfasis mío) y “Lo que llamo mi presente es mi actitud frente al porvenir inmediato, es mi acción inminente. Mi presente es pues senso-motor” (Bergson, 2010, p. 162). Sin embargo, tanto para el cuerpo como para la acción, eficaz o en ciernes, se necesita la existencia del espíritu, o, más precisamente, de la memoria:

Es indiscutible que el fondo de intuición real, y por así decir *instantáneo*, sobre el cual se abre nuestra percepción del mundo exterior es poca cosa comparado con todo lo que nuestra memoria le añade. Justamente porque el recuerdo de intuiciones anteriores análogas *es más útil* que la intuición misma, estando ligado en nuestra memoria a toda la serie de los acontecimientos subsecuentes y pudiendo por eso alumbrar mejor nuestra *decisión*, desplaza a la intuición real, cuyo papel ya no es entonces otro más que (...) apelar al recuerdo, darle un cuerpo, volverlo activo y por eso mismo actual (Bergson, 2010, p. 83. Énfasis mío).

Notemos aquí, en primer lugar, que existe una diferencia entre la intuición y la percepción, pues la primera solo significa el recogimiento de las imágenes del mundo físico por parte de nuestro cuerpo, *instantáneo*, y sobre el cual se abre nuestra percepción, mientras que la última es propiamente una actualización —provocada por la intuición— del recuerdo de intuiciones análogas con la finalidad de ser utilizado en las acciones presentes, y en este engarce entre intuición y actualización del recuerdo es en lo que consiste más estrictamente el esquema senso-motor, que rige toda nuestra percepción, y por ende toda posible acción efectiva, ambas las cuales no serían posibles sin ese reservorio de los recuerdos almacenados en la memoria. De modo que “Pasamos, a través de grados insensibles, de los recuerdos dispuestos a lo largo del tiempo a los movimientos que delinean la acción naciente o posible en el espacio” (Bergson, 2010, p. 97). Presente o esquema senso-motor y pasado o memoria se complementan.

Pero la actualización del recuerdo, a su vez, se realiza de dos modos posibles, “...determinados si la acción es refleja, escogidos si la acción es voluntaria” (Bergson, 2010, p. 95). En el primer caso se pone en juego, de manera *automática*, el mecanismo más idóneo para la circunstancia presente, como en un acto reflejo, por ejemplo, en el reconocimiento de un rostro ya visto otras veces (percepción) o en la realización de una

actividad a la que uno se encuentra demasiado habituado. Y en el segundo caso, uno iría a buscar en el pasado las representaciones más adecuadas para "...insertarse en la situación actual" (Bergson, 2010, p. 96), todo lo cual exigiría un acto de voluntad, como cuando uno intenta reconocer algo nunca visto (intuición) o como cuando se responde a un examen de conocimientos. Pero en todo caso, "De mi pasado sólo deviene imagen (es decir, que se hace presente) y en consecuencia sensación al menos naciente, aquello que puede colaborar con esta acción, insertarse en esta actitud, en una palabra volverse útil" (Bergson, 2010, pp. 162-163), y a su vez, solo "...bajo forma de dispositivos motores, y solamente de ellos que él (se refiere al cuerpo) puede almacenar la información del pasado" (Bergson, 2010, p. 96), pues las percepciones del ser humano son acciones y como acciones se almacenan.

Sin embargo, aunque la memoria siempre abreve de los dispositivos motores del cuerpo, hay dos formas distintas en que se almacena la memoria, la una de manera natural, y la otra por medio de cierto entrenamiento. Para Bergson, al igual que para Freud (Freud, 1992a, 1992b), "Todo debe suceder pues como si una memoria independiente reuniera imágenes a lo largo del tiempo y a medida que se producen" (Bergson, 2010, p. 95) y en esto consiste el primer tipo de memoria, lo que Freud denominaría el aparato inconsciente. Son todos los acontecimientos de nuestra vida cotidiana, y es parte de su esencia llevar una fecha, bastarse a sí mismos, imprimirse con todas sus percepciones concomitantes y ser el reservorio integral de nuestra existencia. A ellos de hecho tenemos poco acceso, y es a los que, por medio de la voluntad, según Bergson, recurrimos en ocasiones para insertarlos en la acción presente. Pero como

“...toda percepción se prolonga en acción naciente (...), los movimientos que las continúan modifican el organismo, creando en el cuerpo disposiciones nuevas para actuar. (...) una serie de mecanismos completamente montados” (Bergson, 2010, pp. 99-100). Esta memoria es completamente distinta de la anterior, siempre asentada en el presente, siempre ya lista para actuar, que no conserva del pasado, es decir, de aquella primera memoria, más que los movimientos perfectamente coordinados que son el resultado del esfuerzo acumulado merced a “...la tendencia de todo organismo a extraer de una situación dada lo que tiene de útil y a almacenar la reacción eventual, bajo la forma de hábito motriz, para hacerla servir en situaciones del mismo género” (Bergson, 2010, p. 188). Es esta memoria la que interviene en actos como caminar, hablar, percibir, o realizar actividades que hemos llevado a cabo durante mucho tiempo, y para las que no necesitamos recurrir a la primera memoria de forma voluntaria para extraer el recuerdo que pudiera servirnos.

2.3. BERGSON Y BENJAMIN

Mediante todo este planteamiento, es posible deducir por qué el aburrimiento se presenta como cansancio del ánimo debido a falta de estímulos. Como de manera natural, y como exigencia de su supervivencia y replicación, el hombre está abocado a la acción, el cuerpo le exige nuevos estímulos, para extraer de ellos lo que tienen de útil, es decir, la “...reacción eventual” para convertirla en “...hábito motriz” (Bergson, 2010, p. 188), como

una forma de acrecentar sus mecanismos automáticos. Esto explicaría, como mínimo, algunos aspectos de la mente humana, como la curiosidad, la diversión, el deseo de conocer a otras personas, nuevas ciudades, nuevas historias, etcétera; ya que los nuevos estímulos son de más utilidad que las circunstancias familiares, pues le ofrecen al aparato senso-motor la oportunidad de enriquecerse, de llenarse de nuevos mecanismos automáticos. Por ello es precisamente que las situaciones familiares, las actividades muchas veces repetidas, y por ello consabidas, que no comportan nuevos estímulos, provocan aquel cansancio del ánimo característico del aburrimiento, aquella vaciedad del alma.

Esto en cuanto a la explicación del por qué se nos presenta. Pero ¿por qué es indiferente que el ser humano esté en reposo o no cuando se halla aburrido? La respuesta parece ser que nunca estamos en reposo, o al menos no de forma absoluta. Por muy grande que sea la escasez de estímulos, el cuerpo nunca se encuentra quieto, al menos que se esté muerto, pues siempre se está percibiendo, es decir, el esquema senso-motor siempre se encuentra activo, por muy baja que sea su actividad, y esto explica por qué incluso cuando uno se encuentra aburrido sigue existiendo una actividad, aunque sea relajada, como Benjamin y Pascal lo constatan³⁵.

³⁵ Se puede deducir, de manera simple, que el sueño representa la excepción de todo esto, pues mientras se duerme la prioridad no es actuar sino descansar la mente y reparar el cuerpo, aunque con la misma finalidad de seguir actuando posteriormente en beneficio de la supervivencia, lo cual hace imposible hablar aquí de aburrimiento: “es imposible no ver en el sueño un relajamiento, al menos funcional, de la tensión del sistema nervioso, siempre listo durante la vigilia a prolongar la excitación recibida en reacción apropiada” (Bergson, 2010, p. 176). Por su parte, Benjamin lo concibe del mismo modo: “el sueño es el punto supremo de la relajación corporal” (Benjamin, 2008a, p. 70).

Pero entonces, ¿por qué el aburrimiento deviene melancolía? La respuesta también parece hallarse en Bergson. Según él, podemos representarnos al ser humano por medio de un cono, en el que la base y su estructura representan los recuerdos acumulados, es decir, el total de la memoria, en tanto que el vértice representa mi propio cuerpo que avanza tocando el plano móvil de mi representación actual del mundo. En el vértice está la imagen del cuerpo que recibe y devuelve las acciones que emanan de las imágenes del presente.

De un lado el estado senso-motor (...) orienta a la memoria, de la que no es en el fondo más que la extremidad actual y activa; y de otra parte esta misma memoria, con la totalidad de nuestro pasado, ejerce un empuje hacia delante para insertar en la acción presente la mayor parte posible de sí misma (Bergson, 2010, p. 189).

En la punta del cono está el aparato senso-motor y arriba en la base se encuentra la memoria, que ejerce un empuje hacia abajo que amenaza con desbordar el presente, y no lo hace solo porque “Nuestro cuerpo, con las sensaciones que recoge por un lado, y los movimientos que es capaz de ejecutar por el otro, es pues efectivamente lo que fija nuestro espíritu, lo que le da el lastre y el equilibrio” (Bergson, 2010, p. 194). Existe una relación un tanto paradójica entre la memoria y el cuerpo. Por un lado, el último está tendido hacia el presente, hacia la acción, y ello impide que la memoria lo desborde, pues solo permite filtrar aquellos recuerdos útiles para la acción en curso, ya sea automáticamente o de forma voluntaria, pero, por otro lado, “...si nuestro pasado permanece para nosotros casi enteramente oculto debido a que está inhibido por las necesidades de la acción presente, encontrará la fuerza para franquear el umbral de la

conciencia en todos los casos en que nos desintereseamos de la *acción eficaz*” (Bergson, 2010, p. 188. Énfasis mío). Es decir, en cuanto la falta de estímulos no sea suficiente para mantener nuestra atención en el presente y por ello provoque el aburrimiento, el pasado desbordará ese presente, cayendo desde la base del cono y dando lugar a la melancolía, a esa tristeza profunda que siempre nos aqueja cuando de repente nos desbordan los recuerdos, de manera natural y en tanto el estado puro de la existencia.

No es azaroso, en ese sentido, que en su estudio sobre el Trauerspiel alemán, Benjamin relacione el sentimiento del luto, en tanto “...actitud motriz” (Benjamin, 2007a, p. 353), con la melancolía, pues la muerte es el signo más radical de lo pasado, de lo ya ido, y hacia el pasado tiende la actividad de su espíritu el melancólico³⁶, con una intencionalidad activa que se abre en tanto la actividad del cuerpo no la reclame, o al menos no de manera suficiente, de modo que, siguiendo la analogía, el espíritu se vuelve con una intencionalidad hacia la base del cono, teniendo ya el vértice, es decir, el presente, como un leve punto de anclaje. El sentimiento de la melancolía pues, en cuanto tristeza, surge en su relación con la atención hacia el pasado.

Pero anteriormente se mencionó la diferencia entre el aburrimiento y la melancolía, en el sentido de que esta última implica una actividad del espíritu y aquel como su condición de posibilidad en tanto vacío. Sin embargo, es imposible imaginar el paso del uno hacia la otra de forma enteramente abrupta, es decir, que se encuentren totalmente aislados, que no haya elementos del uno todavía en la otra (por ejemplo, la

³⁶ Recordemos la cita del principio: “Todo sentimiento está ligado a un objeto *a priori*” (Benjamin, 2007b, p. 352). En este caso, ese objeto es el pasado.

inercia del cuerpo del aburrimiento en la melancolía) o que no comience a presentarse algo ya del pasado, de la memoria y de la tristeza melancólica en ese mismo aburrimiento, aunque tal vez en un grado mucho menor. Y en efecto, pareciera que no sucede así, sino que el uno y la otra se contaminan. No por nada Benjamin anota en el *Libro de los pasajes*: “Esta tristeza diserta y plana que se llama tedio” (Louis Veuillot, citado en Benjamin, 2005, p. 131), donde la tristeza aparece muy atenuada por aquel adjetivo *plana* y por el otro muy significativo *diserta*, que alude todavía a cierta vaciedad. Ya en el mismo trabajo del Trauerspiel alemán, Benjamin cita a Cervantes aludiendo no solo a la naturaleza creatural de la melancolía sino a su misma intensidad: “Señor, las tristezas no se hicieron para las bestias, sino para los hombres, pero si los hombres *las sienten demasiado*, se vuelven bestias” (Miguel de Cervantes, citado en Benjamin, 2007a, pp. 359-360. Énfasis mío), como si fuera necesaria cierta intensidad de la tristeza para caer en ese estado creatural de la melancolía, y que todavía no aparece en el aburrimiento.

Sin embargo, éste no solo tiene a la tristeza como algo en común con la melancolía, sino antes bien, y como causa de aquella misma, su apertura hacia el pasado. En muchos pasajes, Bergson identifica al pasado con el ensueño:

Pero si nuestro pasado permanece para nosotros casi enteramente oculto debido a que está inhibido por las necesidades de la acción presente, encontrará la fuerza para franquear el umbral de la conciencia en todos los casos en que nos desinteresemos de la acción eficaz para situarnos, de cierta manera, en la vida del *ensueño* (Bergson, 2010, p. 176. Énfasis mío),

donde tal desbordamiento del presente por el pasado es propio de la melancolía, como ya vimos. Pero Benjamin por su parte se refiere al aburrimiento como un sueño, en el sentido de *ensueño*, y habría que decir, como una inmersión en el tiempo:

El tedio es un paño cálido y gris forrado por dentro con la seda más ardiente y coloreada. En este paño nos envolvemos al soñar. En los arabescos de su forro nos encontramos entonces en casa. Pero el durmiente tiene bajo todo ello una apariencia gris y aburrida. Y cuando luego despierta y quiere *contar* lo que soñó, apenas consigue sino comunicar este aburrimiento. Pues ¿quién podría volver hacia afuera, de un golpe, *el forro del tiempo*? Y sin embargo, *contar* sueños no quiere decir otra cosa (Benjamin, 2005, p. 132. Énfasis mío).

Pasado y en-sueño tanto en Bergson como en Benjamin significan la misma cosa, y ambos están presentes tanto en el aburrimiento como en la melancolía, pero en grado distinto, lo cual es posible deducirlo por la fuerza de la tristeza en la última que se presenta más atenuada en el primero, lo que se confirma una vez más por esa seda *ardiente y coloreada* del tedio que sirve de contrapeso a la tristeza. Pero en la cita anterior, destaca algo aún más importante, y es que el tedio, mientras se mantiene como tal, es decir, mientras no deviene en melancolía, permite *contar* el sueño, o al menos pretende rescatar ese pasado para los otros. Este contar, si bien no propicia romper del todo la inercia corporal del aburrimiento, (“...apenas consigue sino comunicar este aburrimiento” (Benjamin, 2005, p. 132), sí impide que la actividad espiritual se intensifique en melancolía, es decir, en tristeza profunda, al añadir a esa inercia corporal una actividad más, la de narrar lo pasado-soñado, algo que, como afirmaría Bergson, le confiere al sistema senso-motor, y

por tanto también al espíritu, un punto de anclaje en el presente que le cierre el paso al pasado con el objetivo de que no lo desborde.

2.4. ABURRIMIENTO Y RECUERDO

Este acto de narrar pues, como punto medio entre el aburrimiento y la melancolía, es un antídoto de ésta, pero conserva todas las características del primero. Se da, como dice Benjamin, en el círculo de los artesanos (Benjamin, 2008a, p. 95), y por ello mismo principalmente durante su más grande florecimiento, en la Edad Media, es decir, entre la gente que por estar tan habituadas a desarrollar una y otra vez la misma actividad, ésta ya no le ofrece mayores estímulos, y por ende no le exige a su aparato senso-motor más que un mecanismo automático para llevarlas a término, y por tanto propicia el aburrimiento, el cual, por su parte, como ya vimos, hace que el pasado, la memoria y cierta tristeza se hagan presentes, que caigan por su propio peso, lo que facilita el acceso natural por parte de quien narra al reservorio de las imágenes en su memoria³⁷. Pero, y como Benjamin mismo lo afirma, estas actividades mecánicas se realizaban en los gremios artesanales, es decir, en compañía (“El maestro sedentario y los aprendices errantes

³⁷ Es importante recordar que, para Bergson, el pasado está inhibido por las acciones del presente, y solo se presenta cuando la acción eficaz no es lo suficientemente estimulante, y por ende, según Bergson, su recurrencia es menor. Así, y como bien lo advierte Benjamin, “en Bergson las cosas se plantean como si encarar la actualización intuitiva del flujo vital fuese cosa tan sólo de una *libre y plena decisión*” (Benjamin, 2008b, p. 210. Énfasis mío), es decir, de un esfuerzo, lo cual Benjamin critica, o al menos le confiere una validez histórica relativa, puesto que Bergson tiene la mente puesta en la Época Moderna donde el trabajo artesanal, aburrido, ya no tiene una fuerte presencia, y por ello mismo el acceso al pasado se hace cada vez más escaso. Así también, y como veremos más adelante, Benjamin hace referencia al campo, al menos en principio, como ámbito propicio para el aburrimiento.

trabajaban juntos en el mismo taller” (Benjamin, 2008a, p. 62), esta circunstancia facilitaba el hecho de que se pudiera pasar del acto de recordar al hecho de narrar lo que la memoria ofrecía, lo cual, como vimos arriba, impedía la intensificación de la tristeza. Es significativo, en este mismo sentido, que para que el rey pasara del aburrimiento a la melancolía, era necesario que se encontrara completamente solo, de lo que se deduce una diferencia más entre estar aburrido y sentirse melancólico: que la soledad no es indispensable para lo primero, pero sí para lo segundo. Narrar pues, tiene dos condiciones fundamentales, aburrirse y estar en compañía: “El que escucha una historia, ése está en compañía del narrador” (Benjamin, 2008a, p. 83). Y el campo es para Benjamin otro ámbito en el que, incluso primariamente, se origina el aburrimiento, debido a su escasez de estímulos, y por ende también la narración, y por ello es que uno de los representantes arcaicos del narrador “...estará encarnado por el campesino sedentario” (Benjamin, 2008, p. 61).

La manera de presentarse la memoria, por su parte, es cayendo por su propio peso, es decir, de manera involuntaria, sin ningún llamado de la atención, circunstancia facilitada por la relajación del espíritu. De modo que de manera involuntaria es como el narrador accede principalmente a su memoria. Pero esta forma de actualizar la memoria se contrapone a aquella otra que Bergson ubica como un esfuerzo de la voluntad. A este tipo de recuerdo Benjamin lo denomina *vivencia*, en cuanto que se realiza no inconscientemente sino con conciencia y voluntad, y por ello se distingue esencialmente del recordar involuntario: “...sólo puede convertirse en componente de la *mémoire involontaire* lo que no ha sido «vivenciado» con conciencia y explícitamente” (Benjamin,

2008b, p. 214). Y a ese recuerdo consciente es al que Proust, según Benjamin, al menos al principio, se atenía en la escritura de *En busca del tiempo perdido*:

La obra de Proust *A la recherche du temps perdu* puede verse pues como el intento de, bajo las presentes condiciones sociales, producir la experiencia por una vía sintética justamente tal como Bergson la concibe, pues cada vez podemos contar menos con su génesis por vía natural (Benjamin, 2008b, p. 210).

Aquí el recuerdo voluntario aparece como una forma de actualización del pasado por una vía sintética, en contraposición con la forma natural e involuntaria a la que Proust se atendería después cuando se percate de que aquélla no le es suficiente, al menos no para su tarea narrativa (Benjamin, 2008b, p. 211). Y la crítica que plantea Proust a Bergson es justamente el poner en marcha el recuerdo involuntario:

Pero, por lo demás, Proust en su obra no se sustrae a debatir esta cuestión. Incluso pone en juego un nuevo momento, que encierra en sí una crítica inmanente de las formulaciones bergsonianas. (...) en Bergson las cosas se plantean como si encarar la actualización intuitiva del flujo vital fuese cosa tan sólo de una libre y plena decisión. Proust anuncia terminológicamente de antemano su convicción discrepante, pues convierte la memoria pura — *la mémoire pure* — de la teoría bergsoniana en *mémoire involontaire* — una memoria que es involuntaria (Benjamin, 2008b, p. 210).

De modo que este carácter fugaz, involuntario, es propio del recuerdo que propicia la narración: el “...recuerdo pasajero” es pues “...el elemento inspirador de la narración” (Benjamin, 2008a, nota 38. p. 116), mientras que “...la rememoración” es “...el elemento inspirador de la novela” (Benjamin, 2008a, p. 81). Esta rememoración no sólo tiene las

características de la memoria voluntaria, es decir, de la vivencia³⁸, sino que, en tanto se sumerge en el pasado de una forma reconcentrada, lo hace de un modo mucho más intenso (aunque sea una inmersión artificial), lo cual se acrecienta por la soledad en que se halla el novelista: “...la cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad” (Benjamin, 2008b, p. 65) y la cual favorece el talante melancólico del que escribe: “El novelista toma a su cargo este legado (se refiere a los recuerdos) y rara vez sin honda melancolía” (Benjamin, 2008b, p. 81)³⁹, mientras que la narración, como ya vimos, se opone a la melancolía no solo por su recuerdo fugaz sino por la compañía que la propicia.

Es inherente, por otra parte, a la forma de actualización del recuerdo en la narración, es decir, de forma involuntaria, el hecho de que ofrezca muchos eventos dispersos, aunque éstos se concatenen en la memoria del que narra uniendo un relato tras otro:

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* (Benjamin, 2008a, nota 38, p. 116. Énfasis mío).

Y en esto también se opone el recuerdo involuntario del narrador a la rememoración del novelista, pues ésta ofrece un evento único, que se pretende unitario, aunque se componga de varios episodios distintos: “...reminiscencia eternizadora del novelista, por

³⁸ Sobre este punto regresaré más adelante.

³⁹ Esto también se entiende aún en los casos en que los recuerdos sean ficticios, como se verá más adelante.

oposición al recuerdo pasajero del narrador. La primera está consagrada al tema elegido –a su héroe único, a la única odisea, la única iliada–; la otra a hechos múltiples y diversos” (Benjamin, 2008a, p. 116). Esto resulta natural pues, como rememoración, a saber, como memoria voluntaria y reconcentrada, el recuerdo del novelista solo puede enfocarse en un hecho de manera profunda, detallada, desplegándolo durante mucho tiempo y plasmándolo largamente en la escritura⁴⁰. Sin embargo, todo esto no lo logra sin ningún esfuerzo; por el contrario, va en busca del recuerdo y realiza todo un trabajo de concentración para poder extraer de él todas sus percepciones concomitantes, como dijera Bergson, pues con el recuerdo voluntario “...lo que sucede en ese caso es que las informaciones que nos imparte sobre lo que ha expirado *no retienen consigo nada de ello*” (Benjamin, 2008b, p. 211. Énfasis mío). Por el contrario, los recuerdos involuntarios tienen la característica de que traen consigo las percepciones inherentes con que fueron almacenados en la memoria: “...lo distintivo de las imágenes que emergen de la *mémoire involontaire* se ve en el hecho de que tienen aura” (Benjamin, 2008b, p. 252), comprendiendo el término *aura* como la situación, el tiempo, el lugar, y todas las características con que los eventos sucedieron. Por ello mismo es que, tal como se vio en el capítulo anterior, como el narrador abreva del recuerdo involuntario, puede recrear toda la situación en la que se enteró de lo narrado, ya sea que la historia le haya sucedido a él mismo o que otra persona se la haya referido, y por eso mismo puede imprimirle su

⁴⁰ Esto ocurre incluso en novelas que narran desde puntos de vista distintos, como *Mientras agonizo* de William Faulkner (Faulkner, 2006) o *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño (Bolaño Ávalos, 2006), o cuando los protagonistas son ciudades, por ejemplo: *Manhattan Transfer* de John Dos Passos (Dos Passos, 2008) y *La región más transparente* de Carlos Fuentes (Fuentes, 2008), incluso cuando aparentemente son dos historias distintas, pero unidas por un hilo muy sutil como el parentesco de los protagonistas, como en *El paraíso en la otra esquina* de Mario Vargas Llosa (Vargas Llosa, 2008).

propia huella (el aura de su propia situación) como el alfarero imprime la suya en la “...vasija de arcilla” (Benjamin, 2008a, p. 71). Todo esto en cuanto a la relación del aburrimiento con el recuerdo involuntario y sobre la actualización de los recuerdos en la narración.

2.5. ABURRIMIENTO Y ESCUCHA

Pero también, y quizá con no menor importancia, es el hecho de que el aburrimiento implica una mayor apertura hacia lo narrado por parte de quien escucha, lo que en Benjamin se denomina “...el don de estar a la escucha” (2008a, p. 70). Esta facultad entra en vigor cuando el trabajo mecánico, automático, no le ofrece mayores estímulos a nuestro aparato senso-motor, es decir, cuando nos hallamos aburridos, y por tanto se deja el camino abierto para que el espíritu igualmente relajado invierta una mayor actividad en otros sentidos, el oído, por ejemplo. Éste, de hecho, entre los sentidos más usados por la percepción humana (la vista es el otro), se relaciona de manera más directa que ésta con la relajación no solo espiritual sino también corporal, de la que el trabajo mecánico no se encuentra excluido: “El que ve sin oír está sin duda mucho ... *más inquieto* que quien oye sin ver” (Simmel, citado en Benjamin, 2008b, p. 256. Énfasis mío). De modo que el oído atento y la relajación corporal y espiritual se encuentran emparentados. Esto explica el hecho de que las “...actividades que se ligan íntimamente al aburrimiento” (Benjamin, 2008a, p. 70) constituyen “...la comunidad de los que tienen el oído alerta”

(Benjamin, 2008a, p. 70). Y de igual forma que ocurre con el que narra, el que escucha, al adherir a su trabajo mecánico cierta actividad del espíritu, la del oído atento, le cierra el paso a la melancolía.

Pero el aburrimiento también influye en la manera como se imprime en la memoria lo escuchado: “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” (Benjamin, 2008, p. 71)⁴¹. Esto tiene en su base teórica no solo a Bergson sino también a Freud. En ambos autores nuestra memoria se integra por todo acontecimiento de nuestra vida, lo que en Freud se denominaría el aparato inconsciente. Y mientras que este último nos habla de la existencia de un sistema percepción-conciencia (Freud, 1992b), que, como vimos en el capítulo anterior, absorbe nuevos estímulos a la vez que funciona como barrera de protección contra ciertas excitaciones, Bergson caracteriza a su sistema senso-motor como “...un conductor encargado de recoger los movimientos y de transmitirlos, *cuando no los detiene*” (Bergson, 2010, p. 95. Énfasis mío), es decir, que el sistema percepción-conciencia o aparato senso-motor (como se quiera nombrarlo) funciona como un filtro para los movimientos exteriores, bien cediéndoles el paso o impidiéndoles su integración a la memoria, en este último caso cuando resultan demasiado fuertes, pero aquí ya no se habla de estímulos, sino de excitaciones. No resulta difícil, en ese sentido, deducir por la naturaleza de ese filtro, que cuanto más relajado se

⁴¹ Recordemos que, al contrario de esto, en la melancolía el hombre no solo no se olvida de sí mismo, sino que su pasado, es decir, su *yo* está más presente que nunca.

halle, más posibilidades tendrán los estímulos del exterior para integrarse a la memoria, pues su capacidad para bloquearles el paso se encontrará igualmente sosegada. Por ello es que en la relajación espiritual, propia de los trabajos artesanales, lo escuchado se graba con la mayor facilidad. Y por ello es que para Benjamin “El aburrimiento es el pájaro de sueño que empolla el huevo de la experiencia” (Benjamin, 2008, p. 70), donde el pasado se haya nuevamente aludido por la figura del sueño.

Sin embargo, estas actividades mecánicas, automáticas, o artesanales, han desaparecido tanto en el campo como también en las ciudades, de acuerdo con Benjamin (2008a, p.70), y con ello se pierde la capacidad de retener las historias, “...porque ya no se hila ni se teje mientras se les presta oído” (Benjamin, 2008a, p. 71). Más bien, estas actividades han sido suplantadas por el trabajo de la máquina. Y lo que entra en juego aquí, es decir, en el trabajo de la máquina industrial, es todo lo contrario de una relajación del espíritu. En primer lugar, la gran industria tiene un organismo de producción completamente objetivo, el cual es la condición de producción del obrero, es decir, que le preexiste (Marx, 2009, p. 470):

No bien la *reducción de la jornada laboral*, que crea primordialmente la condición *subjetiva* para la condensación del trabajo, o sea la capacidad del obrero de desplegar más fuerza en un tiempo dado, es *impuesta coercitivamente por la ley*, la máquina deviene, en las manos del capital, en un *medio objetivo y empleado de manera sistemática* para arrancar más trabajo en el mismo tiempo (Marx, 2009, p. 502).

Como en el siglo XIX se creyó que las jornadas laborales largas mermaban el desempeño de los obreros, se redujo ese tiempo pero se incrementó la intensidad del trabajo, lo cual

se realizó principalmente de dos formas, mediante el incremento de la velocidad de las máquinas y mediante la ampliación de la extensión de la maquinaria o maquinarias que un mismo obrero vigilaba (Marx, 2009, p. 502). Así que lo característico de ese trabajo no es el movimiento repetitivo del obrero frente a la máquina, sino la reconcentrada atención que ésta le exige, independientemente del puesto en que se encuentre:

Ya en 1836, declaraba un fabricante inglés: “Comparado con lo que ocurría antes [...], el trabajo que se ejecuta en las fábricas se ha acrecentado considerablemente [...] a causa de la *atención* y actividad mayores exigidas al obrero por la mucho mayor velocidad de las maquinarias” (Marx, 2009, p. 503. Énfasis).

Es relevante el hecho de que esta atención sea preponderantemente visual, sin ninguna posibilidad de distracción, puesto que la máquina determina el ritmo y el obrero tiene que estar completamente subordinado a ella, en contraposición con el trabajo artesanal, que por ser una actividad en la que el ritmo de trabajo lo determina el artesano, le permite a este distraer la vista mientras labora. En términos bergsonianos, es imposible hablar en el trabajo industrial de algo así como el aburrimiento, pues todo el sistema senso-motor se encuentra hiperocupado, incluso violentado: “Todos los órganos de los sentidos son uniformemente agredidos por la elevación artificial de la temperatura, la atmósfera cargada de desperdicios de la materia prima, el ruido ensordecedor, etc., para no hablar del peligro mortal que se corre entre la apiñada maquinaria” (Marx, 2009, pp. 519-520). El oído aparece aquí no solo no libre, como sí ocurre con el trabajo artesanal, sino anulado por completo por ese ruido *ensordecedor*. De manera que no solo la atención se incrementa, sino también la tensión propiamente, debido al peligro mortal que se corre entre la

apretada maquinaria, o cuando mínimo debido al riesgo de sufrir una mutilación o un accidente. En un reporte de hacia 1861, puede leerse:

Pero... ahora hay otras fuentes de accidentes, que 20 años atrás no existían, y especialmente una, la velocidad incrementada de la maquinaria. Ruedas, cilindros, husos y lanzaderas son impulsados ahora con una potencia mayor y siempre creciente; los dedos deben atrapar con más rapidez y seguridad la hebra rota, porque si se los pone con vacilación o descuido, se los sacrifica (Marx, 2009, nota a pie 176, p. 509).

Estas agresiones no solo atacan el cuerpo, los sentidos, sino que, por el riesgo y la altísima tensión, dejan maniatada la mente al movimiento de la máquina: “El trabajo mecánico agrede de la manera más intensa el sistema nervioso, y a la vez reprime el juego multilateral de los músculos y confisca toda actividad libre, física e intelectual, del obrero” (Marx, 2009, pp. 515-516). Se trata, en todos los sentidos, de un embrutecimiento en toda regla. La alta tensión del cuerpo y la mente, en el trabajo industrial, no dejan ningún resquicio para la relajación ni corporal ni espiritual ni mucho menos para el recuerdo o la atenta escucha.

Por otra parte, esta violencia es lo que Freud denomina precisamente como *excitaciones*, el *shock* que el sistema percepción-conciencia debería repeler, por lo que en lugar de hallarse este último relajado se encuentra sobreexcitado, amenazado: “La amenaza de dichas energías es precisamente la del *shock*. Con ello, cuanto más habitualmente quede registrado en la conciencia, tanto menos contará ese *shock* con la posibilidad de provocar un efecto traumático” (Benjamin, 2008b, p. 215). Es importante que la conciencia reciba y registre de manera alerta las excitaciones del exterior, en este

caso, las de la fábrica de la industria, para que ellas no logren penetrar en la memoria mediante el rompimiento de la barrera contra los estímulos, ni causen un trauma en el individuo: “Que el shock sea atajado de tal modo, detenido así por la conciencia, le daría al suceso que nos lo ocasiona carácter de *vivencia* en sentido eminente. Y esterilizaría ese suceso (al incorporarlo de manera inmediata al registro consciente del recuerdo) para toda posible experiencia poética” (Benjamin, 2008b, p. 216. Énfasis mío). La excitación de la fábrica pues, al ser bloqueada por el sistema senso-motor (percepción-conciencia en Freud) e inscrita en la conciencia, adquiere el estatus de *vivencia*. Pero anteriormente se asoció la vivencia con el recuerdo de la voluntad, traído al presente de manera consciente, de manera que desde la misma forma en que se le recibe, la vivencia ya está condicionada para ser llamada por la voluntad durante el recordar, y no por el recuerdo involuntario (que acude de manera fugaz e inconscientemente) todo lo cual la inhibe para cualquier experiencia poética, incluida el narrar⁴². La vivencia del obrero frente a la máquina pues, en cuanto recuerdo consciente que solo puede ser actualizado por la voluntad, resulta de todo punto inservible para integrarse a la memoria como narración.

Pero también en la manera en que se la recibe, ya está inscrita otra de las características de la vivencia y de su estatus como recuerdo voluntario, es decir, desde el momento mismo de registrarse pierde lo que Bergson denominaría sus percepciones concomitantes, lo que en Benjamin se reconoce como su aura: “La peculiar función de

⁴² La gran excepción a esta regla la marca Baudelaire, puesto que puso en el centro de su quehacer poético justamente la vivencia en cuanto *shock*: “El poeta colocó por tanto la experiencia del *shock* en el corazón de su trabajo” (Benjamin, 2008b, p. 217) pero lo hizo de manera artificial y precisamente como una excepción a esta regla.

defensa contra los estímulos quizás en último término se pueda ver en esto: asignar al suceso, a costa de *la integridad de su contenido*, un exacto punto temporal en el interior de la conciencia” (Benjamin, 2008b, p. 217. Énfasis mío), en contraposición con el recuerdo voluntario que, como ya vimos, conserva su aura. De modo que, nuevamente, la vivencia ante la maquinaria industrial, en cuanto excitación o *shock* que el sistema percepción-conciencia repele, o que en todo caso registra en la conciencia como vivencia, sin aura y sin posibilidad de ser recordada de forma involuntaria, se opone en todo aspecto a las condiciones del arte de narrar, que florecen en el ámbito de los artesanos y desde luego también en el campo.

Pero no solo en las fábricas encontramos esos *shocks*, sino también en la multitud de las urbes. Baudelaire puso en el centro de su obra esta clase de *shock* específico:

«¿Quién de nosotros no habría ya soñado en los días de máxima ambición el milagro de lograr una prosa poética? Ha de ser sin duda musical, mas sin ritmo ni rima; bastante áspera y dúctil como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los *shocks* de la conciencia. Este ideal, que puede convertirse en una *idea fija*, nace sobre todo de la frecuentación de ciudades gigantescas, con la red de innumerables relaciones que ahí se entrecruzan». (...) No se trata ahí sino de una amorfa multitud de transeúntes, del público de la calle (Baudelaire, citado en Benjamin, 2008b, pp. 219-220. Lo no entrecomillado es de Benjamin).

Este *shock* no es más que el choque literalmente físico de unos transeúntes con otros, por el que es necesario siempre tener la vista alerta. En su cuento “El hombre de la multitud”, Poe describe el comportamiento de los transeúntes en esta última como seres con prisa, de miradas inquietas y movimientos desordenados: “Fruncían las cejas y lanzaban a

fondo sus miradas hacia todos lados (...) Al hallar un obstáculo a su paso, cesaban de murmurar súbitamente; pero sus gestos se hacían más vehementes” (Poe, citado en Benjamin, 2008b, p. 228).

Este estado de alerta de la vista en las ciudades se contrapone al oído alerta que predomina en el ámbito artesanal, y habría que añadir, también en el campo, en el que las distracciones visuales son mucho más escasas y por lo tanto predomina el oído sobre la vista, en la comunicación de las personas. La preponderancia de la vista sobre el oído en las ciudades se debe también a la distancia social que se hace evidente en ellas:

He aquí algo ... que es característico de las grandes ciudades. Las relaciones entre las personas ... se distinguen en ellas por la patente y cabal preponderancia de la actividad del ojo sobre la del oído. Y las principales causas de ello son los medios de transporte públicos. Antes del desarrollo de los ómnibus, y de los ferrocarriles y tranvías a lo largo del siglo XIX, la gente no se había visto en la situación de tener que mirarse mutuamente durante largos minutos, y hasta horas, pero sin dirigirse la palabra (Simmel, citado en Benjamin, 2008b, p. 256).

E inmediatamente, a esta circunstancia de la vista alerta en las urbes, Benjamin opone otra, que alude a los espacios abiertos del campo: “La mirada de seguridad (se refiere a la mirada alerta) prescinde de perderse, soñadora, en la lejanía” (Benjamin, 2008b, p. 256), y que connota no solo la amplitud del espacio del campo (lejanía), sino también el recuerdo de lo pasado con esa referencia al sueño y la dispersión de la atención en el aburrimiento con aquello de *perderse*. De manera que no resulta difícil inferir una mayor comunicabilidad en el campo que en las ciudades, debida a su escasez de estímulos visuales y por ende mejores condiciones para la narración. En ese mismo sentido, es muy

significativo el hecho de que las personas en la multitud de la urbe “...pasan, corriendo siempre, unas junto a otras, como si nada tuvieran en común, como si no tuvieran que ver unas con otras” (Engels, citado en Benjamin 2008b, p. 222), y también, de acuerdo con Benjamin, el hecho de que quien se percate de este aislamiento entre las personas sea justamente Engels: “Y es que el autor procede de una Alemania todavía provinciana” (Benjamin 2008b, p. 222).

El aislamiento, la soledad y la escasa comunicación son circunstancias que se dan mucho más en las urbes, es decir, entre sus ciudadanos; de manera contraria a como ocurre en el campo, en el que sus habitantes no solo se conocen entre sí, sino que por la escasez de estímulos sensoriales se hallan más predispuestos a dirigirse la palabra. La relación entre la ciudad y la industria no solo se debe a la localización espacial de esta en la primera, sino que trasciende hasta un tipo de experiencia que hemos descrito como vivencia, es decir, el *shock*: “A la vivencia del *shock* que el transeúnte tiene en la multitud corresponde la «vivencia» del obrero con la maquinaria” (Benjamin, 2008b, p. 236)⁴³. Y la contraposición de este par, por un lado, con la artesanía y el campo, por el otro, no debe extrañarnos, pues como Marx lo afirma, la división del trabajo es propia del modo industrial de producción y “La base de toda división del trabajo desarrollada, mediada

⁴³ La referencia a las grandes ciudades, en el marco de este tema, remite a los inicios de la transformación de las grandes urbes en el siglo XIX y especialmente de París. Y la consolidación de la gran industria igualmente de halla ubicada en este siglo, de modo que es posible hacernos una idea de la dimensión superlativa que el desarrollo de este tema puede adquirir en nuestra contemporaneidad, con la sobremasificación de las ciudades y la proliferación de los medios de entretenimiento y distracciones, incluidas las redes sociales y los teléfonos inteligentes, en los que la dinámica de estímulo y respuesta son llevados a su exacerbación, a la consagración de su automatismo y a la eliminación de toda posible aparición del aburrimiento y de las posibilidades de narrar.

por el intercambio de mercancías, es la separación entre la ciudad y el campo” (Marx, 2009, p. 429).

De manera que hemos podido ver cómo el trabajo artesanal y el ámbito rural, gracias a su escasa capacidad de estímulo, pueden propiciarnos aburrimiento, que a su vez facilita no solo el recuerdo, sino la capacidad de retener lo escuchado, dando lugar así a las condiciones en las que surge el verdadero arte de narrar y oponiéndose a las condiciones de vida que ofrecen la industria y la urbe, y habría que agregar no solo la Modernidad sino también, y desde luego, nuestra propia contemporaneidad.

2.6. LO EXTRAORDINARIO QUE REHÚYE LA VIVENCIA

Todo esto guarda una profunda relación con ciertas características de la novela. En el capítulo anterior, se hizo mención de las “...expresiones técnicas” (Benjamin, 1930, p. 3) y los “...procedimientos ingeniosos” propios del novelar (Benjamin, 1930, p. 2), que de hecho la acercan al artificio ampuloso de la máquina de la industria más que al carácter artesanal de la narración, marcado por artimañas más sutiles que preservan la linealidad y sencillez del discurso (Benjamin, 1930, p. 2). Por otra parte, en la medida en que el fruto de su trabajo se realiza en soledad, el novelista se encuentra igualmente incomunicado, quizás en igual medida que el obrero ante la maquinaria, solo que el ruido ensordecedor no proviene de ésta sino de su propio pensamiento, de su reconcentrada y melancólica inmersión en el tiempo, o en su hipersostenido monólogo interior, como el del *Ulises*

joycesco. Y esto es válido no solo para la novela de formación sino también para la novela en general, pues, al poner en juego la búsqueda del “...sentido de la existencia” (Benjamin, 2008a, p. 82), el novelista irremisiblemente tendrá que realizar aquella inmersión en el tiempo, reconcentrada en el pasado, lo cual la aleja cada vez más del recuerdo involuntario y la sitúa más en el terreno de la *vivencia*.

De hecho, nada más lejos de esa vivencia que aquello que no pasa por el tamiz de la conciencia sino que incluso la burla durante mucho tiempo. Esto que se filtra así de un modo tan sutil, esquivando su total aprehensión a través de la conciencia, es lo extraordinario y lo maravilloso, a lo que en el capítulo anterior tan solo hemos aludido. Benjamin afirma que:

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” (Benjamin, 2008a, p. 68).

Y también apunta que:

No hay nada que recomiende las historias a la memoria más duramente, 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 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 (Benjamin, 2008a, p. 70. Énfasis mío).

Resulta significativa la alusión al inconsciente con aquello de las *profundidades*. De hecho, Benjamin inmediatamente alude allí al aburrimiento. Es decir, lo extraordinario y lo maravilloso, debido a su escasa capacidad para ser *interpretado*, digerido al instante y totalmente por la conciencia, esquivo el filtro de esta y se imprime directamente en la memoria, de la que siempre es posible desprenderse en forma de recuerdo involuntario, para ser narrada una y otra vez desde allí sin agotar su significado, pues cuando esto haya ocurrido entonces perderá su talante de recuerdo involuntario para convertirse a su vez en vivencia. Este su carácter inaprehensible para la conciencia, sin embargo, no exime a lo extraordinario o lo maravilloso de su capacidad para "...suscitar asombro y reflexión" (Benjamin, 2008a, p. 70), que no comprensión. De hecho, sería imposible confundir el asombro ante lo no comprensible con aquel *shock* violento que la conciencia repele, pues el primero está marcado por su carácter inusitado y el segundo por su violencia.

En este sentido, también encontramos otra diferencia entre novela y narración, pues al poner en juego el tiempo interior del protagonista, en el caso de la novela de formación, o el pasado en el caso de la novela en general (entiéndase también el pasado del protagonista, aun cuando se trate de una ficción), ese rumiar del melancólico que busca el "...sentido de la existencia", es decir, su explicación final, la novela recurre a una concatenación psicológica de los hechos tal como Benjamin afirma citando a Lukács: "...la captación por intuición y barrunto del inalcanzable y por ello inexpresable sentido de la vida" solo puede darse a través de "...un recuerdo creativo, pertinente al objeto y que lo transforma" (Lukács, citado en Benjamin, 2008a, p. 82). Es decir, no puede simplemente

presentar los eventos tal y como acontecieron, el “reporte” “seco” (Benjamin, 2008a, p. 70) y desnudo del acontecer, sino que realiza una labor interpretativa, *creativa*, y que *transforma* al objeto en algo aprehensible para la conciencia y que le imprime su signatura de vivencia.

Sin embargo, tal como se apuntó en el capítulo anterior, no hay nada que se aleje más de la verosimilitud narrativa, fundada en la *naturalidad* con que se cuenta (“Lo extraordinario, lo maravilloso, se narran con la mayor exactitud” (Benjamin, 2008a, p. 68)), que la verosimilitud de la información, de la prensa, basaba en el hecho de que “...suene plausible” y en su “...pronta verificabilidad” (Benjamin, 2008a, p. 67). Y con ello se opone también a la novela, cuya verosimilitud, cuya “apariencia de verdadero”⁴⁴, radica en todos sus artificios y mecanismos tal como se ha insistido, y que la acercan por lo menos a las *lindes* de lo extra-ordinario sin llegar desde luego a tocarlo, pues incorpora la matización psicológica del acontecer aunque al menos no recurre al carácter *comprobable* de la información.

Lo extraordinario o lo maravilloso, sin embargo, en Benjamin guarda algunos matices, pues en el contexto de su ejemplificación, el berlinés recurre a un relato que podría considerarse realista, pero que en todo caso resulta inusitado o extraño, es decir, poco comprensible: la historia del rey Psaménito, de Heródoto. Este rey, recuerda Benjamin, al ser derrotado en la guerra a manos de su rival, el rey persa Cambises, no llora cuando ve a sus familiares convertidos en esclavos, sino solo cuando ve pasar a uno

⁴⁴ “Verosímil: 1. adj. Que tiene apariencia de verdadero” (RAE, consultado el 10 de noviembre de 2020 en: <https://dle.rae.es/veros%C3%ADmil?m=form>)

de sus ancianos sirvientes convertido en prisionero (Benjamin, 2008a, pp. 68-69). Lo que se echa en falta en esta historia es justamente la explicación psicológica. Por qué Psaménito se comporta así. Pero en ese mismo contexto, Benjamin apela a las historias *El engaño*⁴⁵ y *El águila blanca* de Leskov. La segunda trata de un funcionario público de bajo rango y de aspecto terrorífico, aunque de corazón noble, al que acosa el fantasma de un joven hermoso en todos los sentidos y que lo acusa de haber provocado su muerte al echarle el mal del ojo (Leskov, 1968). El cuento se puede inscribir sin más consideraciones en el tópico de los relatos de fantasmas o aparecidos, con lo que se apela al terreno de lo fantástico. De hecho, el narrador principal, que introduce la historia y cede la palabra al protagonista, afirma que éste contó su historia en un círculo de narradores aficionados donde “Cada uno de nosotros debía, a su vez, relatar algún incidente *fantástico* de su propia vida” (Leskov, 1968, p. 7. Énfasis mío). Y en el otro extremo encontramos la referencia en Benjamin a subgéneros del *märchen*, como los cuentos de animales con aquello de que “...los animales que en los cuentos vienen en auxilio de los niños” (Benjamin, 2008a, p. 86), algo que se ubica en el terreno de lo imposible. Es decir, no se trata de una delimitación al estilo de la de Todorov en su famoso ensayo *Introducción a la literatura fantástica* (1981), sino de ciertos matices que Benjamin tipifica por igual como dentro de lo maravilloso o lo extraordinario. A saber, lo que parece interesarle es la fuente

⁴⁵ Nos ha sido imposible conseguir este relato por todos los medios.

de la verosimilitud narrativa, la naturaleza y soltura con que se narra, sin importar en qué lugar del espectro de lo extraordinario se encuentre⁴⁶.

A ello precisamente se debe la oposición de la información, es decir, de la prensa, respecto de la narración y de la novela, por circunscribirse no solo dentro del terreno de lo ordinario sino de la insulsa verificabilidad. Detrás de todo ello de hecho sigue resonando la teoría de Döblin, que, como vimos en el capítulo anterior, fue una de las más fuertes influencias en la construcción de la concepción benjaminiana de la narración. Bardelás afirma que Döblin aboga por no separar la realidad de la fantasía:

Parece evidente que fuera del ámbito de los hechos históricos y comprobables, hay una existencia o una esfera existencial desde la que se puede narrar de manera formal y en pretérito imperfecto, y este tipo de narración nos demanda, al lector o al oyente, una fe y desde ahí, de alguna manera, vuelve a merecer la pena escribir, porque se establece una relación de confianza justificada entre el autor y el oyente (Döblin, citado en Bardelás Álvarez, 2015, p. 65).

De hecho, Döblin critica la dependencia de ciertas novelas al naturalismo, es decir, a los datos férreos de lo comprobable (Bardelás Álvarez, 2015, p. 66). Benjamin parece hacerle eco pero en su crítica a la prensa.

En resumen, lo extraordinario o maravilloso, al prescindir de las causas psicológicas, y habría que agregar, físicas (como con el fantasma del cuento *El águila blanca* de Leskov) y biológicas (como en el caso de los animales humanizados), evade con

⁴⁶ Benjamin habla de la autoridad que la lejanía tanto espacial como temporal le otorga a lo narrado (2008a, p.67). Pero sobre ese tema me ocuparé en el siguiente capítulo, ya que implica una relación con la autoridad de la muerte en cuanto signo de la historia natural (Benjamin, 2008a, p. 75).

ello la aprehensión total en la conciencia, que la convertiría en una vivencia en sentido estricto, y la mantiene dentro del ámbito de la memoria, más inconsciente y dispuesta a actualizarse como recuerdo involuntario en la narración.

2.7. CAMPO, ABURRIMIENTO Y NARRACIÓN EN JAVIER CASTELLANOS

Respecto a la posibilidad de que en el género de la novela el recuerdo involuntario pueda actualizarse como recurso de inspiración en la narración, Benjamin nos proporciona el ejemplo de Proust. Se trata nuevamente de la suscitación del recuerdo involuntario por medio del aburrimiento, el cual, como ya vimos, se daba de manera natural tanto en el ámbito rural como durante los trabajos artesanales en los gremios, solo que en Proust se trata de un aburrimiento provocado, “cultivado”. Honold dice acerca de *En busca del tiempo perdido*: “Aquí la coherencia del texto está dada ‘solamente [por] el *actus purus* del recordar mismo’ (...), que se sabe protegido frente a los *chocantes impulsos temporales* de la Modernidad, por medio de un estilo de vida compuesto por estados de aburrimiento cuidadosamente cultivados” (Honold, 2014, p. 824. Énfasis míos. Lo entrecomillado es de Benjamin)⁴⁷, pues las condiciones en las que Proust escribe las siete partes de *En busca del tiempo perdido* son las de “...una enfermedad extraña, una riqueza enorme y un carácter complejo y anormal” (Benjamin, 2007b, p. 317). De hecho, Proust se recluyó voluntariamente durante quince años para la escritura de esa monumental novela, y,

⁴⁷ La cita de Benjamin se encuentra en “Hacia la imagen de Proust” (Benjamin, 2007b, p. 318).

como ya vimos, el recuerdo involuntario fue uno de sus más grandes recursos debido también a la influencia de Henri Bergson, del que fue alumno durante sus estudios de filosofía.

No pretendo especular siquiera si, al igual que el inmenso Proust, Javier Castellanos se nutrió de este tipo de recuerdo para la escritura de sus obras. Lo que sí está muy presente en al menos dos de sus novelas, es la evocación ficticia del recuerdo pasajero dentro del *aburrimiento* por el que constantemente atraviesan sus personajes, incluidos por supuesto sus narradores, en su peregrinar en medio del campo agreste en sus batallas y guerras, como veremos en este apartado. El medio rural, incluso las épocas en que esas dos novelas muy significativamente discurren (la Revolución Mexicana en el caso de *Gaa ka chhaka ki. Relación de hazañas del hijo del relámpago*, o hacia finales de la Guerra de Independencia de México, en *Dxiokze xha... bene walhall. Gente del mismo corazón*) son claves para comprender la omnipresente sustancia del aburrimiento en los corazones de estos personajes, ávidos de narraciones y predispuestos a su vez también a desempeñarse como narradores, tal vez con el único motivo de agenciarse algún entretenimiento. Así lo leemos en *Dxiokze xha... bene walhall. Gente del mismo corazón*, cuando debido a la suspicacia hacia el padre Amos sus compañeros de lucha le piden que cuente su historia y él les responde: “Es una historia larga, hermano, pero viéndolo bien, *no estamos haciendo nada aquí*, vamos a estar juntos varios días mientras logras levantarme” (Castellanos Martínez, 2014, p. 200. Énfasis mío), pues el padre Amos está en su cama de convaleciente en una cabaña en medio del campo en su viaje hacia la liberación de otros compañeros de lucha durante la Guerra de Independencia.

Como ya se mencionó y como algunos de los pasajes citados en el capítulo anterior también lo dejan entrever, muchos en esta novela parecen hambrientos de relatos. En el siguiente pasaje habla Miguel Aldón, narrador principal de *Dxiokze xha... bene walhall*. *Gente del mismo corazón*, refiriéndose al mismo contexto de la cita anterior:

Otro de los señores grandes que venían de Guiolina, Bedo Ba, quien ya para entonces estaba sentado en un extremo del lecho del cura Amos, al escuchar esta parte, se interesó bastante y lo animó a seguir contando su historia, diciéndole:

—*Nada estamos haciendo aquí*, sacerdote nuestro, por qué no sigues platicando todas esas cosas que te sucedieron y que sabes, son muy bonitos tus contares.

Cuando los demás escucharon esto, todos lo secundaron pidiéndole que siguiera contando (Castellanos Martínez, 2014, pp. 236-237. Énfasis mío).

Y el mismo Miguel Aldón, a la orilla de un cerro, mientras descansa junto con sus compañeros en el camino hacia el pueblo donde liberarán a sus amigos, dice: “Al platicarles cómo había sabido de esto, algunos *me propusieron que yo contara también* algunas cosas sobre la vida de Chepa Yan, según ellos ni la conocían o ya no se acordaban, pero que todos habían oído hablar de ella como si fuera *leyenda*, para complacerlos tuve que contarles algo” (Castellanos Martínez, 2014, p. 314. Énfasis mío), con lo que vemos nuevamente presente el campo como ámbito propicio para la narración y también esa dinámica de la última que va pasando de boca en boca hasta integrarse a la tradición oral, en este caso en forma de “leyenda”. En esta novela también queda patente la manera en que debido a la apertura de los personajes para escuchar las historias, guardan muy bien en su memoria lo narrado, remitiéndonos a ese “...oído alerta” del que habla Benjamin y que es propio de los grandes escuchas y potenciales narradores (Benjamin, 2008a, p. 70).

Aquí habla el padre Amos a sus compañeros de lucha, refiriéndose al cura que lo inspiró para seguir el camino de la religión, el padre Donatanasio, cuando era niño:

...dijo algo en castellano que no logré entender, al mismo tiempo que me llevó a sentarnos sobre una viga grande que había a la entrada del jacal que llamábamos rancho. Allí me platicó cómo fueron las cosas que lo trajeron a este lugar. Hay momentos en la vida que nuestra inteligencia está más despierta que nunca, *nuestra memoria es como arena que todo absorbe*. (...) Cuando vio que no le contestaba (...), me dijo empezando esta larga historia (Castellanos Martínez, 2014, p. 212. Énfasis mío)

Considerando que el jacal está en pleno campo, fuera del pueblo, se puede reconocer una situación muy particular que nuevamente deja deducir aburrimiento entre los personajes y esa intensión del "...oyente desprejuiciado (que busca) asegurar la posibilidad de la reproducción" (Benjamin 2008a, p. 79), amén de la impresión de la huella del padre Amos sobre la historia del padre Donatanasio que pasa a referir inmediatamente, y que estudiamos en el capítulo anterior. La segunda novela de Castellanos, por su orden de edición (*Gaa ka chhaka ki. Relación de hazañas del hijo del relámpago*) y que transcurre durante la Revolución Mexicana, también hace mención de esa "...relación ingenua del oyente con el narrador (que) está dominada por el interés de conservar lo narrado" (Benjamin, 2008a, p. 79). Aquí habla el narrador principal, o sea, el suegro de Guzio el protagonista:

Yo soy viejo pero no tanto, por eso creo que de lo que me acuerdo y que *te cuento* no es que yo mismo lo haya visto, hay cosas de las que te cuento que *sólo las oí, pero las oí tan bien que parece que yo mismo las vi, y es más, he llegado a creer que sí las vi*" (Castellanos Martínez, 2003, p. 223. Énfasis mío).

La cita habla por sí misma. Este aburrimiento que permea el ámbito rural y que predispone a sus habitantes (en este caso, los personajes de Castellanos) a la necesidad de consumir historias narradas para ocupar el tiempo, también los hace proclives a ese recuerdo pasajero, involuntario, del que se nutre la narración. En Javier Castellanos encontramos no solo alusiones sino también menciones del modo en que los narradores *recuerdan* como en un visaje las historias que narran. Miguel Aldón, narrador principal de *Dxiokze xha... bene walhall* (*Gente del mismo corazón*) y eslabón de todas las historias y narradores de la misma, es quien habla en el siguiente pasaje:

También quisiera poner aquí cómo éramos físicamente cada uno de nosotros, *pero entonces me acuerdo lo que les pasó a unos paisanos que, seguros de que el español andaba en el pueblo emborrachándose, fueron a abrir su corral de caballos que tenía en Rache Dxu'azin, esperando que se perdieran o que al menos el español tuviera el trabajo de buscarlos*" (Castellanos Martínez, 2014, p. 197).

Y cuenta un relato burlesco sobre la poca capacidad que tenían los primeros colonizadores para distinguir individualmente a los originarios de México debido a su supuesto parecido entre ellos. De hecho, a propósito de esta historia, se acuerda de otra, uniéndolas al modo de Scheherezade:

Ya escribí hace rato que el cura Amos contó que un señor ajeno a estas tierras dijo que le costaba trabajo distinguir de una persona a otra, que todas se le hacían iguales, y esto no es mentira, yo también vi un caso de estos. Tenía yo unos 16 años, era la fiesta del corazón de la virgen... (Castellanos Martínez, 2014, p. 319).

Y se dispone a narrar una historia un poco similar a la anterior. Resulta bastante curioso el hecho de que ya Bellinghausen se haya referido a este narrador, Miguel Aldón, con un término cercano a la caracterización que hace Benjamin de Proust. Dice Bellinghausen: “*Tejedor de memorias, recuerda haber escuchado a los compañeros de su viaje: el locuaz joven de Lagnisa, el venerable señor Juan de Guiolina, el sabio compadre Antonio o Nton Bia, los compadres, los vecinos, los rivales...*” (Castellanos Martínez, 2014, p. 13. Énfasis mío). Y Benjamin dice acerca del trabajo de Proust: “Pues lo más importante para el autor que recuerda no es lo que ha vivido, sino el proceso mismo en que su recuerdo se *teje*, ese largo trabajo de Penèlope que es el recordar” (Benjamin, 2007b, p. 317. Énfasis mío). El mismo Bellinghausen señala el recurso al recordar mismo que pone en juego la otra novela a la que nos hemos venido refiriendo dentro de este aspecto, *Gaa ka chhaka ki. Relación de hazañas del hijo del relámpago* (2003): “Como buena parte de su obra (señalando a Castellanos), esa narración se orienta con la brújula de la memoria” (Bellinghausen, 2014, p. 18).

Con todos estos elementos podemos vislumbrar una comunidad narrativa apoyada en una condición socio-histórica, el ambiente rural, casi intocado por la Modernidad, de las épocas de la Guerra de Independencia y de la Revolución Mexicana, en la que no escasea el tiempo vacío propio del aburrimiento ni las ansias ni la oportunidad de escuchar, aprender, recordar y narrar nuevas historias, esa comunidad narrativa recreada con esmero casi amoroso por Javier Castellanos Martínez en la segunda y cuarta de sus novelas, *Gaa ka chhaka ki. Relación de hazañas del hijo del relámpago* (2003) y *Dxiokze xha... bene walhall (Gente del mismo corazón)* (2014), esmero amoroso que

el lector no podrá negar luego de leer el siguiente pasaje, en la voz del narrador principal de la primera novela, el suegro de Guzio el protagonista: “Los velorios son como en todas partes, un lugar en donde no hay nada qué hacer pero que la tranquilidad permite la plática y la reflexión (...). También se forman grupitos, tendientes a la historia...” (Castellanos Martínez, 2003, p. 374).

El elemento de lo extraordinario igualmente es una constante en las narraciones de los personajes de Javier Castellanos, historias que a menudo son del conocimiento de muchas personas o por lo menos lo fueron en un tiempo pasado. En lo que resta de este apartado me limitaré a reproducir las historias en donde este aspecto está más presente, con apenas matizaciones del contexto cuando así se requiera para su comprensión, puesto que, consideramos, el lector no podrá dejar de advertirlos. Aquí, por ejemplo, habla Jaime el protagonista de *Wila che be ze lhao (Cantares de los vientos primerizos)* (1994/2007b), aludiendo a su concubina, Trhon Lia:

Porque ella nos es como cualquiera de nosotros, ella viene de Shibedao, por eso es que desde antes de nacer ya la maldad la acechaba; todavía en el vientre de su madre y ya la querían desaparecer, por eso es que como me cuenta ella, cuando a su madre le faltaban unos 15 días para que Trhon Lia naciera, en una mañana, sin que se diera cuenta, cuando se levantó había desaparecido su embarazo, de repente parecía doncella la señora cuando que, el día de ayer nada más, el embarazo era grande ya que esperaban el alumbramiento dentro de unos cuantos días. El padre de Trhon Lia, quien era el que traía la descendencia de los Shi'bedao (*sic*), cuando vio esto se entristeció porque ya era señor grande, y ninguno de sus hijos, hasta ese momento, se había logrado, todos se morían y por eso a él le entristecía no poder continuar el camino para el que están ellos destinados. Entre él y su esposa se consolaban ya que ninguno de ellos tenía la culpa, y como último recurso, empezó a visitar a los que creía que le podían ayudar para echar

atrás la acción de la gente que trae la maldad. Mucho habrán andado, bastantes cosas habrán volteado, seguramente se subieron y bajaron, dieron y pidieron, porque, cuando ya sólo faltaban unos cuantos días para que se cumpliera la fecha de nacimiento, cuando amaneció y llegó la hora de levantarse, la señora otra vez estaba embarazada (Castellanos Martínez, 2007b, pp. 134-135).

Trhon Lia, por otra parte, es una mujer que, cuando se embriaga, entra en una especie de trance de vidente y de imprevisto comienza a narrar la historia de sus ancestros de forma inconsciente. Esto es debido a que pertenece al linaje de los Shibedao, seres que “...tienen la posibilidad de convertirse a voluntad en estrella para vigilar sus territorios y que haya bienestar” (Castellanos Martínez, 2007b, p. 96). A ese trance originado por la embriaguez se refieren las siguientes palabras de Jaime el protagonista: “Desde entonces empezó mi Trhon Lia a platicar cosas extrañas. Yo dudo de lo que dice la gente, que ella está mal de la cabeza” (Castellanos Martínez, 2007b, p. 128). Y más adelante, cuando ya Trhon Lia concluyó su relato, Jaime apunta: “Cuando paró de platicar mi Trhon Lia su historia (la de sus ancestros), me di cuenta que parecía que estaba despertando de un sueño y después empezó a llorar mucho” (Castellanos Martínez, 2007b, p. 134). Una personaje de la novela se refiere del siguiente modo al trance de vidente de Trhon Lia: “Vas a ver ahorita cómo empieza a contar y platicar tantas cosas, parece mujer loca y cuando termina logra una extraordinaria recuperación, que quién sabe dónde queda esa loca mujer que platicó cosas” (Castellanos Martínez, 2007b, p. 151).

En otro pasaje Trhon Lia, en medio de una de sus visiones, *habla* con una de sus parientes ya difuntas, que *vivió cientos de años*, “...la señora Yabenetsi del cerro negro”

(Castellanos Martínez, 2007b, p. 174), y recrea otra historia alrededor de la época en que llegaron los españoles a México, al final de la cual le dice a la difunta:

...porque tú viste cuando de lugares lejanos vinieron gentes a ver cómo se estaba quedando ciega la gente, supiste también cuando los murciélagos y vampiros hicieron de tu pueblo su pueblo y sangraron a la gente, viste también cuando las águilas hambrientas agarraban a los niños, poco faltó para que el pueblo de los sabios zapotecos se perdiera (Castellanos Martínez, 2007b, p. 176).

En el siguiente relato habla nuevamente Trhon Lia, dirigiéndose a Jaime, su concubino, a propósito de una charla acerca de la pobreza por la que estaban pasando:

— Te voy a contar lo que le pasó a un hombre que vivió con una mujer que era una Shibedao: desde que se casaron la mujer le advirtió lo que ella era y le dijo que él tenía la fortuna de vivir con ella pero, que como estos están hechos para vigilar el mundo zapoteca, no les está permitido tener hijos. Es más, a los más grandes e importantes seres de éstos no les está permitido ni siquiera casarse. El joven sin haber fortalecido su corazón aceptó. Primero fueron felices ya que no les hacía falta nada, porque por la misma suerte de la mujer, tenían suficiente para su sustento, tenían, maíz, animales y todo lo necesario. Pero como estos seres que representan bondad y buscan el bienestar de los demás, también hay otros seres que representan la maldad y buscan el dolor para la humanidad, por lo que la maldad siempre trata de destruir a lo que representa la bondad; por eso es que esta familia siempre estaba acechada. En una ocasión la maldad llegó disfrazada de amigo y le dijo al esposo: ‘Tienes un sueño muy pesado, amigo mío, y no te das cuenta lo que tu mujer hace cuando tú ya duermes’.

El pobre joven al oír esto ya no pudo estar tranquilo y él mismo fue a buscar al mal amigo para pedirle ayuda para poder darse cuenta de la hora en que su mujer salía y poder ser testigo de lo que hacía. De esta manera pudo ver cuando la mujer estrellaerrante (*sic*) salía a reunirse con sus semejantes para deliberar la forma de cuidar el firmamento bajo el que vivía el zapoteco. Aquí pudo ver que cuando salían a hacer su vigilancia todos se quitaban la cabeza y la dejaban en el lugar en donde habían estado reunidos y sólo su cuerpo era el que se convertía en esas estrellas errantes que vemos cruzar bajo el cielo. En esa ocasión vio cómo el cuerpo de su esposa salía a cumplir

su misión junto con otro cuerpo de varón y como su pensamiento ya estaba manejado por la maldad, pensó en lo incorrecto y por ello se fue triste y vengativo a pedir ayuda al mal amigo.

El mal le aconsejó que no tuviera miedo, que no hiciera caso de lo que deliberaban aquellos seres porque si lograba entender lo que platicaban, entonces ya no se atrevería a llevar a cabo lo que tenía que hacer. El mal le dijo que lo único que tenía que hacer era cambiar la cabeza de su esposa y ponerla en donde estuviera la cabeza de un varón y la de éste ponerla en donde estaba la de su esposa. 'Con esto que hagas, tu esposa ya no te engañará más', le dijo ese mal amigo.

La noche, después que hizo la mala obra, regresó casi corriendo a su casa y se acostó esperando a la esposa y así, pudo darse cuenta cuando ella llegó. Ya se acercaba el nuevo amanecer, cuando él se levantó y empezó a despertarla para que se parara y la pobre aunque oía las voces de su hombre, tapada de pies a cabeza no contestaba. El hombre le insistía tanto para que se levantara que llegó el momento en que, fastidiado, le jaló la cobija con que estaba tapada y allí pudo darse cuenta de lo que había hecho: porque el cuerpo de su mujer ahí estaba pero con la cabeza de un hombre desconocido. Tal vez por pena o porque no es posible vivir así, la pobre mujer sólo alcanzó a decir estas palabras a su hombre: '¡Ay de ti!, pobre hombre que no conociste en tu vida lo que es la esperanza, lo que es consejo, porque esto que acabas de hacer no lo hiciste tú, fuiste un instrumento de nuestros enemigos, has eliminado a dos de los vigilantes nocturnos encargados de derramar el bienestar y ahuyentar el dolor y la carencia en nuestros pueblos: por esto que acabas de hacer todo lo que yo ahuyentaba caerá sobre ti y todo lo que yo daba, ni de cerca lo podrás ver, por no creer en la palabra de los que te quieren'. Y después de que las dijo cayó muerta. Hasta entonces el hombre se dio cuenta de lo que había hecho y en ese momento se jaló los pelos de la cabeza, se azotó, lloró pidiendo perdón, pero ya había actuado. Dicen que a partir de ese momento empezó a quedarse pobre: se le morían sus animales, ya no se dio su cosecha y poco a poco quedó en la más triste pobreza, dicen que hasta cuando iba al campo a buscar pipe para lavar su ropa, ni eso encontraba (Castellanos Martínez, 2007b, pp. 179-181).

En *Gaa ka chhaka ki (Relación de hazañas del hijo del Relámpago)* (2003), Guzio el protagonista nos cuenta acerca de su madre:

Decía que antes de la llegada del cristianismo a nuestras tierras, la luz no era como es ahora; nuestros antepasados, los benegorasa, que no quisieron

esa luz que trajo el cristianismo, son los que hicieron sus casas dentro de la tierra y con ellos se llevaron la luz que ellos tenían. Decía que me cuidada porque a la mejor yo podía heredar esa luz de nuestros antepasados. Me hablaba del Salvaje, que dicen que todavía anda y andará por mucho tiempo en nuestros montes, decía que son los antiguos hombres que no quisieron enterrarse con su sabiduría y prefirieron internarse en el monte a hacer su vida, a veces salen y a los que saben hablar con ellos les pueden dar su conocimiento, pero no deben asustarse, porque esos hombres son gigantescos, llenos de pelos. Pueden procrear hijos, si una mujer quiere, puede tener un hijo de alguno de ellos y va a ser un niño sabio (Castellanos Martínez, 2003, pp. 325-326).

En esta misma novela, encontramos un relato relacionado con uno que citamos unas páginas atrás, ahora en boca del suegro de Guzio: “Dice la palabra vieja que los niños tenían que andar con una jícara puesta en la cabeza como si fuera su sombrero porque de repente bajaban las águilas gigantescas y agarraban a los niños de la cabeza y se los llevaban. Y cuando no era el águila era el puma o el jaguar” (Castellanos Martínez, 2003, pp. 340-341).

En *Dxiokze xha... bene walhall (Gente del mismo corazón)* (2014) el cura Amos les refiere a sus compañeros de lucha un diálogo entre su padre y un tal señor Ricardo, cuando era niño: “—¿Compadre, llegaste a escuchar algo de lo que pasó en el pueblo de Yaxhoni? —Supe algo de eso, compadre, ¿es verdad? —Dijo mi padre...”, y en nota a pie, Castellanos nos aclara a qué se refieren: “En la región que alude esta narración, existe una leyenda que habla de un pueblo que se extinguió por enfermedades y animales que devoraban a sus habitantes, esto, por la maldición que un sacerdote católico lanzó sobre ellos por no aceptar la religión católica, el nombre de este pueblo es Yaxhoni” (Castellanos Martínez, 2014, p. 206). Y aquí habla nuevamente el señor Ricardo, compadre del padre del cura Amos:

—Esas cosas sucedieron en un tiempo que desde aquí ya no se ve dónde empieza, como para poderlo contar, compañero mío, eso ya desapareció. Ahora, el cuento que existe dice que cuando entró la palabra diciendo que venía el tiempo de cambiar cosas, aunque nadie sabía qué era, el miedo a lo nuevo hizo que nuestros antepasados empezaran a construir sus casas dentro de la tierra, para allá se fueron y así fue como desaparecieron los que vivían en ese tiempo, los que ahora llamamos gente vieja de la nube (Castellanos Martínez, 2014, pp. 240-241).

Se refiere a que literalmente “...se enterraron, (y) con ellos también enterraron lo que era de ellos” (Castellanos Martínez, 2014, p. 241). En *Gaa ka chhaka ki (Relación de hazañas del hijo del Relámpago)* leemos igualmente una historia extraordinaria:

—¿Aquí fue un pueblo?

—Sí, se llamó Xaca, pero desapareció. Dicen que fue porque fueron sordos a la palabra de Diosito y vino una enfermedad, vinieron víboras y se estuvieron muriendo muchos, unos cuantos que se salvaron de morir se fueron a vivir a Yatoni.

Así también pasó con otro pueblo que se llamó Yaxhoni; ellos hacían mucha maldad al padrecito de la iglesia porque tenían mucho conocimiento, casi igual como el padrecito, hasta que él se enojó y les dijo: ‘Bueno, si ustedes saben mucho, hagamos una prueba: escojan al mejor de ustedes para que se pruebe conmigo, sequemos cada uno un árbol. Si gano, me quedo, y si pierdo, me voy, y ya los dejo en paz’. Entonces se pusieron a hacer esa prueba y los dos lograron secar a su árbol. El padrecito, cuando vio que los dos lo habían conseguido, dijo: ‘Ahora vamos a revivir cada quién a su árbol (*sic*)’. Y empezaron a aplicar su conocimiento. Dicen que mucho tiempo estuvieron hasta que empezaron a salirle nuevos brotes verdes al árbol seco del padrecito de Castilla, y al rato ya casi todo estaba lleno de hojas verdes, mientras que el sacerdote... digamos que el nuestro, no pudo reverdecer el árbol que le tocaba, y fue cuando el padre le dijo: ‘Ustedes son buenos y sabios para destruir pero para construir no sirve su ciencia, por eso, yo los maldigo’. Y desde entonces el pueblo de Yaxhoni poco a poco se fue acabando, y ahora dicen que todavía se oyen campanas en el lugar donde estuvo ese pobre pueblo (Castellanos Martínez, 2003, pp. 263-264).

De este modo podemos constatar la presencia de elementos maravillosos en algunas novelas de nuestro autor zapoteco, y también la evocación *ficticia* del recuerdo involuntario y el aburrimiento propio del campo que no solo propicia a éste último sino también las ansias de escuchar historias, la sed de apropiarse de ellas y la predisposición del oído alerta. La profundidad con Benjamin pudo dilucidar estos elementos propios del arte de narrar oral queda constatada principalmente por la distancia geográfica y cultural que media entre él, un filósofo alemán del siglo XX, y un escritor zapoteco contemporáneo de nuestras tierras, es decir, que si estos elementos benjaminianos se encuentran presentes en las novelas de Castellanos es solo por el carácter antropológico que poseen, en el caso de Castellanos favorecidos desde luego por ámbitos alejados de la Modernidad, tanto espacial como temporalmente, que el autor recrea en sus novelas.

CAPÍTULO 3: LA CRÓNICA DE LA HISTORIA NATURAL

3.1. COMUNICABILIDAD Y ETERNIDAD

En el capítulo anterior, se mencionó que la verosimilitud de la narración no obedece a su verificabilidad, es decir, a su plausibilidad, sino a la naturalidad con la cual se narra por muy extraordinario o maravilloso que su contenido pudiera ser. Y aquí se agregará que su autoridad, podría decirse, lo que le otorga ese sello de algo digno de ser conservado, compartido, actualizado, en definitiva, su *vigencia*, es que proviene de la lejanía: “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” (Benjamin, 2008a, p. 67). Esta cita aparece en el mismo párrafo donde se menciona que la narración toma de lo extraordinario y maravilloso y lo narra con la mayor soltura. Y esto implica que el hecho de que lo narrado provenga de la lejanía, le imprime una autoridad y una vigencia que trasciende justamente la verificabilidad, aun cuando lo que informa no sea precisamente exacto respecto de *lo acontecido*, con lo que se insinúa una simbiosis entre lo real y lo ficticio. Honold lo dice de manera sucinta: “La narración se opone al ideal del saber positivo, privilegiado por el siglo XIX, pues es indiferente a la distinción entre ficción y realidad” (Honold, 2014, p. 801). Significativo es que inmediatamente después de esta disquisición, Benjamin afirme de su narrador modelo Leskov: “Leskov acudió a la escuela de los antiguos. El primer narrador de los

griegos fue Heródoto” (Benjamin, 2008a, p. 68), e inmediatamente reproduzca la historia del rey Psaménito narrada por Heródoto que se reprodujo en el capítulo anterior y que echa mano de lo extraordinario. Es decir, lo que es susceptible de ser considerado narración puede beber de lo histórico, o al menos de lo que se considera como tal, pues la historia del rey Psaménito se supone un acontecimiento real, no ficticio. Y sin embargo, se encuentra igualmente teñido de lo extraordinario. Además, Heródoto es considerado el padre de la historiografía, o de la historia universal (Rodríguez Adrados, en Heródoto, 1992a, p. 9). De lo que se deducen dos cosas: que lo narrado puede abreviar de lo histórico y que debido a su lejanía en el tiempo posee una autoridad que lo exime de la exactitud, e incluso le otorga derecho para echar mano de lo extraordinario. Respecto a esto es claro el carácter impreciso no solo de la historia del rey Psaménito de Heródoto sino otras tantas del mismo autor. En su *Historia* hay una gran cantidad de datos ambiguos que Carlos Schrader nos hace ver (Schrader, en Heródoto, 1992b, nota 19, p. 283; nota 56, p. 293; nota 116, p. 311), por citar solo algunos ejemplos. Y esto se debe justamente a otra característica de la narración: el que se narre de viva voz. Heródoto de hecho recurría con frecuencia a informantes orales, y “...es claro que la antigua novelística, enlazada con el mito y la fábula, ejerció gran influjo en nuestro autor (o sea, Heródoto). Muchas de las historias que cuenta, por más que se adhieran a personajes históricos, proceden de ella” (Rodríguez Adrados, en Heródoto, 1992a, p. 29). Si lo que se cuenta, por muchos elementos históricos que contenga, son narrados de viva voz, es decir, si provienen de la tradición oral, su puesta en escena comporta con mucha probabilidad aquellos otros rasgos de la narración que se identificaron como propios de su carácter de artesanía: las

marcas de oralidad presentes cuando se narran, la manera en que son susceptibles de ser marcados por la huella del mismo narrador, las artimañas o estrategias con que esos eventos son relatados, su independencia del libro, la forma en que tales eventos van adquiriendo diferentes versiones a lo largo del tiempo, modificándose conforme pasan de boca en boca y de generación en generación, es decir, nuevamente sin importar su precisión, e incluso el hecho de que provengan del recuerdo involuntario asociado al habla viva. De modo que bajo esas características un relato histórico, o con elementos históricos, podría considerarse igualmente narrativo.

Por otro lado, puesto que lo histórico se considera narración debido en gran medida, solo cuando *de facto* es así, al hecho de que provenga de o se integre a la tradición oral, funda, junto con el género del *märchen* (que desde un punto de vista objetivo, podría considerarse ficticio) una suerte de comunidad narrativa, propia del pueblo, como su patrimonio común. “Lo desconocido, aquello de lo que el narrador sabe dar testimonio, pierde su extrañeza por el hecho de que en su discurso se liga a motivos, personajes y giros retóricos *a los que la audiencia está acostumbrada*” (Honold, 2014, p. 810), con lo que aquella distancia temporal, o, en su caso, espacial, queda saldada, es decir, que adquiere vigencia sin perder su aura lejana⁴⁸, y esta autoridad lejana que propicia su actualización es el fundamento de una nueva comunidad entre los mismos escuchas, como lo insinúa Honold. La condición de esta participación en una comunidad narrativa es de hecho la

⁴⁸ Benjamin define el aura como “Una trama particular de espacio y tiempo: la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse” (Benjamin, 2008b, p. 16). Y en muchos sentidos, la noción de narración de Benjamin se encuentra atravesada por este concepto. Sin embargo, por cuestiones de espacio no me ocuparé de ello en este trabajo.

comunicabilidad misma de los contenidos. Esta comunicabilidad cesa en el caso de la información y en las vivencias *shockeantes*, como ya se mencionó en el capítulo precedente. La información, por cuanto se agota en su verificabilidad y en su actualidad inmediata, así como los contenidos shockeantes, por cuanto ambos son registrados acendradamente en la conciencia, escapan al recuerdo involuntario que propicia la narración y desde luego a su comunicabilidad. La experiencia de la guerra de trincheras es un ejemplo de ello (además del trabajo de la industria, como también se ha mencionado): “¿No se advirtió que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? (Benjamin, 2008a, p. 60). La gente volvía “...no más rica, sino más pobre en experiencias comunicables” (Benjamin, 2008a, p. 60. Énfasis mío). Por inaudito que suene, la batalla “corpórea” no se encuentra para Benjamin dentro de esas experiencias no comunicables y esto es debido a su bajo efecto *shockeante*. El *shock* se produce nuevamente del encuentro del soldado con la técnica, con la “...batalla mecánica” (Benjamin, 2008a, p. 60), con su efecto devastador y monstruoso. Y es que, como Oyarzún acertadamente señala, la comunicabilidad se entiende no como procesos de homologación de las experiencias de acuerdo con mundos culturales determinados (es decir, que no tiene que darse necesariamente la comunicabilidad entre sujetos de la misma cultura), sino a “...formas de participación en una experiencia común (...) que *deviene común* en la comunicación y en virtud de ella (...) los sujetos se constituyen inter/subjetivamente, en constante exposición a la alteridad” (Oyarzún Robles, 2008, p. 13). Esta exposición se da “...en y por la comunicación, y esta comunicación es, por ende, un intercambio de narrativas.

Toda experiencia es, en este sentido, experiencia común” (Oyarzún Robles, 2008, p. 13).

La experiencia verdadera es para Benjamin, *de facto*, siempre una experiencia colectiva:

Y de hecho, en efecto, la experiencia es cosa de la tradición, lo mismo en la vida colectiva que en el interior de la vida privada. Una experiencia formada, en todo caso, menos con acontecimientos individuales, fijados propiamente en el recuerdo (conscientes), que con datos que se han acumulado y que son con frecuencia no conscientes, yendo a confluir en la memoria (Benjamin, 2008b, p. 210).

Con esto se comprende mejor el peso y la importancia que los contenidos del recuerdo involuntario pueden aportar para la conformación de la experiencia como patrimonio común, puesto que ellos son esencialmente comunicables, es decir, que pueden integrarse a la tradición oral a través de la narración⁴⁹. Es necesario recordar aquí la crítica que realiza Benjamin del concepto de experiencia propia de Bergson, y a la que se aludió en el capítulo precedente: “Los ojos que se cierran ante esta experiencia (se refiere a la colectiva e histórica) afrontan una de índole complementaria, como su copia espontánea, por así decir. La filosofía de Bergson es un intento de detallar y fijar aquella copia. De este modo da, mediatamente, una referencia de la experiencia” (Benjamin, 2008b, p. 210). Bergson considera solamente la experiencia en cuanto a su carácter individual, dejando de lado no solamente la experiencia colectiva sino su misma posibilidad de realizarse, al referir la actualización del contenido inconsciente como algo dado solo por la voluntad, es decir, remitiendo el recuerdo involuntario a momentos escasos en la vida del

⁴⁹ Recuérdese la capacidad que tienen los recuerdos involuntarios, en cuanto provenientes del aburrimiento, para dejar espacio a la narración, en contraposición con los provenientes de la melancolía, misma que paraliza al sujeto y lo deja sin posibilidad de comunicarse.

individuo, algo que, como ya se había señalado, solo es aplicable a cierta circunstancia histórica, la Modernidad, que ha eliminado las condiciones en las que el recuerdo involuntario se hace presente, a saber, durante el aburrimiento: “...en Bergson las cosas se plantean como si encarar la actualización intuitiva del flujo vital fuese cosa tan sólo de una *libre y plena decisión*” (Benjamin, 2008b, p. 210. Énfasis mío). La experiencia pues, siempre remite a su dimensión colectiva, a su talante de tradición, incluso en el ámbito de la vida privada, merced a su capacidad de actualizarse por medio del recuerdo involuntario a través de la narración⁵⁰, a diferencia de la vivencia o los contenidos del shock que, como ya se mencionó en el capítulo anterior, no son considerados por Benjamin como propiamente experiencias, justamente por su nula capacidad de integrarse al colectivo. Solo de este modo es posible comprender, es decir, gracias a la concepción de la experiencia como algo que siempre se refiere a la tradición, la identificación que hace Benjamin entre la crisis de la experiencia en la Modernidad y el fin del arte de la narración: “No es un tipo de experiencia, sino la experiencia misma lo que ese proceso devasta” (Oyarzún Robles, 2008, p. 9). Y es que “...(e)s como si una facultad que nos parecía inalienable, la más segura entre las seguras, nos fuese arrebatada. Tal, la facultad de intercambiar experiencias” (Benjamin, 2008a, p. 60), es decir, la misma narración.

⁵⁰ Weber afirma: “El recuerdo tiene la función de transformar lo vivenciado en experiencia o, dicho de otra forma, de transformar las ‘experiencias realizadas’ en ‘experiencias que uno tiene’. La experiencia en sentido estricto solo existe como experiencia apropiada cognitivamente” (Weber, 2014, p. 491). La narración es así una de las formas en que el ser humano organiza su propia experiencia, incluso para sí mismo. Más adelante el mismo Weber apunta: “la experiencia en sentido estricto es una forma *socioindividual* de apropiación, en la cual la relación consigo mismo y la relación con el mundo están articuladas entre sí, y transforma por igual a lo apropiado y al apropiador” (Weber, 2014, p. 505. Énfasis mío).

El patrimonio común, que perdura así en el tiempo en forma de tradición oral, hunde sus raíces, por otra parte, en una comprensión de la eternidad que ya no está presente en la Época Moderna. La noción de eternidad estaba relacionada antaño, directamente, con la conciencia de la finitud del individuo: “El pensamiento de la eternidad ha tenido desde siempre su fuente más consistente en la muerte” (Benjamin, 2008a, p. 73), entiéndase, la mortalidad. O sea que, en cuanto que existía una conciencia de la existencia del individuo particular como efímera e insignificante, en comparación con las generaciones y la pervivencia de la comunidad, estos últimos adquirirían respectivamente su protagonismo, confiriéndole un rostro a la noción de eternidad, no una personal, sino generacional y comunitaria, o sea inmanente y no trascendental. “La conciencia colectiva del pensamiento de la muerte” (Benjamin, 2008a, p. 74), es decir, de la finitud del individuo, era alimentada antaño precisamente por la omnipresencia de la mortalidad. “En otros tiempos no había casa, ni apenas cuarto, en que ya no hubiese muerto alguien alguna vez” (Benjamin, 2008a, p. 74), pues a los moribundos se les permitía morir en sus hogares, no como hoy, que desde el siglo XIX, los moribundos son aislados en hospitales de manera que su presencia es retirada de la percepción de los vivos. Benjamin recurre nuevamente al ejemplo de la Edad Media (de manera muy significativa si se considera que es la época del auge de la narración) en cuyas imágenes “...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” (Benjamin, 2008a, p. 74). A esto es lo que Benjamin denomina la “...fuerza plástica” (Benjamin, 2008a, p. 74)

de la muerte, que imperaba en otros tiempos⁵¹. Hoy en cambio los ciudadanos en sus espacios “...depurados de la muerte, son secos habitantes de la *eternidad*” (Benjamin, 2008a, p. 74. Énfasis mío), una individual y falsa, o, con otras palabras, una *ilusión* de eternidad, que la Antigüedad y sobre todo la Edad Media no conocían, pues había una conciencia reiterada de la finitud del individuo, de su caducidad⁵², con lo que la noción de eternidad era asignada solo al grupo colectivo, a la pervivencia del pueblo en el despliegue de sus generaciones.

Así, esta conciencia de la finitud individual deviene una noción de eternidad colectiva, en la que se sustenta la pervivencia del patrimonio común, de la tradición oral, es decir, de la misma narración. No se puede comprender de otro modo el que Benjamin, en este mismo contexto, cite a Valery, derivando los trabajos de extensa duración en la creación de objetos artesanales, y que se identifican a su vez con la formación de la narración a lo largo de muchas generaciones (como si se tratasen también de objetos de artesanía), derivándolos, decía, de cierta noción de eternidad (Benjamin, 2008a, p. 73). En la modernidad en cambio “Es casi como si la declinación del pensamiento de la eternidad coincidiese con la creciente aversión a trabajos de larga duración” (Valery, citado en Benjamin, 2008a, p. 73) y es que “El hombre de hoy ya no trabaja en lo que no es susceptible de ser abreviado” (Valery, citado en Benjamin, 2008a, p. 73), con lo que se ofrece una causa más del por qué en la Modernidad la narración ha encontrado su ocaso,

⁵¹ En el *Libro de los pasajes*, Benjamin cita a Huxley: “El siglo quince... es una época en que los cadáveres, los cráneos y los esqueletos eran ultrajantemente populares. En pintura, en escultura, en literatura y en representaciones dramáticas, la Danza Macabra estaba en todas partes” (Huxley, citado en Benjamin, 2005, p. 406).

⁵² Sobre esta caducidad se hablará más adelante.

pues requiere un trabajo paciente de generaciones que abrevaba de una noción de eternidad que ya no está vigente hoy en día. Hay pues dos nociones de eternidad en el texto de Benjamin que no se distinguen de manera explícita, pero que pueden extraerse de su contexto, la eternidad colectiva auténtica y la eternidad falsamente comprendida o individual. Y a la que corresponde la narración es desde luego a la primera. Así puede interpretarse la referencia a la muerte que aparece en un pasaje un poco alejado de este contexto:

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 (Benjamin, 2008a, p. 86. El segundo énfasis no es mío).

Con lo que observamos a la *experiencia colectiva* trascendiendo más allá de la muerte individual, es decir, adquiriendo nuevamente el carácter de lo eterno.

La muerte de hecho es para Benjamin el punto de quiebre entre la experiencia individual y la experiencia colectiva, o, más bien, su punto de encuentro. O podríamos decir, el umbral por el que la primera participa de la última, o lo que es lo mismo, la forma en que la finitud participa de la eternidad. La historia individual encuentra en el morir la oportunidad de pasar a formar parte de la tradición por medio de la narración: "...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 *transmisibile*" (Benjamin, 2008a, pp. 74-75. Las cursivas son mías).

Pues, como el mismo Benjamin afirma, que del mismo modo en que en el moribundo una serie de imágenes adquieren vigencia en su interioridad (imágenes de la misma persona) así también “...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 le rodean. En el origen de lo narrado está esa autoridad” (Benjamin, 2008a, p. 75. Énfasis mío). Hay que destacar en esta cita tres cosas fundamentalmente. En primer lugar, aquello *inolvidable* que aflora en las palabras del moribundo es nada más y nada menos que su propia vida, es decir, su “...vida vivida”, su pasado (las imágenes de la misma persona), que en la misma hora de *morir*, y a causa de ese mecanismo interior que pone a esas imágenes del pasado “...en movimiento” (Benjamin, 2008a, p. 75), se transforma en algo transmisible. Curiosa es la relación que guarda esta última expresión con los postulados bergsonianos que se estudiaron en el capítulo precedente. Pues, ¿qué momento más melancólico, es decir, más predispuesto para la actualización del pasado, para que de golpe todo él se haga presente en el individuo que ese instante de morir? Pero aquí, y a pesar de la presencia melancólica, es posible la narración, y tal vez se deba a la última oportunidad que tiene el moribundo para compartir su pasado, al hecho fundamental de que si en ese momento no es rescatado del olvido, se habrá perdido —al menos desde el punto de vista del que muere— se habrá perdido para siempre. El morir es así, en cuanto situación límite, en cuanto culminación de la vida, la única experiencia shockeante que, en circunstancia de absoluta melancolía, y en presencia de todo el pasado personal, permite a este pasado derivar a su vez en narración. Y por ello ese mismo acto de morir es el umbral por el que el individuo pone a su pasado individual a disposición

del grupo colectivo, con lo que se perfila el morir como el cruce al que he aludido entre historia individual y colectiva. Es necesario señalar aquí una breve distinción entre el recuerdo del moribundo y el material que, de acuerdo con Benjamin, toma el novelista para su novela, a saber, los recuerdos de un difunto, "...y raras veces sin honda melancolía" (Benjamin, 2008a, p. 81). Recuérdese lo que se apuntó en el capítulo precedente, que al novelista le compete un "...recuerdo creativo, pertinente al objeto y que lo transforma" buscando encontrar en la totalidad de estos recuerdos "...el sentido de la vida" (Benjamin, 2008a, p. 81) que pese a todo "...se perfila evasivo en la rememoración" (Oyarzún Robles, 2008, p. 35). Pues para el novelista el sentido de la vida solo se revela con la muerte de su personaje, ya sea la muerte real o la figurativa con el cierre de la novela: "...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" (Benjamin, 2008a, p. 83). En cambio, el relato no pierde su derecho ante la pregunta del ¿qué pasó después? Lo que opera en la novela es pues la búsqueda del sentido de la existencia, orientada por una deformación de la totalidad de la vida. No se trata de la narración de algo específico del individuo, como lo más suyo o propio, ni siquiera de una apelación a lo extraordinario o maravilloso, como sí ocurre en la narración, sino a una deformación propiamente dicha, que tampoco busca su integración al colectivo, sino una inmersión abstraída y solitaria en la construcción de ese inalcanzable sentido de la existencia. Además, en el moribundo, merced a su experiencia límite con la muerte, se ponen en marcha los recuerdos de manera

involuntaria, y no así en el novelista, que toma voluntariamente los recuerdos del que muere como su “legado” (Benjamin, 2008a, p. 83).

En segundo lugar, y volviendo a la cita de arriba, es importante dilucidar en ella el mismo estatus de la vida vivida como algo *inolvidable*, estatus en apariencia paradójico si se considera lo que se acaba de mencionar acerca del que muere, es decir, su temor precisamente a ser olvidado. Y en tercer lugar, se encuentra nuevamente esa autoridad que tiene el moribundo sobre los vivos, es decir, la autoridad que radica en su vida vivida, la cual es (esta vida vivida) “...el origen de lo narrado”, pues “...es el material del que nacen las historias”. En resumen, se pueden plantear estas inquietudes en dos preguntas: ¿por qué la vida vivida se considera inolvidable, pese al temor del moribundo a ser olvidado? y ¿por qué esa misma vida vivida es el fundamento de autoridad de lo narrado? Una primera aproximación a la segunda pregunta parece ofrecérsela algo que se ha venido reiterando desde el comienzo, a saber, el hecho de que la narración toma su autoridad de lo que proviene de la lejanía, de lo pasado, de lo ya ido en el tiempo, en este caso, la vida *ya vivida*⁵³. Pero entonces, y como el lector exigente pudo haber advertido, queda por dar respuesta a la pregunta: ¿por qué la lejanía no solo temporal, sino también la espacial, le otorgan autoridad a lo narrado? Benjamin apunta: “La muerte es la sanción de todo lo que el narrador puede referir. De ella tiene prestada su autoridad. En otras palabras: sus historias nos remiten a la *historia natural*” (Benjamin, 2008a, p. 75. Las cursivas son mías). De manera que, ni la vida vivida en sí misma, ni desde luego el mismo

⁵³ Es necesario reiterar que se trata de una aproximación metodológica, pues en sí, la relación que guarda la vida vivida con la autoridad de lo narrado es aún más compleja, como se verá enseguida.

hecho de morir, en sí mismo, son lo que le otorgan autoridad a la narración, es más, puesto que todo esto puede asumirse como parte de la lejanía temporal, ni siquiera la misma lejanía temporal y ya no digamos la espacial, son lo que le confieren autoridad a lo que se narra, en última instancia; sino solo la referencia que todo esto mantiene con la historia natural, la cual, según mi hipótesis, es lo verdaderamente *inolvidable*.

Aquí, sin embargo, se sigue erigiendo como problema principal la pregunta de por qué la muerte y con ello el acto de morir remiten a la historia natural. Y en segundo lugar habría que responder a la pregunta de por qué la muerte, precisamente solo en cuanto remite a la historia natural, es la sentencia de todo lo que se puede narrar, o, en otras palabras, por qué la historia natural es la máxima autoridad de todo lo que se puede narrar y lo verdaderamente inolvidable, con lo que se espera aclarar también el puesto que lo lejano en el espacio juega dentro de todo esto, y de paso el rol que juega lo extraordinario y maravilloso en esto también. Para ello es necesario primero despejar el concepto de historia natural y de éste derivar la importancia que para ella tiene la muerte y todo lo que ésta implica.

3.2. HISTORIA NATURAL Y DESTINO

El concepto de historia natural, o, cuando menos, sus resonancias, están presentes en muchas de las obras de Walter Benjamin, y considero que es lo que articula al fin de cuentas todo lo que se ha venido describiendo hasta ahora porque, en primera línea, se

trata de una noción que atraviesa varios de sus ensayos sobre crítica literaria: “*El idiota de Dostoievski*” (1917/2007b), *Las afinidades electivas de Goethe* (1922/2007a), “*El mayor monstruo, los celos de Calderón y Herodes y Mariene de Hebel*” (1923/2007b), *El origen de ‘Trauerspiel’ alemán* (Benjamin, 1925/2007a), “*Robert Walser*” (1929/2007b), “*Julien Green*” (1929/2007b), “*Karl Kraus*” (1931/2007b), “*Franz Kafka*” (1934/2009b) y el mismo ensayo “*El narrador*” (1936/2008a). La cronología de la aparición de las resonancias del concepto en estas obras marca una continuidad de su presencia alrededor del tema de lo literario, y principalmente de lo narrativo. En el último ensayo mencionado Benjamin ilustra la presencia de la muerte en la narración por medio de una historia de Peter Hebel, “*Inesperado reencuentro*”, que trata de un joven minero que muere en la víspera de su boda atrapado en una mina. Su novia le sigue siendo fiel hasta la ancianidad y un día, cuando rescatan un cuerpo perfectamente conservado gracias al vitriolo de hierro de esa misma mina, ella reconoce en él a su prometido. Hebel ilustra el paso de los años de esta manera:

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 cuando en 1809... (Hebel, citado en Benjamin, 2008a, p. 76).

Benjamin concluye con esta reflexión: “Jamás una narración 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” (Benjamin, 2008a, p. 76). Es necesario primero atender aquí a los elementos presentes en el pasaje antes citado, que inicia con la mención de la destrucción de Lisboa por un terremoto, y más adelante continúa con la evocación de la Revolución Francesa y el bombardeo de Copenhague. Hemos de recordar que en el capítulo primero se expuso la visión benjaminiana de la historia. En ella ésta se perfila como una única catástrofe que acumula ruina tras ruina. De principio estos eventos históricos entrarían sin más en la concepción de la historia como catástrofe. Sin embargo, no se ve clara la relación que guardan con la historia natural, pues incluso si se circunscribiesen simplemente en tanto que muerte, aun así quedaría por explicitar la conexión de esta con la historia natural. Y es que en Benjamin existe una distinción, al menos metodológica, entre historia universal e historia natural. En el libro VI de sus *Obras Completas* Benjamin distingue la última como *cosmogonía*, y la historia universal como una “...escala de los fenómenos” de todo lo acontecido (Benjamin, 2017, p. 118). La diferencia radica sustancialmente en el punto de vista. Pues la historia universal sería lo que el hombre considera como historia, las etapas transitorias y distintas que delimita para su conocimiento. Dentro de ella se comprenden los hechos realizados por los hombres, lo que deriva directamente de la acción humana, tal como las guerras, las conquistas, las ejecuciones, pero también se incluirían los

terremotos, que no provienen de la mano del hombre sino de la naturaleza. Y es que, en palabras de Adorno, la historia universal tiene su impronta en el hecho de que es transitoria, es “lo nuevo en sentido estricto” (Adorno, 1994, p. 129) o, en otras palabras, es lo móvil, y por esto aquello de la “...escala de los fenómenos”, lo que deviene siempre algo distinto. La diferencia entre historia universal y natural no reside, al menos para Benjamin, entre lo hecho o no por el hombre, o entre lo hecho o no por la naturaleza⁵⁴, sino en el punto de vista de la totalidad de lo acontecido⁵⁵, pues tanto un desastre natural como un bombardeo son considerados tanto historia universal como historia natural.

En ese tenor, es importante distinguir metodológicamente primero lo considerado propiamente historia y lo contemplado como propiamente naturaleza. De la historia ya se ha dicho que es lo nuevo en sentido estricto, lo que surge de manera distinta dentro del discurrir del mundo. Ahora bien, para comprender lo que Benjamin entiende como naturaleza, es necesario abordarla ya en su relación con la historia, es decir, ya dentro del mismo concepto de historia-natural, pues, como Adorno bien lo afirma, se trata de un engarce no dado en un sentido deductivo, sino dentro de esa otra lógica que Benjamin plantea como constelación: “No se trata de explicar unos conceptos a partir de otros, sino de una constelación de ideas” (Adorno, 1994, p. 124). Para Benjamin “La historia natural *tan sólo* existe como cosmogonía o, de otro modo, como historia de la creación” (Benjamin, 2017, p. 119. Énfasis mío). Se trata, en todo caso, al igual que con el mesianismo

⁵⁴ Es necesario insistir en este deslinde del concepto de historia natural de una visión de “historia de la naturaleza, al modo en que la naturaleza es el objeto de las ciencias de la naturaleza” (Adorno, 1994, p. 103).

⁵⁵ En el caso de la historia natural se trata de una totalidad iluminada a trechos, no una totalidad homogénea ni mucho menos continua, sino disruptiva, cuyo eje articulador es la muerte, como se verá más adelante.

benjaminiano (en el sentido de la apropiación que Benjamin hace de ciertas ideas), de un concepto que toma ciertas intuiciones cosmogónicas comprendiendo a éstas solo como fuentes de inspiración para desarrollar otras nociones: “En Benjamin (...) hay algunos fenómenos fundamentales protohistóricos que originariamente estaban allí, que se han olvidado y que se significan en lo alegórico, que retornan en lo alegórico como retorna lo literal” (Adorno, 1994, p. 125)⁵⁶. Desde esta perspectiva cosmogónica particular, se comprende a *todo lo existido* como criatura: todas las tierras, todos los mares, todos los bosques, todas las montañas y desde luego, todos los hombres: “...el hombre no es fenómeno ni efecto, sino ya, realmente, criatura” (Benjamin, 2017, p. 119). O, en palabras de Adorno, la naturaleza se caracteriza principalmente como “...lo existente originario” (Adorno, 1994, p. 129), es decir, lo inmóvil, lo siempre dado igual, que no varía entre una cultura y otra, entre una época histórica y otra. Esta separación entre naturaleza e historia es de entrada la que se da en el lenguaje filosófico y que justamente el concepto de historia-natural vendría a cuestionar. Por lo pronto, esta visión de la naturaleza ofrecida en su rigidez, es solo perceptible desde una perspectiva cosmogónica.

Hablar de cosmogonía, por otro lado, es remitirse a una concepción mítica de todo lo acontecido, y por cierto *mítica* en un sentido muy particular. Hartung nos recuerda que “Scholem (...) supone correctamente que en 1916 tuvo lugar la lectura (por parte de Benjamin) de ‘los escritos del etnólogo Karl Theoder Preuss sobre animismo y preanimismo’” (Hartung, 2014, nota a pie 9, p. 779) y en 1919, todavía, como nos lo señala Lindner, “El concepto de mito de Benjamin no se limita al de la antigüedad griega. Su

⁵⁶ Sobre la importancia de lo alegórico volveré más adelante.

fórmula descripta de manera concisa, en *Destino y carácter* (...) dice: ‘mera vida’” (Lindner, 2014, p. 43)⁵⁷, es decir, mera naturaleza criatural, con lo que se marca una conexión evidente entre una visión mítica de la naturaleza y la noción de esta última como criatura, como Creación⁵⁸. El mismo Hartung hace hincapié en el hecho de que entre las definiciones de “Destino y carácter” de 1919 “...está el teorema —rico en consecuencias— de la culpa existencial, que el hombre de la era mítica carga frente a sus dioses y que es inherente de manera inevitable a *la vida criatural, dependiente de la muerte*. Por debajo de su radical espiritualismo, dirigido hacia una ‘vida más alta’ del hombre, Benjamin parece haber sido partidario por mucho tiempo de este teorema” (Hartung, 2014, p. 777). Dos cosas son importantes señalar. En primer lugar, la relación entretejida entre mito y vida criatural, que ya se había señalado (quizá la más evidente) y en segundo lugar, y esto es lo más importante, la conexión entre criatura, culpa existencial y muerte. Desde el punto de vista particular de Benjamin, al concebir la vida como criatural es imposible disociarla a su vez de la culpa existencial que la criatura carga frente a sus dioses, y que se manifiesta radicalmente como destino de muerte, pues “El destino corre al encuentro de la muerte. Pero ésta no es castigo, sino expiación, una expresión de la sujeción de la vida culpabilizada bajo el predominio de la ley de lo natural” (Benjamin, 2007a, p. 343), pues “...en el hecho de ser criatura se funda la falta” (Grave Tirado, 2015, p. 105). Aquí, en esta visión mítica se encuentra el punto crítico que permite extraer de lo

⁵⁷ La cita se encuentra en (Benjamin, 2007b, p. 175).

⁵⁸ Resulta importante aclarar la relación que, en Benjamin, guarda la naturaleza con su visión mítica, es decir, el sentido en que se puede concebir a la naturaleza en cuanto mito, pues su identificación no puede darse por sentado sin más, además de que permite puntualizar sus puntos específicos de encuentro, es decir, en definitiva, el carácter mítico del concepto de historia natural.

natural solo un carácter, solo un elemento de entre toda su naturalidad, a saber, su caducidad, o, según el énfasis de Adorno, su transitoriedad (Adorno, 1994, p. 125). Esta puesta en escena de la naturaleza criatural mítica como sujeta a la caducidad, se encuentra de manera muy explícita en un pasaje del trabajo sobre el *Trauerspiel* alemán. Al hablar sobre una obra de Goethe, *La hija natural*, que gira en torno a cierto “...proceso revolucionario” (Benjamin, 2007a, p. 294), Benjamin afirma: “En la medida en que de aquel acontecimiento político sólo le llamó la atención el horror de una *voluntad de destrucción* que venía actuando periódicamente a la manera de las *fuerzas naturales*, Goethe afrontó ese tema como un poeta del siglo XVII. El tono arcaizante empuja el acontecimiento hacia una *prehistoria* concebida en cierto modo en términos de historia *natural*” (Benjamin, 2007a, p. 294. *Cursivas mías*). Con este pasaje constatamos el primer desplazamiento del punto de vista de la historia universal hasta la historia *natural* al reconocer principalmente en los acontecimientos históricos una “...voluntad de destrucción”. La caducidad pues para Benjamin es el signo más eminente de lo natural, y en tanto que natural, como lo siempre igual, “...lo existente originario” (Adorno, 1994, p. 129), lo siempre ocurrido desde el origen de los tiempos, que en el caso del ser humano se revela como destino perpetuado de muerte, pues “...la naturaleza *siempre* ha estado sujeta a la muerte” (Benjamin, 2007a, p. 383. Énfasis mío). La muerte es así, en tanto signo de lo natural, lo más natural de la naturaleza

Sin embargo, para Benjamin esa misma naturaleza, es decir, aquello dado originariamente, lo siempre igual, se muestra, merced a su misma *caducidad*, como absoluta transitoriedad, es decir, se muestra como lo siempre nuevo y particular, y de

aquí justamente la imposibilidad de disociarlo de su carácter histórico, cuando no sea solo metodológicamente, como se ha venido haciendo⁵⁹. Adorno evoca un pasaje del libro de Benjamin sobre el *Trauerspiel* alemán: “La naturaleza titila ante sus ojos (de los escritores alegóricos) como *tránsito eterno*, lo único en que la mirada saturnina de esas generaciones reconocía la historia” (Benjamin, citado por Adorno, 1994, p. 122. El paréntesis es de Adorno, el énfasis es mío). En aquella forma conceptual, *tránsito eterno*, se da la conjunción entre lo ya siempre igual (eterno) y lo siempre nuevo (tránsito). Con ello Adorno pone el énfasis en el hecho de que la naturaleza, para Benjamin, por ser ella misma caduca, lleva en sí misma en un orden dialéctico su propia historicidad: “Benjamin mismo concibe la naturaleza, en tanto creación, marcada por la transitoriedad. (...). Pero, así, lleva en sí misma el elemento historia” (Adorno, 1994, p. 125). No se trata de hecho de concebir a la naturaleza como histórica, imponiéndole este criterio de forma exterior, sino que desde su misma concepción mítica (es decir, aquella que capta el elemento ya dado de su caducidad), se desprende su carácter histórico, pues en ese mismo elemento está el germen de toda historicidad. El mito es así aquel que captura en una sola visión a la naturaleza como histórica, y en ese mismo sentido a la historia como naturaleza, como *siempre* sujeta a la muerte, y en este engarce en el que naturaleza e historia “...no se disuelven uno en otro, sino que al mismo tiempo se desgajan y se ensamblan entre sí de tal modo que lo natural aparece como signo de la historia y la historia, donde se da de la manera más histórica, como signo de la naturaleza” (Adorno, 1994, p. 126) es en lo que

⁵⁹ Es importante señalar que mi exposición, debido a la temática estética que abordo, recaerá en este capítulo principalmente en el talante natural de la historia, y no tanto en el aspecto histórico de la naturaleza, pese a que ambos conceptos se encuentran profundamente entrelazados.

consiste propiamente el concepto de historia natural. Theodor Adorno, en su texto “La idea de historia natural” (Adorno, 1994), se esfuerza por hacer evidente esta relación dialéctica entre naturaleza e historia borrando los límites que separan a una de otra (Nahuel Martín, 2009, p. 1). Ejemplo de mito que captura la esencia de la historia natural es el que propone Adorno: “Un mito de este tipo es el de Cronos, en el que la extrema fuerza *creadora* del dios se plantea a una con el hecho de que es ella la que *aniquila* a sus criaturas, a sus hijos” (Adorno, 1994, p. 130. Énfasis míos).

La historia universal y la natural son pues para Benjamin una y la misma catástrofe. Solo que desde el punto de vista de la historia natural, el discurrir del mundo se encuentra marcado por ese eje articulador denominado transitoriedad, ya en el doble sentido de caducidad siempre nueva. Significativa ya en sí misma es la caracterización de la catástrofe histórica por medio de una tempestad (un fenómeno natural) que sopla desde el origen de los tiempos (Benjamin, 2008b, p. 310). Oyarzún ya ha anotado que, desde *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán*, el concepto de historia natural operaba ya como un germen de ciertas ideas que en las tesis “Sobre el concepto de historia” (Benjamin, 2008b) se desarrollarían, en el sentido de que este concepto funcionaba para poner en entredicho una visión lineal y causal de la historia, que en las tesis adquiere de hecho una forma más delineada con la crítica al progreso: “En este alcance, la distinción entre historia humana (o historia universal) e historia natural que presupone aquella matriz (la que Benjamin justamente cuestiona) se debe volver esencialmente problemática” (Oyarzún Robles, 2008, p. 31. Énfasis mío), pues el concepto de historia natural pone el acento en la caducidad de la historia negando así el supuesto progreso, o, en otras

palabras, acentúa ese recomenzar siempre lo mismo como siempre nuevo y particular. Hallamos aquí, de hecho, una resonancia o influencia importante del antropólogo Johann Jakob Bachofen, que, de acuerdo con Gershom Scholem, Benjamin había leído exhaustivamente hacia finales de 1922 y principios de 1923 (Hartung, 2014, nota a pie 9, p. 779) justamente cuando trabajaba en su libro sobre el *Trauerspiel*. Esta influencia se revela más clara en la siguiente cita de hacia finales de 1934 (y que resume el empeño de Adorno por lo menos respecto a la disolución de los límites entre naturaleza e historia), es decir, dos años antes de la escritura del ensayo sobre el narrador:

Bachofen es, a fin de cuentas, un mediador prudente en lo que son naturaleza e historia: lo que ha sido histórico, recae finalmente por la muerte en el dominio de la naturaleza (es decir, por la recurrencia de esta como dada desde siempre, como natural); y aquello que ha sido natural, recae finalmente por la muerte en el que es el dominio de la historia (a saber, por su carácter transitorio, siempre nuevo y distinto) (Benjamin, 2007b, p. 226. Los paréntesis son míos).

Por otra parte, es necesario señalar que esta concepción de la naturaleza como mítica (y desde la que resulta comprensible el concepto de historia natural) es una noción transcultural, o al menos para Benjamin, que hacia 1918 escribe: “Tantas religiones paganas, tantos conceptos de culpa natural. Culpable es siempre de algún modo la vida, tal como la muerte es su castigo” (Benjamin, 2017, p. 72). Lo que resuena aquí es entonces una culpa natural o mítica que impregna todas las religiones paganas, y que desde luego afecta directamente la comprensión de la naturaleza como destinada a la caducidad. Hemos de recordar la ligazón que se establece entre la culpa y el destino de muerte desde la mirada mítica. En un contexto en el que Benjamin habla de la “...referencia del mito a

la alegoría” afirma: “El *epos* (griego) es de hecho la forma clásica de una historia significativa de la naturaleza (es decir, mítica), como la alegoría (del Trauerspiel alemán) es la (forma) barroca (de esa misma historia significativa de la naturaleza)” (Benjamin, 2007a, p. 384). Con lo que se afirma la condición transcultural de una visión mítica de la existencia en cuanto naturaleza culpable, y por ello conducente a la muerte. De hecho, aquel *significado* mítico de la naturaleza está pautado justamente alrededor del eje articulador de la transitoriedad, en el doble sentido que hemos expuesto: “A mayor significado, mayor sujeción a la muerte, pues sin duda es la muerte la que excava más profundamente la dentada línea de demarcación entre la *physis* y el significado” (Benjamin, 2007a, p. 383). Sobre ese significado particular, de la muerte, hablaré más adelante, pues de hecho se relaciona directamente con la historia en su sentido de algo nuevo y particular, aunque, por el momento, solo me interesaba señalar la dimensión transcultural de la visión mítica de la naturaleza como sujeta a la caducidad.

Pero igualmente importante es señalar la amplitud temporal que la *noción* de la naturaleza mítica abarca de punta a cabo. Y es que, como se había mencionado anteriormente, la historia universal no se distingue sencillamente de la natural o mítica, sino solo en cuanto al punto de vista desde el que se la mira. Con esta postura comulga Bolle: “Para Benjamin la mitología no es la mera antítesis de la historia, sino que lo histórico está arraigado en lo mítico” (Bolle, 2014, p. 558), pues solo desde el mito, es decir, desde una perspectiva mítica, se pone el foco de atención en lo *trans-histórico* que hay en el discurrir del mundo, o, en otras palabras, en *lo natural* de las cosas, incluidos los seres humanos, lo que hay en él de natural y que no varía entre una cultura y otra, entre

una época y otra, esto es, la misma caducidad, lo que significa que esta mirada mítica se actualiza en todas las etapas de la historia, al menos de modo inconsciente, y así, la percepción mítica de la historia misma se muestra igualmente recesiva. Adorno lo plantea del modo siguiente:

...lo mítico arcaico subyacente, lo mítico que presuntamente persiste de *forma substancial*, no subyace en absoluto de una manera tan estática, sino que en todos los grandes mitos y también en las imágenes míticas *que aún tiene nuestra conciencia* ya se encuentra adherido el elemento de la dinámica histórica, y desde luego en forma dialéctica, de modo que ya en su mismo fundamento lo dado de lo mítico es plenamente contradictorio y se mueve de forma contradictoria (recuérdese el fenómeno de la ambivalencia, del «contrasentido» de las palabras primitivas) (Adorno, 1994, p. 130. Énfasis mío).

Es decir, dado que lo histórico mismo se encuentra implícito en la idea mítica de la naturaleza, merced a la transitoriedad de esta (en este caso en el sentido de lo genuinamente nuevo), esa misma naturaleza mítica retorna nuevamente en los posteriores estadios de la historia, erigiéndose como destino, y uno por cierto también perceptible en todas las etapas de la historia: “La dialéctica histórica no es un mero retomar lo protohistórico (es decir, lo mítico) reinterpretado, sino que los mismos materiales históricos se transforman en algo mítico e histórico-natural” (Adorno, 1994, p. 134). De acuerdo con esta lógica, puesto que la misma caducidad no es solo signo de la naturaleza, sino asimismo de la historia, tal signatura de la caducidad regresa en todos los momentos de la historia, y desde luego afecta la perceptibilidad que se tiene de ella, al hacerse presente. Benjamin lo dice de forma más concreta: “...la naturaleza (...) impregna las vicisitudes de lo histórico y (...), finalmente, triunfa en ellas. Pues el

resultado del drama histórico es la naturaleza de los hombres, o, mejor, la naturaleza de las cosas” (Benjamin, 2007b, p. 253). Para abordar dos ejemplos concretos de esto volvamos a la cita de arriba: “Tantas religiones paganas, tantos conceptos de culpa natural. Culpable es siempre de algún modo la vida, tal como la muerte es su castigo. Una forma de culpa natural es la culpa de la sexualidad, del placer y reproducción de nuestra vida. Otra, la del dinero, por la mera posibilidad del existir” (Benjamin, 2017, p. 72). Aquí vemos ya un ejemplo específico de cómo se extiende la culpa natural desde la sexualidad —que de hecho hunde sus raíces en la oscuridad de los tiempos y funciona como un mecanismo de reproducción de la culpa y por tanto de la muerte (vida, en esta dialéctica mítica, implica muerte)— hasta algo tan moderno y contemporáneo como el dinero, concibiéndolo como un instrumento de supervivencia de la vida culpable⁶⁰. Y si no queda del todo clara su relación con la recesividad o repetición de la caducidad, leamos esta cita de Adorno, en su *Dialéctica negativa*:

El hecho de que la autoconservación a través de los tiempos fuera difícil y precaria, hace que los impulsos del yo, instrumento suyo, posean una violencia casi irresistible, incluso después de que la autoconservación se hiciera fácil en principio gracias a la técnica. (...) El estadio actualmente alcanzado por la fetichización tecnológica de los medios como fines, denota la *victoria* de esa tendencia hasta el absurdo manifiesto: comportamientos ya superados (es decir, los medios de la supervivencia), aunque en otro tiempo racionales, son *invocados* tal como fueron por una lógica de la historia, que ha dejado de ser lógica (Adorno, 1984, pp. 347-348. Énfasis mío).

⁶⁰ Desde este punto de vista, el capitalismo se hallaría anclado profundamente en una dinámica mítica.

Es decir, esto no significa que el ser humano pudiera dejar de ser mortal, sino que su impulso egoísta y comprensible en otros tiempos, el anteponer la vida propia a la de los demás, lo cual en muchos casos implicaba la muerte de sus congéneres (otros grupos, otras tribus), se ha exacerbado hasta el vicio sin necesidad. Un sano instinto de supervivencia se ha trocado en un enfermizo temor a la muerte, que se ve patentizado en una acumulación compulsiva y paranoica del dinero. La misma lógica de un mercado absolutamente libre ordena que quien posea mayor capital es el destinado a permanecer. Quien no coloque sus límites en las estrellas se verá marcado por la inexorable inminencia de la muerte. Y desde luego la supervivencia de algunos implicará la muerte de otros. La dinámica mítica de una vida culpable en su lucha a ristas contra la muerte (es decir, en su profunda conciencia de ella favorecida gracias al mito, puesto que el mito es el que pone el acento en ella), a la que se encuentra destinada, retorna nuevamente en la jungla capitalista en la supervivencia del más poderoso, y de hecho en una invocación ideológica inconsciente, en esto sí, de su carácter mítico. Se trata nuevamente de esa tempestad llamada progreso, que en este caso implica otra vez la destrucción de sus congéneres, de todos los otros débiles. Así, en este ejemplo, lo que se considera drama de la historia propiamente humana, que no de toda la historia, es el resultado de la fuerza de destrucción del propio hombre (su actualización inconsciente del mito), pero solo en cuanto "...mera vida", es decir, mera naturaleza mítica, puesto que "...el resultado del drama histórico es la naturaleza de los hombres, o, mejor, la naturaleza de las cosas" (Benjamin, 2007b, p. 253). Y es así que, mientras en el mundo perviva la destrucción, sobre todo la ejercida por la mano del hombre, seguirá existiendo mito: "Mientras haya un

mendigo, habrá mito” (Benjamin, 2005, p. 405), pues con todos los matices que el concepto de mito fue adquiriendo a lo largo de la obra de Benjamin, nunca perdió su carácter negativo de destrucción, caducidad y sufrimiento⁶¹, pues se encuentra ligado a una visión mítica de la historia del mundo, que para Benjamin es transcultural y transhistórica, tal como la misma naturaleza de las cosas. Con este planteamiento se pretende dar respuesta a la pregunta que interroga por el modo en que la muerte remite a la historia natural, pues esta concibe a la naturaleza como criatura destinada a la muerte, es decir, en sentido amplio, a su caducidad (y, con ello mismo, a su historicidad). De hecho, con esta visión tendría que ver la exacerbada conciencia de la finitud del *individuo* en la antigüedad, y de la que abreva la noción de *eternidad* destinada al colectivo. Así, se hace comprensible la inclusión de todo lo mencionado en el cuento de Hebel dentro de la historia natural, pese a contener hechos humanos y naturales, y de hecho, pese a señalar acontecimientos históricos diferentes comprendidos dentro de aquella “...escala de los fenómenos” (Benjamin, 2017, p. 118) propios del punto de vista de la historia universal. Sólo así se entiende la muerte como signo de la historia natural, en su sentido extenso de caducidad, lo cual en el ensayo del narrador aparece como la constatación de que, con su alusión a la muerte, la narración remite a la historia natural.

Pero la muerte no solo se manifiesta en su absoluta caducidad sino también en el despliegue del destino que conduce a ella. Clave para comprender este proceso es nuevamente el trabajo sobre el Trauerspiel. Los poetas de este periodo adoptaron una visión de la historia en cuanto mítica natural, pues con “...la desaparición de toda

⁶¹ Sobre el papel del sufrimiento hablaré a continuación.

escatología” una de “...las necesidades contemplativas inherentes a la situación teológica de la época” se manifestó en el “...intento de encontrar consuelo a la plena renuncia a un estado de gracia en la consumada regresión al mero estado creatural” (Benjamin, 2007a, p. 285) y así fue como “...en el *Trauerspiel* alemán el escenario natural se abrirá paso crecientemente en el acontecer dramático” (Benjamin, 2007a, p. 299). Se trata de una regresión a un punto de vista mítico que sin embargo recoge y arrastra consigo a la historia. En el *Trauerspiel* se haya constatado el hecho de que la historia natural comporta dentro de sí a la historia universal y por ende a la historia hecha por los hombres simplemente merced a un desplazamiento del punto de vista, pues ahí “...la naturaleza de la Creación (...) recoge en sí el acontecer histórico” en tanto se trata de una “...total secularización de lo histórico en lo que es el estado de Creación” (Benjamin, 2007a, p. 297). Las implicaciones de la concepción de la naturaleza como criatura, es decir, en ese estado de Creación, y en especial del hombre como criatura, se abren en toda su magnitud en el despliegue de esas obras barrocas; en primer lugar, en un sentido estético, pero no solo en él, como se pretende demostrar en lo que sigue. La *alegoría* opera en el drama barroco como un sistema articulatorio entre las vicisitudes de los personajes, es decir, la historia propiamente humana, y la natural, justamente teniendo a la muerte, en este caso preciso la de los personajes, como esa instancia de cruce entre una y otra:

Mientras en el símbolo, con la idealización del deceso, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría yace ante los ojos del observador la *facies hippocratica* de la naturaleza como paisaje primordial petrificado. La historia, en todo lo que ella tiene, desde un comienzo, de extemporáneo, penoso, fallido, se acuña

en un rostro, no, en una calavera (Benjamin, citado en Oyarzún Robles, 2008, p. 37).

Pocas veces se ha hecho énfasis en la diferencia sutil pero sumamente importante entre facies hipocrática y calavera. Pues la última ya es signo de la muerte misma, mientras que la primera solo es signo de la *inminencia* de la muerte, aun en vida. En ese sentido, la vida que discurre, lo móvil, lo transitorio, lo nuevo y particular en sentido estricto, es decir, la historia misma y que deviene calavera, en el sentido de muerte pero también como algo inerte, siempre igual, se consume por ello mismo como naturaleza (recuérdese el carácter inmóvil de la naturaleza). Pero esa misma vida, en su carácter de algo nuevo y particular, es decir, en su talante de historia, y por "...todo lo que ella tiene, desde un comienzo, de extemporáneo, penoso, fallido", discurre anteriormente en tanto que facies hipocrática, es decir, en su pleno carácter de *inminencia* de muerte, representado en un rostro sufriente, que al petrificarse en paisaje primordial se manifiesta también como naturaleza. En otras palabras, no es solo que la historia, por su caducidad, se revele como naturaleza, sino que por su mismo sufrimiento, su facies hipocrática en vida, y que en cada nueva vida anuncia la muerte, se muestra igualmente como naturaleza, como destino. Así, caducidad y sufrimiento están ligados en el mismo destino. No otra cosa significan las siguientes palabras: "Éste es sin duda el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo" (Benjamin, 2007a, p. 383). Destino es así, ya no emblema, sino encarnación fáctica de la vida dolorosa del hombre en la Tierra, de la "...siempre vulnerable *physis* humana" (Benjamin, 2007a, p. 292), tal como "...los héroes de estos *Trauerspiele*, en los que sólo el

dolor físico del martirio responde a la llamada de la historia” (Benjamin, 2007a, p. 297), es decir, de la historia en tanto vida que discurre particularmente, culpable y sufriente. Así, no solo la muerte misma, sino su discurrir sufriente hacia ella se erigen como destino, pues, “...el destino *corre* al encuentro de la muerte” (Benjamin, 2007a, p. 343. Énfasis mío) y ella es su “...indicado centro de gravedad” (Benjamin, 2007b, p. 270) pues el destino es una “...categoría de la *historia* natural” (Benjamin, 2007a, p. 340. Las cursivas son mías). Esta petrificación de la historia del sufrimiento en la muerte, tiene que ver con todo el peso de la significación que recae en esta última, y cuyo significado es justamente aquel discurrir que desemboca inexorablemente en ella, a saber, la historia misma, pero en su talante de algo fallido, sufriente y potencialmente caduco. Pero ese sufrimiento de la historia también se erige como signo de muerte, al menos con respecto a su inminencia, sin saber cuál es la causa y cuál el efecto (si el sufrimiento o la muerte), sino que más bien su ligazón se plantea como enigma. La muerte es la que denota lo que desde un principio es “...la *naturaleza* de la existencia humana *como tal*” (Benjamin, 2007a, p. 383. Énfasis míos), es decir, su caducidad, y “...la historicidad biográfica propia de un individuo” (Benjamin, 2007a, p. 383) se manifiesta como ese destino sufriente que corre al encuentro de la caducidad, y por ello a su vez se perfila como su signo. Esto es justamente lo que Benjamin plantea al afirmar que en la alegoría barroca la naturaleza del hombre y la historicidad del individuo se plantean como “enigma” (Benjamin, 2007a, p. 383), por su absoluta compenetración. La vida culpable, que desemboca en la muerte como su expiación, manifiesta así su nuevo carácter, al menos para nosotros: la muerte es su expiación, pero la culpa es su sufrir, en la culpa misma ya está en curso la facies

hipocrática del sufrimiento, es decir, su propia historicidad. Culpa, historicidad (en el sentido de algo nuevo y particular) y sufrimiento son la contraparte dialéctica de expiación, naturaleza y muerte (históricas estas también). Y tal como Adorno pone el énfasis en ese desgajarse y compenetrarse una parte en la otra, la expiación, la naturaleza y la muerte se acuñan como signo de los primeros, y los primeros como signos de los segundos. Así, la historia de siempre remite a la naturaleza y la naturaleza de siempre se muestra como histórica, como siempre particular. Por ello la culpa y la muerte se presentan desde un principio como remitiéndose entre ambas. Están engarzadas en una constelación desde la que es imposible descifrar el principio de una y otra, del mismo modo que es imposible discernir entre muerte y sufrimiento.

Pero el destino adquiere, en el plano estético y desde la visión mítica de los *Trauerspiele* (y habría que agregar, desde cualquier visión mítica natural) aquí también la estructura de una urdimbre, en la que la distinción entre sujeto y objeto se difumina (Jager, 2014, p. 349)⁶² pues “La fatalidad no solo está repartida entre los personajes, sino que obra igualmente en las cosas” (Benjamin, citado en Jager, 2014, p. 349). Sin embargo, no es estrictamente que los objetos cobren vida para llevar a cabo la destrucción de la criatura, es decir, para consumir su muerte o causarle sufrimiento, ni que (como lo malinterpretó hasta cierto punto el dramaturgo Hebbel, que no el cuentista Hebel al que apela Benjamin

⁶² Es importante señalar que en cualquier planteamiento histórico donde opere el mito o una visión cosmogónica del mundo, sus elementos básicos se presentarán igualmente como operantes, a saber, la culpa existencial, el sufrimiento (o destino) que en sí misma implica y su desemboque en la muerte, pues, de hecho, los poetas barrocos ni siquiera eran conscientes de ello, y, de acuerdo con Benjamin, fue justamente esta regresión al mito la que propició aquel tratamiento en sus obras.

en su texto sobre el narrador) ni que se trate del fruto de una cadena de causas estrictamente eslabonada, sino que pertenece al “...ámbito teleológico (cuyo fin se entiende que es la muerte), por lo que no resulta de la motivación minuciosa, sino de lo prodigioso como tal” (Benjamin, 2007b, p. 276). Pero tampoco se trata aquí de la mano maravillosa de una voluntad real, que mueva las cosas inanimadas para favorecer el desenlace de muerte y que con ello denote la ruta del destino sufriente, es decir, no tiene un carácter mecanicista o minuciosamente causal, sino que adquiere justamente su carácter de prodigio en su acontecer puramente *casual*, azaroso, y sin embargo apuntando a su fin, a la destrucción y a la caducidad, pues “...lo que normalmente se llama «destino» viene a revelarse de repente como la forma perfecta, despiadada, en que el azar manda” (Benjamin, 2007b, p. 338), pues el azar simplemente es la “...descomposición del acontecer en elementos fragmentados como cosas” (Benjamin, 2007a, p. 345)⁶³. Y es que, en cuanto criatura destinada a la muerte, en el ser humano el caos del azar desemboca siempre en ella y es así como, a intervalos, de manera prodigiosa (desde el punto de vista mítico, no científicista) se manifiesta “...la fuerza que las cosas inanimadas adquieren en el entorno de un ser humano culpable, *ya en vida de éste*, (y que) es *auténtico anuncio de la muerte*” (Benjamin, 2007b, p. 271. Énfasis mío), de manera similar a como la facies hipocrática, en tanto que destino, es augurio también de muerte. Benjamin nos ofrece un ejemplo claro de esto en el drama *El mayor monstruo, los celos*, de Pedro Calderón de la Barca. En él el retrato de la esposa de Herodes, quien muere hacia el final de la obra por

⁶³ Nótese, de hecho, esta cosificación como la petrificación del destino en pura inmovilidad, es decir, manifiesto nuevamente como naturaleza.

medio de los celos del marido, es rasgado por el puñal que Herodes blande contra el que considera su rival amoroso, justo en el momento de desprenderse el cuadro de manera azarosa, y con ello *presagia* su deceso (Benjamin, 2007b). Aquí queda patente cómo el destino, en cuanto sufrimiento que desemboca inexorablemente en la muerte, permite que cualquier cosa, por muy azarosa que fuese, sea capaz de presagiarla. En “Destino y carácter” Benjamin lo explica de manera muy simple: “El destino puede ligar lo vivo a las cartas igual que a los planetas (es decir, a cualquier cosa), y la adivinadora se sirve de la técnica sencilla de poner al *destino en conexión con la culpa* a través de las cosas más cercanas, las que son más seguras, las que se hallan preñadas de certeza” (Benjamin, 2007b, p. 179. Énfasis mío), y qué más preñado de certeza que el sufrimiento y la muerte. Se trata de un determinismo no minucioso sino teleológico, el cual es posible solo desde una mirada mítica, tal como la adopta la misma adivinadora.

El destino sufriente, por otra parte, es de una dimensión tal que abarca desde luego generaciones completas, una tras otra, como la muerte misma, extendiéndose hasta lo remoto del tiempo, dimensión que desde luego tiene que ver con su talante de naturaleza petrificada, y por supuesto también con su carácter histórico, y de ahí que sea un concepto genuino de historia-natural. “Pues, en efecto, cuanto más remoto nos resulta un acontecimiento, tanto más va teñido de destino, muy superior en esto a cualquier acontecimiento de carácter presente o incluso atemporal” (Benjamin, 2007b, p. 254). El acontecimiento que ya se ha consumado, y que impera de manera más evidente a lo largo de muchas generaciones, condiciona el mundo en el que vivimos y desde luego nos condiciona a nosotros mismos por mucho que rechacemos su influencia en nuestra esfera

privada y en cambio sí estemos más dispuestos a aceptarla como “...nuestra previa condición” (Benjamin, 2007b, p. 254). La “...idea auténtica de destino” tiene su motivo más decisivo en “...la suposición del sentido eterno de esa concreta determinación” (Benjamin, 2007b, p. 270), es decir, la suposición de su sentido mítico natural, en tanto que eternizado desde siempre. Benjamin lo ilustra del siguiente modo, en un planteamiento poco evidente pero no por ello menos certero que toma como ejemplo la vida de los personajes del novelista Julien Green: “...la casa de los antepasados, que se encuentra en la doble tiniebla de lo apenas pasado y de lo inmemorial, queda iluminada durante unos segundos por los duros rayos del destino, por los cuales se vuelve transparente al igual que un cielo de tormenta; y así se convierte finalmente en una *larga serie de cavernas, cámaras y galerías que se pierden en lo más remoto de lo humano*” (Benjamin, 2007b, p. 340. Énfasis mío). El destino como sufrimiento de la criatura tiene así una marca inconfundible que proviene de lo arcaico, de lo siempre acontecido, de lo natural, una y otra vez desde el origen de los tiempos, y esto le confiere su carácter *cíclico* en cuanto categoría de la historia natural, al punto que también se revela como “...lo apenas pasado”.

Desde estos supuestos es posible por fin exponer, en todas sus consecuencias, la alusión a la historia natural que Benjamin ilustra por medio del cuento de Peter Hebel “Inesperado reencuentro”. Haciendo un recuento de lo que se menciona en ese pasaje, en primer lugar se encuentra lo que se conoce como desastres naturales por cuanto conllevan sufrimiento de la criatura marcada por la culpa existencial, es decir, signada por el destino que corre hacia la muerte, y que eventualmente comportan a esta última con

aquello del terremoto en Lisboa, de igual manera se encuentran las acciones desplegadas por el hombre y que a su vez infligen sufrimiento y muerte a sus congéneres, y que también marcan hitos en esa escala de los fenómenos siempre nuevos y diferentes, es decir, históricos en sentido estricto (pero también siempre los mismos por su talante de caducidad), como “la Guerra de los Siete Años”, la división de Polonia, la ejecución de Struensee, el encierro del general Stein, la Revolución Francesa, la conquista de Finlandia y Prusia, y el bombardeo de Copenhague, y en tercer lugar se encuentra la misma muerte, la del Emperador Francisco I, la de la emperatriz María Teresa, la del emperador José y la del emperador Leopoldo II. Excepto por algunas excepciones escasísimas, lo que exponen todos estos acontecimientos es el sufrimiento de la criatura como destino que desemboca inexorablemente en la muerte, y que justamente en cuanto destino que pervive desde lo remoto generación tras generación a lo largo de la *historia* actúa “...según turnos tan regulares como el Hombre de la Guadaña en las procesiones que a mediodía desfilan alrededor del reloj de la catedral” (Benjamin, 2008a, p. 76) marcando con la muerte los hitos dentro de aquella escala de los fenómenos particulares. De hecho, de todo el trabajo sobre el narrador, este es uno de los dos pasajes más extensos que Benjamin reproduce de manera literal; el otro es uno que tiene que ver justamente con el destino. Se trata del relato *La alejandrita*, una piedra semipreciosa llamada comúnmente piropo y que cambia de color conforme a la luz que se la exponga. Del personaje de este cuento, el orfebre Wenzel, 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 nomás, 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" (Leskov, citado en Benjamin, 2008a, p. 94).

Aunque este pasaje se encuentre separado del tema de la exposición de la historia natural en la narración, parecería que sigue igualmente operando en él. El destino, que se menciona en la cita de manera literal, en cuanto disposición del azar que torna a las cosas inanimadas como augures de muerte (tal como el puñal y el retrato de la mujer de Herodes, en *El mayor monstruo, los celos* de Calderón de la Barca, presagiaron la muerte de la mujer de este) es el mismo que en este caso permite que una piedra presagie la muerte del zar Alejandro, un acontecimiento histórico. Benjamin escribe que se trata de "...una profecía *natural* de la *naturaleza* petrificada, inanimada, [que concierne] al mundo histórico en que él mismo vive (es decir, el orfebre Wenzel). Es el mundo de Alejandro II" (Benjamin, 2008a, p. 93). Es decir, la visión mítica de la historia natural, con la presencia del vaticinio del destino que adquiere la forma rígida e inerte de las cosas inanimadas como naturaleza, pero también por el solo hecho de apuntar a la muerte como el motivo del presagio, opera aquí también recogiendo dentro de sí misma lo que se considera como historia universal, lo cual es característico de esa visión mítica (que,

como ya vimos, traspasa fronteras geográficas e históricas), pues “...donde hay destino, hay un trozo de historia que se ha convertido en naturaleza” (Benjamin, 2007b, p. 253).

3.3. PASIÓN Y SUFRIMIENTO

Sin embargo, el destino como camino a la muerte se puede hacer patente con la incursión del hombre exclusivamente a la historia natural, es decir, en cuanto deja de lado su aspecto puramente humano⁶⁴ y en tanto se comporte como sola y llana naturaleza, comprendiendo nuevamente esta dentro de la esfera mítica.

En dos ‘cosas dramáticas concretas’ (...), por así decirlo, estereotipos de los Trauerspiele, se demuestra ante todo este retroceso de la historia a la historia natural, el de la persona moral a la del ser criatural: en el soberano y en el cortesano. (...). La ‘incapacidad de decisión’ y la entrega del soberano a ‘oscilantes impulsos físicos’ (...) lo convierten en un Nerón *desenfrenado* tanto como en una víctima de la *pasión*. A él le corresponde el cortesano, que ingresa ya como santo, ya como intrigante (Benjamin, citado en Lindner, 2014, p. 26. Énfasis mío).

En primer lugar, muy elocuente es el hecho de que en el *Trauerspiel* alemán el protagonista sea el príncipe, encarnación suprema de un poder sin límites y despótico que se revela eventualmente como mártir del destino, pues “...la incapacidad del tirano para decidir”, “...fruto de una violenta tempestad afectiva y siempre cambiante, en la que las figuras (los personajes), (...), se agitan como banderas desgarradas” resulta en

⁶⁴ Sobre este aspecto se tratará en el capítulo siguiente.

que “La sublime posición del emperador por un lado y la oprobiosa impotencia de sus actos por otro dejan en el fondo sin decidir si se trata del drama de un tirano o de la historia de un mártir”, y es que al final de la “...lucha por la corona” o de “...la disputa religiosa” “...le espera(...) invariablemente el suplicio y la muerte” (Benjamin, 2007a, p. 277). En estos dramas barrocos el príncipe termina siendo víctima de sus pasiones, con lo que éstas adoptan el rostro del suplicio, del sufrimiento conducente a la caducidad. Se trata de “...la convicción de que en (él), la criatura suprema, puede resucitar el animal con fuerza insospechada” (Benjamin, 2007a, p. 291). Por ello la pasión, en tanto agente de muerte y sufrimiento, se muestra a su vez como parte de la naturaleza humana, es decir, de su misma caducidad: “Las pasiones manifiestan en el drama de destino lo que es la naturaleza del ser humano” (Benjamin, 2007b, p. 271). Pero esta animalidad también se expresa en el miedo cerval del soberano a perder sus privilegios, en esa disputa por la corona como un instinto de supervivencia que se ha tornado enfermizo y por ello perpetua así la misma culpa. Y en el cortesano esta oscilación de los afectos se revela en la fidelidad que esta figura, en cuanto intrigante, guarda no al soberano sino a la corona, sin importarle la persona que la detente, fidelidad al poder representado en un simple objeto inerte como la calavera misma a la que es reducida la vida, y en la que está presente aún la maquinación del destino que subordina a la criatura a la caducidad material terrestre, es decir, a la muerte misma (Benjamin, 2007b). La pasión puede manifestarse igualmente como el sentimiento de la maldad por la maldad misma: “...del mismo modo que los tiranos, los judíos o los diablos se muestran sobre el escenario del teatro de la Pasión con una crueldad y una maldad insondables, sin explicarse ni desarrollarse sus

figuras, y sin poder confesar otra cosa que la ruindad de sus planes, así también este drama Barroco se complace en colocar a los antagonistas en escenas crudamente iluminadas en las que la motivación suele desempeñar un mínimo papel” (Benjamin, 2007a, p. 278). La falta de motivación psicológica en el desenvolvimiento de las pasiones, entre las que se encuentra precisamente la crueldad, obedece justamente a la que es la pura naturaleza humana, y por cierto en su carácter más sufriente. Es importante recalcar aquí la ausencia de desarrollo psicológico de los personajes tal como Benjamin la señala no solo en Calderón de la Barca sino también en Julien Green, pues lo que reverbera en estos dos autores es la exposición de la naturaleza humana en cuanto criatura. De Calderón Benjamin pondera: “Toda la maestría del escritor radica en la suprema exactitud con que en una pieza como el drama de Herodes emancipa a la pasión del motivo psicológico de la acción que el lector moderno busca en ésta” (Benjamin 2007a, p. 345). La misma validación se halla en su ensayo sobre Julien Green: “Julien Green tiene que estar muy lejos no sólo de la psicología analítica de Marivaux, sino de cualquier concepción psicológica respecto al ser humano” (Benjamin, 2007b, p. 335), pues para Benjamin este novelista capta a sus personajes “justo en el momento de la *passio*” (Benjamin, 2007b, p. 335) en la que revela su naturaleza criatural, y justamente por eso la pasión, incluida la maldad misma, es de hecho causa y signo del mismo sufrimiento. Benjamin afirma respecto a Julien Green que “...en toda su obra (...) el sufrimiento es el tema dominante” (Benjamin, 2007b, p. 335):

Quien desee estudiar al ser humano desde un punto de vista humano, humanista (se podría decir: desde el del lego), ha de exponerlo en su

«plenitud»: sano, disfrutando, dominando. Pero al ingenio teológico siempre se le presenta el ser humano en la que es su mayor profundidad, justo en el momento de la *passio*. Por supuesto que teniendo en cuenta ese doble sentido formidable de la palabra latina: el cruce de sufrimiento y arrebató con el que la *passio* se convierte en un *macizo histórico*, la línea divisoria de las religiones (es decir, lo que a todas atraviesa) (...). De ahí surgieron tanto el mito trágico como el mito católico, tanto aquella *passio* piadosa y pagana propia del rey Edipo, de Electra o de Ajax, como la misma *passio* piadosa y cristiana de Jesús. En este punto de indiferencia, *puerto de montaña de los mitos* (nótese el plural), se pone a describir el escritor la actual situación del ser humano persiguiendo las huellas de su *passio* (Benjamin, 2007b, p. 335. Énfasis mío).

La cita habla por sí misma, y es que la pasión en cuanto conlleva su propio sufrimiento, significa la mencionada incursión propia del hombre dentro de la esfera del destino y por ende de la historia natural como criatura caduca: “El destino es resultado del nudo que, sin poderse deshacer, amarra la decisión de la voluntad humana a la condición natural que se manifiesta en el acto decidido (es decir, a la pasión sufriente que arrastra hacia la muerte). Esta imbricación la presenta Benjamín como «el poder elemental de la naturaleza en el curso de la historia»” (Grave Tirado, 2015, pp. 103-104. Lo entrecomillado es de Benjamin). La exacerbación de su condición criatural por medio de la pasión, resulta una exacerbación a su vez de la naturaleza, y con ello “...despierta la totalidad de las fuerzas destructivas del cosmos” (Benjamin, 2007b, p. 336), es decir, que se expone literalmente a ellas, a su potencia mortal, lo que significa que “...la pasión ya no es sino el mero agente del azar en la creatura” (Benjamin, 2007b, p. 336), es decir, agente del destino de muerte. Recuérdese lo que se mencionó anteriormente, que el destino opera por medio del azar, y en este caso el hombre abona con su pasión a ese azar fatídico que corre hacia la muerte. El aspecto indirecto en que la pasión se expone a la destrucción por

medio del azaroso destino lo vemos nuevamente reflejado en la obra de Calderón de la Barca: “Herodes no mata a su esposa por celos, sino que ella muere *por medio* de los celos (es decir, de la pasión). Herodes se encuentra mediante los celos ligado al destino, y, en su esfera, el destino se sirve de ellos (la *naturaleza* peligrosamente *inflamada* propia del ser humano), de la misma manera que se sirve de la naturaleza muerta de puñales y cuadros para anunciar con signos la desgracia y causar la desgracia finalmente”⁶⁵ (Benjamin, 2007b, p. 268. *Cursivas mías*, el segundo paréntesis es de Benjamin), pues la esposa del rey Herodes muere a causa de la puñalada que éste dirigía a su equívoco rival con quien de hecho ella nunca le engaña, y que en el momento de la lucha esquivo el golpe cayendo este sobre la esposa de Herodes. Es decir, que la pasión, en cuanto sufrimiento en sí misma, no solo es anuncio y camino hacia la muerte, sino que puede convertirse en el más idóneo instrumento de la muerte misma, con lo que adquiere doblemente el carácter de destino, pues es innegable, desde el punto de vista de la historia natural, el talante de sufrimiento y muerte del destino del hombre en esa ligazón inextricable de la que se habló antes, y todo ello mediante el puro y simple azar. Desde luego que desde el punto de vista humano esa *coincidencia* del azar ciego toma el cariz de algo milagroso.

Con este planteamiento del hombre como criatura pasional sufriente se relaciona la referencia de Benjamin a las “...catástrofes morales de Leskov” que cita en su texto sobre el narrador (Benjamin, 2008a, p. 92), y a las que denomina muy significativamente “...narraciones históricas” (Benjamin, 2008a, p. 92) y “...en las que las *pasiones* que están

⁶⁵ Evidente es el hecho de que la naturaleza, como signo del destino, se sirva de su condición más inerte, es decir, de ella misma, para la consumación del destino, es decir, a fin de cuentas, de ella misma.

a la obra son tan *aniquiladoras* como la cólera de Aquiles o el odio de Hagen. Es asombroso cuán terriblemente puede ensombrecerse el mundo de este autor, y con qué majestad puede el *mal* alzar allí su *cet*ro. (...). Las *naturalezas elementales* de sus *Relatos de los viejos tiempos* llegan con su pasión atolondrada hasta el fin” (Benjamin, 2008a, p. 92. Las cursivas son mías excepto en el título de la obra). El lector no podrá dejar de notar la recurrencia de elementos que constituyen el concepto de historia natural: pasión aniquiladora, mal en cuanto pasión, naturaleza pasional, incluso algo muy similar a la corona del príncipe del Trauerspiel como emblema de lo inerte de la muerte (y por ello de la naturaleza) con aquello del *cet*ro. En este sentido, si el cuento de Hebel remite a la historia natural por su cronología que señala explícitamente a la muerte o que alude a ella con el sufrimiento de los desastres naturales y los ocasionados por el hombre, las “...catástrofes morales” de Leskov también apelan a la historia natural pero por medio de la naturaleza pasional sufriente de la criatura. Y es que la narración tiene esto en común, como ya vimos, con la visión de la historia en el Trauerspiel, que “...entendió sus propias formas ‘conformes a la naturaleza’” (Benjamin, 2007a, p. 307). Es decir, tanto en el drama barroco como en la narración, lo que se impone es el punto de vista de la historia natural. Este mismo punto de vista, conforme a la naturaleza, imperó de manera más acendrada antaño, y tal vez de forma inconsciente, pues, como ya se apuntó, hunde sus raíces en una cosmogonía mítica, y como tal, resulta transcultural. Una de las características de esta visión es, como se postuló de acuerdo a lo expuesto hasta ahora, la comprensión de la naturaleza inanimada en cuanto dotada de un poder profético milagroso, es decir, fiel al destino. Leskov lo define de este modo en “El narrador” de Benjamin: “...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” (Benjamin, 2008a, p. 78. Énfasis mío). De acuerdo con Benjamin, esta época, “La época, dice Leskov, en que el ser humano pudo creerse en *consonancia con la naturaleza* ha expirado. Schiller llamó a esa edad del mundo la época de la *poesía ingenua*” (Benjamin, 2008a, p. 79. Cursivas mías). Esta visión mítica de la naturaleza es la que, como ya vimos, permite a una piedra semipreciosa como el piropo en *La alejandrita* de Leskov ofrecer una profecía sobre el destino del zar Alejandro.

Esa época a la que se refiere Leskov es lo que Schiller denomina, dentro de la cultura de Occidente de manera más específica, aunque no desde luego exclusiva, *poesía ingenua*, y que Lukács estudia pero desde el *epos* griego. De hecho, como el lector no podrá dejar de advertir, éstas guardan mucho parentesco con la visión de la historia natural más ecuménica o transcultural a la que me he estado refiriendo, a la misma que de hecho pueden apelar escritores de tan diversas épocas y latitudes como el dramaturgo barroco español Pedro Calderón de la Barca, el novelista del siglo XX francés (nacido norteamericano) Julien Green, el narrador alemán del siglo XIX Hebel, y otro del mismo siglo pero ruso Leskov, y desde luego un novelista zapoteco contemporáneo como Javier Castellanos Martínez, del que me ocuparé más adelante. Desde luego, esto no quiere decir que ellos tengan presente el concepto de historia natural y todas sus implicaciones al

escribir sus obras, sino que más bien, como su visión mítica permea diversas culturas⁶⁶, es de suponer que sus nociones se hayan dispersas como ruinas entre la memoria colectiva, y a las que eventualmente ellos les echan mano⁶⁷, tal como de hecho hicieron los poetas barrocos por medio de una “...regresión al mero estado creatural” (Benjamin, 2007a, p. 285), que de hecho Benjamin nunca afirma que lo hicieron de modo consciente, sino más bien porque “...el Trauerspiel alemán se sume por entero en el desconsuelo de la condición terrena” (Benjamin, 2007a, p. 285) al desaparecer toda escatología en su época. De modo que la perspectiva mítica de la historia natural y sus nociones acuden como recurso del narrador igualmente de manera inconsciente, pues pertenecen, al ser parte de una visión mítica ecuménica, al inconsciente del grupo colectivo. Recordemos las palabras de Adorno: “La dialéctica histórica no es un mero retomar lo protohistórico (es decir, lo mítico) reinterpretado, sino que los mismos materiales históricos se transforman en algo mítico e histórico-natural” (Adorno, 1994, p. 134). Esa sería de hecho la única explicación para la presencia de estas nociones en la crítica literaria benjaminiana a tan diversas obras.

En el caso griego, específicamente, esta visión de la naturaleza, de acuerdo con Schiller, implica que “La naturaleza, desde este punto de vista, no radica en otra cosa que en ser espontáneamente, en subsistir las cosas por sí mismas, en existir según leyes

⁶⁶ Recuérdese aquello de: “Tantas religiones paganas, tantos conceptos de culpa natural” (Benjamin, 2017, p. 72).

⁶⁷ Es necesario recordar aquí la importancia que para la narración tiene la tradición oral, dentro de la cual se cuentan desde luego los mitos y las leyendas de los pueblos, impregnados de su visión cosmogónica, misma que, de acuerdo con Benjamin, tendría siempre algo de aquella noción ecuménica de historia natural, sobre todo si esta rescata los más elementales aspectos de los grandes mitos: culpa, destino y muerte.

propias e *invariables*” (Schiller, 2000, p. 4. Énfasis mío), tal como de hecho se manifiesta la criatura desde la perspectiva de la historia natural, como dominada por su condición criatural, por su naturaleza transcultural y transhistórica sujeta a la muerte. Además, el griego antiguo,

al personificarla y divinizarla (a la naturaleza) en sus distintos fenómenos y al representar sus efectos como acciones de seres libres, suprime su serena necesidad, por la cual precisamente nos atrae tanto a nosotros. Su fantasía impaciente lo lleva, pasando por encima de ella, al drama de la vida humana. Sólo le satisface lo viviente y libre, los caracteres, acciones, destinos y costumbres, y si nosotros (los contemporáneos) a veces deseamos, en ciertas situaciones morales de ánimo, ceder la ventaja de nuestro libre albedrío, que nos expone a tanta lucha con nosotros mismos, a tanta desazón y error, a cambio de la necesidad fatal, pero sosegada de lo irracional, en cambio la fantasía del griego aspira, precisamente al revés, a hacer comenzar la naturaleza humana ya en el mundo inanimado, y conferir un papel a la *voluntad* allí donde reina una ciega necesidad (Schiller, 2000, pp. 31-32. Énfasis mío).

Según esto, el griego antiguo se entrega al azar ciego de la naturaleza, solo por cuanto la personifica, y al hacerlo se siente en consonancia con ella, ella le habla en cuanto destino, dotada de una voluntad con la cual se vale del “...mundo inanimado” para cumplir ese destino. Y de acuerdo con Honold, la narración extrae su “...fuerza vital” de “...una determinada relación humana con la naturaleza, que se funda en última instancia en una facultad participativa de percibir la naturaleza como animada” (Honold, 2014, p. 839), esta facultad de la narración de animar a la naturaleza, de hecho, es propia de la noción de destino que abreva de la historia natural, tal como ya lo hemos visto. Honold sin embargo la circunscribe dentro de la facultad mimética, de la que se habló en el primer capítulo, con lo cual nos ofrece un punto de vista brillante no solo para explicar los

“...patrones de percepción y significación antropomórficos” de la narración (Honold, 2014, p. 801), sino también para la explicación de la historia natural como “...*voluntad* de destrucción” de las “...fuerzas naturales” (Benjamin, 2007a, p. 294. Énfasis mío). Con lo que se nos revela de hecho que el concepto de historia natural, cosmogónico-mítico, está igualmente relacionado con la capacidad de percibir semejanzas en el hombre, sobre todo en lo respecta a la comprensión de la caducidad de la naturaleza en cuanto muerte, pero también como dotada de sufrimiento, y desde luego de voluntad. Es decir, como dotada la naturaleza de vida culpable ella misma.

La definición de Lukács, por su parte, guarda otras tantas similitudes entre el *epos* griego y la visión de la historia como natural. Su obra *Teoría de la novela* comienza del modo siguiente: “¡Felices los tiempos para los cuales el cielo estrellado es el único mapa de los caminos transitables y que hay que recorrer, y la luz de las estrellas única claridad de los caminos! (...) el fuego que arde en las almas es de la misma naturaleza que el de las estrellas” (Lukács, 2018, p. 55). Aquí, al igual que en el pasaje de Leskov, los hombres consideran que los astros, es decir, que las cosas inanimadas les hablan de sus destinos. De hecho, en esta época, según Lukács, la pasión se manifiesta como lo más apropiado a la *naturaleza* del hombre: “En tiempos así, la pasión es el camino predeterminado por la razón para llegar a la *mismidad* consumada” (Lukács, 2018, p. 56. Énfasis mío), es decir, a su naturaleza, pues

No es ausencia de *sufrimiento* ni seguridad del ser lo que presta a hombres y acciones sus contornos alegres y rigurosos (pues la *falta de sentido* y el *luto del acaecer cósmico* no han aumentado desde comienzos de los tiempos, sino que, meramente, los cantos consolatorios suenan más clara o más

apagadamente), sino esa educación de las acciones a las exigencias íntimas del alma, a su grandeza, a su despliegue, a su totalidad. Cuando el alma no conoce aún ningún abismo en sí misma que pueda llamarla a precipitarse o impulsarla hacia alturas sin senderos; cuando la divinidad que gobierna el mundo y que distribuye los desconocidos e injustos dones del *destino* es confesada, aunque incomprensible, y se pone cerca y enfrente del hombre como el padre respecto del niño pequeño, entonces cada acción es simplemente un ropaje bien cortado para el alma. Ser y destino, aventura y consumación, vida y esencia son entonces conceptos idénticos (Lukács, 2018, pp. 56-57. Énfasis mío).

En una época así, el sufrimiento no es menor aunque sí es más llevadero debido a los cantos consolatorios; el hombre puede dejarse llevar por su naturaleza, arrastrar por sus pasiones, aunque ellas le inflijan dolor, puesto que está educado para dejarse guiar por ellas, asumiéndolas como dones del destino inescrutable que le han sido asignados por los dioses, y cuyas acciones se derivan necesariamente de esas pasiones. Es más, al igual que con la noción de historia natural, aquí hay una carencia de sentido de la existencia⁶⁸, y una presencia del “...luto del acaecer cósmico” que impera desde los principios de los tiempos, como destino natural. Las similitudes son innegables. En todo caso, el concepto de historia natural es para Benjamin una noción que atraviesa diversas culturas y épocas, pues “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” (Benjamin, 2008a, p. 79). Esta procesión de las criaturas, entre las cuales marcha la misma muerte, no es más que el curso natural de la historia misma.

⁶⁸ Sobre la carencia de sentido de la existencia en la historia natural, se hablará en el siguiente capítulo.

Y es que, de acuerdo con Benjamin, “Toda indagación de una determinada forma épica tiene que ver con la relación en que está esa forma con la historiografía (Benjamin, 2008a, p. 77). La relación entre narración e historia, de hecho, ha sido desde la muy temprana obra de Benjamin una de sus preocupaciones fundamentales. En 1923 en una carta a Florens Christian Rang Benjamin le escribe: “Me ocupa sobre todo la idea de cómo se relacionan las obras de arte con la vida histórica” (Benjamin citado en Bolle, 2014, nota a pie 4, pp. 528-529). De acuerdo con Bolle, Benjamin “...propone la concepción de la literatura como ‘*organon* de la historia’” (Bolle, 2014, p. 531). Es más, en el contexto de su disertación sobre el trabajo del Trauerspiel alemán, Bolle afirma: “El tratamiento benjaminiano de la historia en el *medium* de la forma artística está en la tradición de un concepto de ‘representación’ (*histories apódeixis*) que se remonta a Heródoto” (Bolle, 2014, p. 528), lo que resulta muy significativo si se toma en cuenta la mención de Heródoto como narrador y como una de las influencias más importantes de Leskov, de acuerdo con Benjamin. Muy acorde con la perspectiva con que la narración asume la historia como historia natural, es que la representa como crónica del curso del mundo. Para Benjamin, es necesario “...plantearse la pregunta de si la historiografía no representa acaso el punto de indiferencia creativa entre todas las formas de la épica. Entonces la historia escrita sería a las formas épicas lo que es la luz blanca a los colores del espectro. Sea como fuere, entre todas las formas de la épica no hay ninguna cuya presencia a la luz pura e incolora de la historia escrita sea más indubitable que la crónica” (Benjamin, 2008a, p. 77), pues el cronista, al igual que en la narración de Heródoto, no tiene que dar explicaciones acerca de lo que narra, es decir, se sustrae de toda explicación psicológica o causal (Benjamin,

2008a, p. 77), o sea, de la precisión o verificabilidad de los eventos, pues su fundamento es precisamente la historia natural, y esta es la que otorga un sentido a todo lo que narra, en cuanto que adopta el punto de vista de un curso inescrutable del mundo que, como ya se vio, no es más que el desfile de las criaturas sufrientes en su camino hacia la muerte, y lo mismo hace el narrador, que al incluir eventos extraordinarios en sus narraciones, pasa por alto tanto la precisión de los acontecimientos como su relación psicológica o causal (Benjamin, 2008a, p. 68)⁶⁹, a diferencia del ordinario novelista, que busca precisamente otorgarle un sentido a lo que narra, el sentido de la existencia, pues él se ha separado de toda fundamentación cosmogónica de la vida, al mismo tiempo de separarse de los contenidos de la tradición oral. Pero al igual que el cronista profano, el del Medioevo no explicaba los acontecimientos de los que se ocupaba, pues en él lo que privaba era el sentido del mundo como historia de la salvación, y el cual otorgaba a su vez sentido a todo lo que narraba (Benjamin, 2008a, pp. 77-78). Lo que aparece más bien en la crónica medieval es la *interpretación* que nada tiene que ver con una concatenación de causas y efectos (Benjamin, 2008a, p. 77), igual a la interpretación del destino por medio de las cosas inanimadas que es propia de la visión pagana de la historia natural, tal como de hecho Benjamin lo describe en “Sobre la facultad mimética” (Benjamin, 2007b), es decir, la lectura primitiva del destino por medio de las constelaciones o las vísceras. El historiador, por el contrario, es decir, el historicista, tiene que “...explicar de

⁶⁹ Benjamin critica “el elogio que se hace de un autor por la psicología de sus personajes, con lo que los críticos y los escritores sólo suelen ser dignos unos de otros en razón a que el típico novelista viene utilizando esos gastados esquemas que luego la crítica puede identificar y alabar por tanto” (Benjamin, 2007b, p. 242).

una u otra manera los sucesos de los que se ocupa” (Benjamin, 2008a, p. 77), concatenarlos en un sentido unilateral como causas y efectos, y no puede ofrecerlos simplemente como ejemplos del curso del mundo. En cambio, “...en el narrador se preservó el cronista en una figura transformada, secularizada”, (Benjamin, 2008a, p. 78). Oyarzún escribe: “...el narrador puede aparecer como el cronista de la historia profana” (Oyarzún Robles, 2008, pp. 32-33). La visión profana de la historia como historia natural, es decir, como crónica de la misma, es la más apropiada a la narración, por encima del plan divino de salvación, si tenemos en cuenta todos los elementos que hasta ahora se han venido refiriendo. Y por ello el narrador no tiene que explicar psicológicamente lo acontecido, y mucho menos otorgarle un sentido, pues sabe de entrada que la existencia carece de él, o, por lo menos, lo tiene en un sentido de historia natural, como un discurrir de sufrimiento que “...corre al encuentro de la muerte”, y del que se puede atisbar solo ciertos significados, como en el relato *La alejandrita* de Leskov, o extraer de él una experiencia útil⁷⁰.

3.4. HISTORIADOR Y NARRADOR

Para Pablo Oyarzún “El cronista se muestra aquí (en la narración) como un modelo para el materialista histórico en su debate con el historicismo y la ideología del progreso” (Oyarzún Robles, 2008, nota a pie 24, p. 33). Pues, en primer lugar, el historicismo tiene pretensiones de objetividad, desinteresada, precisa y exacta de los acontecimientos, como

⁷⁰ Acerca de la capacidad del narrador para aportar experiencia útil se tratará en el capítulo siguiente.

si se tratara de un *relato* objetivo, expresado con aquel “«Erase una vez» (del) burdel del historicismo” (Benjamin, 2008b, p. 316). El historiador materialista, por el contrario, renuncia a esa narrativa sesgada y pretendidamente fiel, pues “Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo «tal y como propiamente ha sido»” (Benjamin, 2008b, p. 307), sino disruptivamente por medio de una detención mesiánica de su acontecer (Benjamin, 2008b, p. 316) para construir un conocimiento genuinamente histórico, que ponga en evidencia la barbarie o catástrofe de la historia, negando así el supuesto progreso. De hecho, esta actitud del materialista histórico coincide con la intención de la narración en cuanto crónica de la historia natural puesto que solo desde este ángulo es posible captar la catástrofe y la barbarie históricas como mítico-naturales (al poner el dedo en la llaga del sufrimiento y la caducidad), lo que conlleva no una validación de las mismas sino una protesta implícita y radical, o, en todo caso, una protesta a la naturaleza del hombre. Pero también la narración, al echar mano de lo maravilloso o extraordinario, pone en marcha una crítica a esa supuesta objetividad del historicismo. Y a la vez, al plantear la naturaleza mítica como histórica, la narración pone en la mesa de juego la posibilidad de su interrupción, de un verdadero estado de excepción respecto a la dinámica mítica⁷¹, algo similar a aquella detención mesiánica del acontecer que de manera más dramática relativizaría históricamente el curso mítico natural. En esos tres sentidos, el narrador y el historiador materialista se complementan.

⁷¹ En el capítulo siguiente se abordará la ruptura con el mito que opera el *märchen* o el cuento tradicional, la cual implica una relativización histórica del mito, y con ello su posible interrupción, al menos en un sentido estético.

En esta misma línea, el cronista no distingue entre acontecimientos grandes o pequeños pues “...tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que alguna vez aconteció puede darse por perdido para la historia” (Benjamin, 2009a, p. 40). Esta vocación por la totalidad de la historia (comprendida en el sentido no homogéneo sino como cabalidad) es justamente la misma que permea el concepto de historia natural, de todo lo acontecido como curso del mundo, y la que también condiciona desde luego la historia materialista, según Benjamin. El método de esta crónica histórica que opera sobre la totalidad del acontecer, el autor Berlinés lo hace explícito en el siguiente pasaje:

Pequeña propuesta metódica para la dialéctica histórico-cultural. Es muy fácil establecer en cada época dicotomías en distintos «terrenos» según determinados puntos de vista, de modo que de un lado quede la parte «fructífera», «preñada de futuro», «viva», «positiva» de esa época, y de otro la inútil, atrasada y *muerta*. (...). Pero toda negación, por otra parte, vale sólo como fondo para perfilar lo vivo, lo positivo. De ahí que tenga decisiva importancia volver a efectuar una división en esta parte negativa y excluida de antemano, de tal modo que con desplazar el ángulo de visión (¡pero no la escala de medida! (entiéndase, el criterio)) salga de nuevo a la luz del día, también aquí, algo positivo y distinto a lo anteriormente señalado. Y así *in infinitum*, hasta que, en una apocatástasis de la historia, todo el pasado haya sido llevado al presente” (Benjamin, 2005, pp. 461-462. Énfasis mío).

Es de importancia resaltar en el pasaje la división entre lo vivo y lo muerto, es decir, lo fenecido y olvidado, lo que no ha contado justamente para la historia oficial, pese a sus pretensiones de objetividad, y sí en cambio para una historia natural. La finalidad de esta metodología en cuanto pone el foco en la parte considerada negativa de la historia, es llevarla al plano positivo, de la que resultará un remanente negativo, al que hay que aplicarle nuevamente tal división hasta que todo haya sido traído al presente, a la

memoria histórica: “El interés no está puesto en las épocas de florecimiento cultural, sino en lo no contemporáneo y en lo extinguido (y este es el criterio), en los márgenes aparentes de la tradición” (Kaulen, 2014, p. 1081). La parte negativa de la historia, la “...inútil, atrasada, *muerta*”, es desde luego la de los perdedores, a saber, de los más sufrientes, la cual se perfila así como acechada por el peligro del que hemos hablado antes: no solo de convertirse en instrumento de dominación de los opresores sino, desde este punto de vista, y por su condición precisamente “negativa” y poco “fructífera”, como amenazada por el olvido. Benjamin apunta en otro texto: “Así, podría hablarse de una vida o de un instante inolvidable aunque todos los hombres lo hubieran olvidado por completo. Si su esencia exige el no ser olvidada, ese predicado no contiene nada que sea falso, sino simplemente una exigencia que no satisfacen los seres humanos” (Benjamin, 2010a, p. 10). Lo inolvidable así, al menos para el historiador materialista, sería la historia de los perdedores, de los oprimidos, o, en otras palabras, la historia del sufrimiento humano, puesto que justamente es la parte negativa que pretende rescatar, se trata pues de una “...reconciliación escatológica, que permite eliminar el sufrimiento y la deshonra de las víctimas de la historia” (Kaulen, 2014, p. 1076). La visión del materialismo histórico benjaminiano, como hemos venido proponiendo, está de alguna manera permeada por la perspectiva de la historia natural, o, es más, está subsumida dentro de esta perspectiva, en cuanto que ambas ponen de igual manera el acento en el sufrimiento de la criatura, en su caducidad e incluso, en este mismo sentido, en su potencial olvido. La narración es así, en cuanto crónica de la historia natural, y de manera similar a la crónica construida del materialista dialéctico, la narrativa de la parte negativa de la historia, es decir, de la parte

muerta para la historia oficial, la historia de los más sufrientes. Lo olvidado, o a punto de perderse para siempre en el olvido de los hombres, se revela de este modo como lo verdaderamente inolvidable, lo que no se debe olvidar, y lo que le otorga su autoridad a la narración, en cuanto que representa lo que justamente necesita ser narrado: "...la narración atiende, como a su elemento más originario, a la callada interpelación que proviene del morir: esa interpelación es la de *lo inolvidable*" (Oyarzún Robles, 2008, p. 29). La confirmación de esta relación la encontramos en la presencia de la palabra *apocatástasis* (el ingreso de todas las almas al paraíso) tanto en el texto antes citado sobre el historiador materialista como en el ensayo sobre el narrador. Y es que Leskov, figura insigne del narrador para Benjamin, "...estaba muy influenciado por Orígenes" (Benjamin, 2008a, p. 87), quien especulaba acerca del "...ingreso de todas las almas al paraíso" (Benjamin, 2008a, p. 87), que en estos contextos específicos puede interpretarse como su ascensión a la esfera de lo vivo, de lo que se tiene presente. Pero sobre esto se abundará un poco más en el capítulo que sigue.

En resumen, a partir de toda esta disquisición es posible entender (se pretende que en toda su amplitud) ciertos postulados en el trabajo sobre la narración de Walter Benjamin. Lo que aflora en las miradas y en las palabras del moribundo, removido por el recuerdo involuntario en ese trance límite que teme al olvido, es la historia de su sufrimiento en cuanto criatura y que es lo verdaderamente inolvidable. La muerte — como constante de la historia natural, es decir, en cuanto sello del sufrimiento de la criatura que ha sido olvidado, y que a pesar de todo es lo inolvidable que no se debe olvidar — "la muerte (decía) es la sanción de todo lo que el narrador puede referir. De ella

tiene prestada su autoridad. (Pues) sus historias nos remiten a la *historia natural*” (Benjamin, 2008a, p. 75. Las cursivas son mías) o, en otras palabras, nos remiten a la historia del sufrimiento de la criatura. La visión de la historia natural, que el verdadero narrador nunca pierde de vista, le permite leer no solo lo que el mundo tiene de esencial (la naturaleza de la criatura que no varía de una cultura a otra ni de una época a otra, es decir, su misma caducidad), sino la historia como preñada de sufrimiento, y la naturaleza como dotada de voluntad a través del destino sufriente, uno que se manifiesta de forma portentosa con acontecimientos maravillosos o extraordinarios, al menos desde el punto de vista de lo mítico, y que por ello el narrador renuncia a explicarlos, y, sobre todo, a buscar en ellos ningún sentido existencial, pues de entrada sabe que tal no existe, o por lo menos que es inescrutable en su totalidad, y por ello tan solo aspira a extraer algún significado aislado de ellos pero, especialmente, alguna utilidad. Sobre este último punto se hablará en el capítulo siguiente.

3.5. CASTELLANOS, CRONISTA DE LA HISTORIA NATURAL

En las novelas de Javier Castellanos Martínez, por otra parte, encontramos elementos que denotan una visión, tal vez inconsciente, del curso del mundo en cuanto historia natural. Y esto es debido, según me atrevo a conjeturar, a la cercanía que el autor guarda con la tradición oral, como ya hemos estudiado en el capítulo primero. En las historias que sus personajes narradores recrean hay muchos elementos cosmogónicos y míticos, que ponen

en juego a la naturaleza como dotada de voluntad, animada o ya abiertamente humanizada. El hombre de hecho aparece en “...consonancia con la naturaleza” sintiéndose él mismo permeado por ella, una naturaleza más entre todas las otras. Javier Castellanos, por cierto, en una entrevista con Cristina Pacheco asevera que hay un mito fundacional de creación de los zapotecos según el cual el relámpago empezó a tronar hasta que “...formó a un gran árbol, a un terrible peñasco y al jaguar y de estos tres elementos empezó a surgir el ser humano”⁷². Y agrega que “...en un sentido alegórico quiere decir que nosotros somos animales, vegetales y minerales”. En esa misma entrevista afirma: “Ese es un pensamiento del pueblo, de nuestros viejos. Así consideraban las cosas. Todo tiene vida, la mesa, el agua, la flor. (...) Nosotros somos uno más entre todo. Todos servimos para algo”. En este mismo sentido podemos detectar en sus novelas la presencia de dos vaticinios de muerte por medio de un objeto inanimado. El primero ocurre en casa de los padres de Toribio, el protagonista de *Laxdao yelazeralle* (*El corazón de los deseos*) (2007a), cuando se quiebra el comal en su exposición al fuego y luego Toribio muere en medio de un incendio que él mismo provocó. El otro vaticinio tiene lugar en *Dxiokze xha... bene walhall* (*Gente del mismo corazón*), cuando el cura Amos es herido gravemente al caer sobre una rama, que le perfora el cuerpo y lo deja convaleciente durante casi toda la novela y al final muere apuñalado por el mismo narrador, Miguel Aldón. También hay alusiones a un destino sufriente que pervive a lo largo de generaciones, como veremos más adelante, pero sobre todo se encuentra presente el

⁷² Castellanos en Conversando con Cristina Pacheco. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5tMsqQYcXcU>

sufrimiento del ser humano como criatura destinada a la muerte y, con un acento asombrosamente recalcado, la recurrencia de la muerte misma en las historias que narra, crónicas de la vida histórica de México, e incluso de la diáspora de los judíos, pero contadas sin preocuparse tanto por la precisión de los acontecimientos sino más bien como si le importara simplemente rescatar esas historias sufrientes y plagadas de mortandad del peligro del olvido.

Desde su primera novela *Wila che be ze lhao* (*Cantares de los vientos primerizos*) (2007b/1994), este empeño por salvar del olvido al derrotero sufriente de sus ancestros, de su pueblo, se hace evidente. La novela se articula alrededor de tres “Revelaciones”, como Castellanos intitula a tres de sus siete capítulos. Estas revelaciones no son otra cosa que la crónica, en el sentido literal de la palabra, de las migraciones y luchas de su pueblo, narradas como revelaciones justamente por boca de Trhon Lia que en estado de embriaguez cae en un trance de vidente y se pone a narrarlas como si fuera una “mujer loca” (2007b, p. 151). El mismo empeño se hace patente en *Gaa ka chhaka ki* (*Relación de hazañas del hijo del Relámpago*) (2003) que aborda las aventuras e infortunios de Guzio y sus compañeros de lucha durante la Revolución Mexicana, y lo mismo ocurre en la última de sus novelas, *Dxiokze xha... bene walhall* (*Gente del mismo corazón*) (2014), que narra las vicisitudes de sus antepasados hacia el final de la Guerra de Independencia. No menos sufriente es también la vida del protagonista de *Laxdao yelazeralle* (*El corazón de los deseos*) (2007a) — título ya bastante significativo —, quien no puede cumplir con una promesa que hizo a su pueblo movido por la emoción, por un impulso, y la cual se convierte a partir de entonces en su infierno terrestre, un martirio incontrolable que escarnece su honor,

que destruye a su familia y que finalmente lo conduce al suicidio. La muerte de hecho es la reina suprema de estas novelas. Solo por mencionar los casos de los personajes principales diremos de paso que en *Gaa ka chhaka ki (Relación de hazañas del hijo del Relámpago)* Bedoleón decide sacrificarse por sus compañeros de lucha y, para evitar más muertes, decide entregarse en calidad de mártir a sus enemigos. En esta misma obra la mujer de Guzio, Cilia-Pachuca, muere a manos de los federales. Miguel Aldón asesina al padre Amos, y narra la historia desde la cárcel, de manera similar de hecho a Jaime el protagonista de *Wila che be ze lhao (Cantares de los vientos primerizos)* que narra su historia desde la prisión. Encarcelamientos, destierros, fusilamientos, accidentes, saqueos, violaciones, abusos, plagas, suicidios, traiciones y sobre todo muerte, son lo que marcan el ritmo catastrófico de estas novelas, historias captadas por una intuición asombrosa y a la vez casi obvia por parte de Castellanos. A continuación, ofrezco solo algunos ejemplos de todo esto, ya que el material es inmenso y resultaría un poco ocioso reproducirlo completamente, y por ello he ofrecido un resumen del mismo. Incluyo pasajes completos anotando dentro de un paréntesis el elemento de la historia natural al que considero que alude, y comentando solo lo indispensable para relacionarlo con la parte teórica que se ha venido desarrollando.

En este pasaje habla el narrador de *Gaa ka chhaka ki (Relación de hazañas del hijo del Relámpago)*, es decir, el suegro de Guzio el protagonista, refiriéndose a la historia de Guzio durante la Revolución: “De esto que estoy platicando no crean que fue ayer, o hace 10 años. Esta es una historia *vieja, eterna, rancia*. Lo que pasó sigue sucediendo y quién sabe cuándo dejará de pasar. Esta plática en momentos hasta se parece a tu historia, o a la de

aqué y a veces a la mía...” (Castellanos Martínez, 2003, p. 208. Énfasis mío). Aquí vemos cómo el destino de sufrimiento, de Guzio en este caso, se repite a lo largo de generaciones y de hecho se remonta hasta el origen de los tiempos, pues se trata de una historia “eterna”. Hay con ello un señalamiento del carácter impersonal, es decir, natural de esa historia pero también alude justamente a la particularidad y novedad históricas de la misma encarnada en las figuras singulares de “aquel”, la tuya o “la mía”, es decir, vemos cómo ese destino se erige como natural y a la vez como histórico.

En el siguiente pasaje habla Yolando, el maestro de danza en *Laxdao yelazeralle* (*El corazón de los deseos*):

Escuchen todos. Antes de que surgiera la vida sobre esta Tierra, todo estaba cubierto de agua, no había cerros ni había ríos, no había luz, todo estaba oscuro. Así estaba cuando empezaron a escucharse terribles truenos, y por momentos aparecía una gran luz que denotaba la presencia de *Yesa Guzio*, así estuvo hasta que logró crear el sol (Naturaleza dotada de voluntad), después de eso aparecieron dos árboles vivos: un árbol de algodón paisano y un árbol que tenía colores, que pintaba, el *yagalhan*; después apareció el animal y la piedra roca; estas fueron las primeras cosas que hubo sobre la Tierra, estos cuatro primerizos fueron los fundadores y padres de todo lo que después hubo sobre este mundo (Naturaleza dotada de voluntad): la lluvia, el corazón de todas las cosas, la tierra, el viento, el espacio, lo que ahora llamamos casa, la estrella, los cerros, las semillas y el relámpago, fueron los trece primeros. Ya estaban todos estos elementos cuando salió la idea de crear al ser humano: al viejo árbol le tocó empezar la creación, a partir de entonces todos los días y con la presencia del sol, estaba apurado haciendo al primer hombre: el primer día utilizó algodón (Ser humano como naturaleza), el día segundo utilizó al calor, el día tercero utilizó una piedra de fortaleza, el día cuarto utilizó el corazón de todas las cosas, el día quinto utilizó lo que producía el sonido, el día sexto le dio color al ser que estaba haciendo, el séptimo día lo puso a quemarse con las rayos que da el sol cuando se oculta, el día octavo lo encargó a los zopilotes que entonces ya había para que le mostraran lo que era del mundo (Ser humano en consonancia con la naturaleza), el día noveno lo bañó con agua, el día décimo lo ayudaron los perros a darle astucia (Ser humano como animal),

el undécimo día los monos se encargaron de él, el décimo segundo le dieron la inteligencia de hombre y el décimo tercero se volvieron a juntar los cuatro primeros elementos fundadores para ver cómo iba la creación del hombre y, entonces, decidieron que el árbol iba a trabajar otras cuatro treceas de días formando al ser humano, para que al terminar, continuara el árbol de pintura con la tarea de hacer al humano. Después le correspondería al animal primero hacer sus 5 treceas y una vez que éste las terminara, seguiría la piedra primera otras 5 treceas, de tal manera que con esto quedaría concluida la hechura del ser humano llevándose un total de 260 días. Desde entonces, cuando nuestros padres han decidido traernos al mundo, tienen que pasar 260 días para que nazcamos. Por eso les digo que la cuenta sigue, porque todavía está el primer árbol. Aún vive el árbol que pinta, el animal primero y la piedra primera. Esta mañana se terminó la era de Yagalhan, el árbol que pinta, y empezó la fiesta del animal primero, unos dicen que es el jaguar o el tigrillo. Después de 4 treceas, o sea 65 días, empezará la era de *yijlao*, la piedra primera, y cuando ésta termine, acabó un año, un *guzio*, decían nuestros antepasados, y otra vez de nuevo. Antes aquí observaban y con ello sabían para qué habíamos nacido o a qué podríamos dedicarnos; observando esto podíamos darnos cuenta de qué nos esperaba en la vida: si nacimos en el día de árbol de algodón, o del árbol que pinta o del relámpago que defiende, de eso dependía nuestra vida (Destino en consonancia con la naturaleza). Hoy ya lo olvidamos (Castellanos Martínez, 2007b, pp. 131-133).

En primer lugar, es digna de notarse ya en sí misma la presencia de un mito fundacional que concibe al ser humano —y a toda la naturaleza— como criatura, y por ello como naturaleza él mismo, no distinto en cierto sentido de los animales, por aquella astucia del perro, ni distinto de la naturaleza inanimada por aquello del algodón y la piedra con que lo forman. Y, en segundo lugar, vemos también a la naturaleza como dotada de voluntad que, al crear al ser humano, delimita su destino, el cual depende de las condiciones de ese mismo acto creador. Con lo que se hacen evidentes varias categorías de la noción de historia natural.

En *Wila che be ze lhao* (*Cantares de los vientos primerizos*), se dice de Trhon Lia que pertenece al linaje de los Shibedao, seres que “...tienen la posibilidad de convertirse a

voluntad en estrella para vigilar sus territorios y que haya bienestar” (Castellanos Martínez, 2007b, p. 96). La misma Trhon Lia, al contar una historia sobre una mujer igual que ella, afirma que el marido de esta mujer “...pudo ver cuando la mujer estrellaerrante (*sic*) salía a reunirse con sus semejantes para deliberar la forma de cuidar el firmamento bajo el que vivía el zapoteco” (Castellanos Martínez, 2007b, p. 180). Aquí encontramos una alusión a la consonancia del ser humano con la naturaleza, pues una mujer es a la vez una estrella errante que intercede en la vida de los seres humanos.

En el siguiente pasaje habla la misma Trhon Lia:

No pasó mucho tiempo a partir de que empezó esto, cuando se supo que esta gente advenediza ya estaba haciendo su gobierno en Lachiwizin (se refiere a los españoles), y ahora ya se oía decir cómo ellos trataban a las gentes que se les habían unido: ya le quitaban a sus hijos, a sus esposas, ya los obligaban a trabajar en la propia tierra de ellos, y nuestros pobres paisanos, por el coraje, ya exigían que a todos se les tratara como a ellos (Castellanos Martínez, 2007b, p. 131).

En esta cita podemos apreciar dos elementos importantes dentro de la noción de la historia natural. Por una parte, el ser humano en cuanto criatura y pura naturaleza se revela como una fuerza destructiva de sus mismos congéneres, como agente del destino sufriente, y a la vez, las criaturas sufrientes quienes padecen sus abusos muestran la exacerbación de sus pasiones con aquel “coraje” que les hace exigir que a todos se les trate igual, con lo que se muestran rencorosas y dotadas de envidia. Es decir, que tanto unos como otros no se muestran más que como dibujados en su pura y llana naturaleza pasional.

Trhon Lia le cuenta a su concubino Jaime:

Gracias a las dos señoras de nuestro mismo pueblo que ayudaron a los de Castilla, allí se acabó la pretensión de expulsar a los extranjeros y desde entonces las cosas han cambiado para nosotros; gracias a la intolerancia de nuestro pueblo, que castiga en cualquier momento; gracias a Yadaonhisa y a Balazadao, que era el nombre de estas mujeres cuando todavía se sentían nuestras paisanas (Castellanos Martínez, 2007b, p. 132).

En este pasaje encontramos dos figuras similares a los cortesanos intrigantes de los *Trauerspiele*, que, fieles a su instinto de supervivencia, se alían a los que consideran más poderosos, traicionando a los suyos propios, sin importarles mucho quién detente el poder, sino simplemente buscando su propio beneficio privado con la finalidad de salvarse.

En la siguiente cita habla el narrador principal de *Gaa ka chhaka ki* (*Relación de hazañas del hijo del Relámpago*): “De por sí oíamos que en la parte de la sierra fría, por el rumbo de Ixtlán, cuando ya hubo libertad para salir de nuestros pueblos, cuando ya no fue tan necesario trabajar para la iglesia y para los jefes de Castilla...” (Castellanos Martínez, 2003, p. 236). Nuevamente encontramos aquí alusiones a la naturaleza criatural del ser humano, como agente de sufrimiento de sus propios congéneres, y por ello él mismo como sufriente, desde luego.

En el siguiente pasaje habla el mismo narrador de *Gaa ka chhaka ki* (*Relación de hazañas del hijo del Relámpago*):

...cuentan que cuando Hernán Cortés, el conquistador, fue a pelear contra los aztecas, muchos de Rhacheyera fueron con él a esa guerra, y por eso se les consideraba como sus amigos, pero, cuando éstos se fueron, fue cuando empezaron a perder su suerte, se empezó a tratar de hacerlos menos, a tratar

de demostrar que con el estudio moderno se les podía superar, que ya había pasado su tiempo y eso hacía que ellos se sintieran tristes y lastimados (Castellanos Martínez, 2003, p. 269). (Criatura sufriente).

Otra vez en este pasaje encontramos la exposición de la criatura como sufriente. De ahora en adelante, y salvo escasas excepciones, me limitaré a señalar solo entre paréntesis el elemento de la historia natural que considero que se encuentra implícito en los pasajes que cite, puesto que la mayoría aluden a la muerte, y solo en algunos casos haré algunas observaciones para puntualizar su relevancia. En la siguiente cita habla Trhon Lia:

...los españoles se empezaron a preparar: mandaron a traer armas y soldados de la ciudad de Oaxaca, fueron miles los que llegaron, había quienes traían caballos, había quienes traían perros que sabían cazar a la gente y muchos que aunque no eran de Castilla ya estaban a su favor y ya cuando estaba todo preparado para ellos para empezar a pelear, fue cuando cayendo (*sic.* cayeron) desprevénidamente sobre los pueblos de xidza. Cuando caían sobre un pueblo ya hasta sabían quiénes eran la cabeza y el corazón de cada pueblo y luego los agarraban y allí mismo los mataban (Castellanos Martínez, 2007b, p. 131) (Muerte).

En el siguiente pasaje conversan unos personajes anónimos, de la novela *Gaa ka chhaka ki* (*Relación de hazañas del hijo del Relámpago*):

—Mateo de Laxopa ya llegó de Oaxaca, trae machetes y hachas para vender.
—¿Lo fuiste a ver?
—Sí. ¿Será cierto lo que dice, que ya quitaron a Madero de presidente y que en su misma silla lo sentaron para matarlo?" (Castellanos Martínez, 2003, pp. 342-343) (Muerte).

Aquí interviene el narrador de *Gaa ka chhaka ki* (*Relación de hazañas del hijo del Relámpago*), suegro de Guzio el protagonista:

Pero hubo también algunos pobres pueblos que creyeron sinceramente en la política de estos hombres (se refiere a los políticos denominados de la 'soberanía') y pelearon con mucho ardor en esa guerra contra Carranza, defendiendo a los hacendados y dueños de minas y negocios. Hubo pueblos que perdieron más de 50 hombres en esa guerra" (Castellanos Martínez, 2003, p. 354) (Muerte).

El mismo narrador continúa diciendo:

Con pocos soldados se fue el general (se refiere al general Figueroa) y en el camino hacia México lo traicionaron, deteniéndolo junto con sus soldados, y entregándoselos (*sic*) a un político de la gente de Ibarra, quien ordenó fusilar a todos los serranos que venían con el general Figueroa. Allí acabó la vida del amigo de Guzio, el viejo Leocadio. Allí lo fusiló el mismo Ibarra, el de Lachatao (Castellanos Martínez, 2003, p. 355) (Muerte).

Nuevamente habla el narrador de *Gaa ka chhaka ki* (*Relación de hazañas del hijo del Relámpago*), refiriéndose a los habitantes del pueblo de Layelle:

Pero su responsabilidad hacia su pueblo la pagaron cara, ya que cuando los carrancistas salieron de la sierra, entonces Meixueiro y su gente (es decir, soberanistas) pudieron regresar. Lo primero que hicieron fue desquitar su coraje contra la autoridad de Layelle, mandando a matar al presidente y al síndico, que se habían atrevido a no huir con tal de cuidar a su pueblo (Castellanos Martínez, 2003, p. 359) (Muerte).

En el siguiente pasaje nos habla el cura Amos, personaje de *Dxiokze xha... bene walhall* (*Gente del mismo corazón*): "Por esos tiempos, después del fusilamiento de Morelos, las cosas ya estaban muy difíciles para los alzados" (Castellanos Martínez, 2014, p. 247). (Muerte).

Aquí nuevamente se pronuncia el cura Amos: “Ya tenía como un año y medio de andar en esto, como ayudante del vicario, cuando éste se empezó a enfermar, se puso muy grave, no logró sanar y murió” (Castellanos Martínez, 2014, p. 248) (Muerte).

Donatanasio, de origen judío, le cuenta a Amos niño:

Tal como fue la historia de ustedes y así como sigue sucediendo (Destino que se repite a lo largo de la historia), fue lo mismo que pasó con el pueblo de los judíos, ellos vivían en sus tierras, con sus creencias, con su dios, con su propio idioma, (...) ellos se habían hecho de un Dios que les dijo que esa era su tierra, (...) por eso cuantas veces fueron expulsados de sus tierras (Criatura sufriente), cuantas veces regresaban, (...) Cristo nació de donde mis antepasados también habían nacido, (...) él quería que preparáramos la llegada del tiempo en que viviéramos como seres humanos, quién sabe si no es el mal, pero esto coincidió con que en ese tiempo los romanos tenían conquistada a la nación judía, vivían de lo que era de los judíos, como están ustedes ahora en manos de los españoles (Criatura sufriente), por eso los judíos en ese momento no podían aceptar una doctrina como la de Cristo. (...). Cuando Cristo andaba predicando amor y fraternidad, su pueblo andaba pensando en sacudirse del molesto peso del extranjero, que eran los romanos, muchos creyeron que él podía ser el líder del pueblo para expulsar al invasor, pero para Cristo esa no era su preocupación, a él no le preocupaba el pueblo de Judea, le preocupaba el género humano, *la salvación de la gran obra*, y esto poco tenía que ver con pelear contra los romanos, y esto, a la cabeza del pueblo judío le disgustó; por otro lado, a los romanos no les gustaba ver a un líder judío atrayendo a tanta gente, les causaba temor, y con cualquier pretexto Cristo fue detenido y encarcelado y el pueblo judío no hizo nada por lograr su libertad, porque lo creían colaborador inconsciente de los invasores, así fue como surgió el cristianismo, que eran los seguidores de Jesús, el Cristo, por eso cuando llegó el momento de la insurrección judía, los cristianos abandonaron a sus paisanos, esta insurrección fue derrotada a pesar del gran sacrificio y heroísmo con que se peleó, los romanos lograron derrotar al pueblo judío, y como escarmiento, como venganza porque estuvieron a punto de perder, destruyeron toda la ciudad de Jerusalén (Criatura sufriente); (...). Después de esta gran derrota, la gente que no murió en esa guerra (Muerte), se dispersó por todo el mundo, entonces empezó la leyenda del judío errante. Los conquistadores (...) empezaron a crear mentiras; culparon a los primeros cristianos de la desgracia, y después, cuando por voluntad de Dios, ellos mismos se volvieron cristianos, entonces sacaron la historia de

que los judíos habían matado a su nuevo dios, (...) Cuando esta gran nación romana adoptó el cristianismo fue cuando se volvió religión, y gracias a esto quedó cimentada hasta el día de hoy la santa madre iglesia católica, apostólica y romana. (...) así fue como llegaron mis antepasados a la España y a muchas otras naciones, una rama de la que yo vengo se vino para esta la Nueva España, luego a la Nueva Antequera y por eso yo estoy aquí contigo (Castellanos Martínez, 2014, pp. 213-216. Énfasis mío).

Aquí resulta muy interesante un cruce entre historia natural, por las alusiones a tantas muertes, con una visión del plan divino de salvación similar a la de los cronistas medievales. Esta simbiosis entre historia natural e historia salvífica Benjamin de hecho la valida en el relato *La alejandrita* de Leskov, donde no queda del todo claro si pertenece a una u a otra (Benjamin, 2008a, p. 79) aunque Benjamin deja claro que el narrador es el cronista secularizado. La falta de precisión con que los eventos son relatados en la pasada cita también es de infinita importancia, pues le confieren justamente su talante de crónica, que no necesita ser explicada, sino que adquiere sentido, en este caso, solo como derrotero del mundo hacia un plan divino de salvación.

En el siguiente pasaje habla el cura Amos, refiriéndose al padre Donatanasio:

Así empezó a platicarme de cómo unas personas a partir de la pura creencia lograron que otros cientos de miles estuvieran dispuestos a dar su vida por esa creencia, por esa fe (se refiere a la fe en Cristo). Dice que esto sucedió hace unos 700 años, que fue lo que hizo fuerte para siempre a la religión católica. Él me contó de ese tiempo cuando de pronto aparecieron muchos santos en varias naciones que se encuentran del otro lado del mar, que decían que lograban ver a Jesucristo crucificado (lo maravilloso, libre de explicaciones), quien les decía que era urgente ir a rescatar la tumba donde a él lo habían enterrado, allá en Jerusalén, hacía más de mil años y que en ese tiempo, esas tierras ya eran de otras naciones. (...). Entre los que andaban diciendo esto destacó un fraile que se llamó Pedro el Ermitaño, que era el que más insistía, según él, sobre los mensajes que le daba el propio Jesucristo. Atiborrado de esa creencia visitó reyes, reinas, duques, al

papa, convenció gente y organizó un ejército de más de 150 000 fieles dispuestos a expulsar a los turcos, a los moros, que eran los que se sentían dueños de la tierra en ese tiempo, quienes ocupaban esos lugares, donde había nacido, crecido y muerto nuestro Señor Jesucristo. (...) pero en aquella época para llegar a la Tierra Santa, como le decían, la gente tenía que caminar, en lugares sin agua, en lugares plagados de animales salvajes y ponzoñosos, llenos de gente extraña, cuando no enemigos (Sufrimiento de la criatura), de tal manera que después de cerca de dos años de camino, de los 150 000 que habían salido, llegó a Jerusalén sólo un puñado de gente: los que no murieron de sed, murieron de hambre o devorados por animales, arrastrados por caudalosos ríos, muchos extraviados, víctimas de enfermedades, caídos prisioneros de gente enemiga y otros que lograron desanimarse y pudieron regresar a tiempo a su patria y también quienes se quedaron a vivir en tierra ajena. Esta gran movilización por la fe, tuvo su logro, el catolicismo se expandió y dejó constancia de esta gran hazaña, esta guerra duró más de 100 años, lograban expulsar al moro, aunque luego el moro volviera a expulsarlos a ellos nuevamente (Castellanos Martínez, 2014, pp. 227-228).

Lo comentado acerca del penúltimo pasaje, vale también para este, sobre todo con relación al cruce de historia natural, por la incidencia de tanta muerte, con la historia salvífica, y con relación a la poca precisión de los eventos relatados, lo que nos revela su formato de crónica, si bien en este último es importante destacar que su parentesco con el relato de Hebel, “Inesperado reencuentro”, y que sirve a Benjamin de modelo ejemplar para ilustrar cómo la narración se inscribe en la historia natural, es más que maravilloso. Espero que haya quedado demostrada la cercanía que las novelas de Castellanos tienen con la narración en cuanto crónica de la historia del curso del mundo, principalmente como historia natural, aunque eventualmente también como historia salvífica. Lo que impera a pesar de todo en estas obras es una preocupación que tiene como eje el rescatar del olvido a la criatura sufriente, a los dejados de lado por la historia oficial, y traerlos a la memoria del presente. En la historia de estos oprimidos, expulsados, perseguidos o

ejecutados, lo que resuena es lo *inolvidable* y lo que les confiere autoridad a las novelas de nuestro narrador. También así lo cree Bellinghausen: “Castellanos Martínez en el siglo XXI busca servir de eslabón entre este continuo hoy-casi-mañana que *amenaza* a los pueblos indígenas, y los mundos fértiles de su pasado” (Bellinghausen, 2014, p. 19. Énfasis mío) pues “...nos traslada al otro lado del espejo, y vemos sus tiempos iguales pero al revés, registrados desde la perspectiva de unos mexicanos que *nadie había contado*” (Bellinghausen, 2014, p. 15. Énfasis mío). Para finalizar, reproduciré nuevamente un poema incluido en el capítulo uno en el que resuena vivamente la condición de criatura de nuestra efímera humanidad en su camino hacia la muerte:

Ha pasado otro año, Señor Grande,
ha pasado sin darnos cuenta,
y sin darnos cuenta:
lo que debe nacer ha nacido,
lo que debe abrirse está abierto,
lo que debe crecer ha crecido,
lo que debe madurar ha madurado,
lo que debe acabar se ha acabado,
lo que debe secarse se ha secado,
lo que debe morir ha muerto:
¡Ay de nosotros!, ése es nuestro camino
por vivir sobre el pueblo-tierra.
Ha pasado otro año, Señor Grande,
ha pasado sin darnos cuenta (Castellanos Martínez, 2003, p. 227).

CAPÍTULO 4: LA JUSTICIA DE LA NARRACIÓN

4.1. LA DIALÉCTICA NARRATIVA

Como vimos en el capítulo anterior, merced al punto de vista que el narrador toma para interpretar el curso del mundo, es decir, el de la historia natural, tiene la capacidad de visualizar “...la extensión del mundo de las criaturas” (Benjamin, 2008a, p. 89). Este “arco” entre un extremo y otro de tal extensión lo marca Benjamin con la comparación entre dos personajes de Leskov: *Lady Mcbeth de Mtsensk* y Pavlin. La primera figura se encuentra dominada por “...la lujuria desenfrenada” (Benjamin, 2008a, p. 89), y la segunda se muestra justa y recatada. La primera, por tanto, debido a su pasión, se encuentra más sujeta a la naturaleza, según se deduce, y la segunda, debido a su “continencia” que “...tiene un carácter tan poco privativo” (Benjamin, 2008a, p. 89) se encuentra casi nada sujeta a ella, y por ende se muestra como la “...cima de la criatura” (Benjamin, 2008a, p. 89). Estos extremos en la escala de los diferentes tipos de naturaleza Benjamin los ilustra también unidos en un solo personaje, el protagonista de “Kotin, el alimentador y Platónida”, nuevamente de Leskov. Se trata de Pionski, que es hermafrodita, con lo que adquiere un “...enorme poder terrestre” (Benjamin, 2008a, p. 89. Énfasis mío), y sin embargo, es arrancado “...de la subordinación al impulso sexual en la flor de su fuerza” (Benjamin, 2008a, p. 89). Con este personaje, como afirma Benjamin, Leskov tiende “...un puente entre mundo terrestre y supraterrrestre”

(Benjamin, 2008a, p. 89). Así, entre un extremo y otro se extiende la “...jerarquía de las criaturas” (Benjamin, 2008a, p. 90), marcada por la medida en que se encuentran sujetas a la naturaleza. Lo pétreo, en cuanto lo más apegado a esta, encarna por ello el estrato más bajo de las criaturas (Benjamin, 2008a, p. 93).

Benjamin señala de manera significativa que “...este mundo de las criaturas no se profiere tanto a través de la voz humana, sino en aquello que podría nombrarse como el título de una de sus narraciones (de Leskov) más significativas: *La voz de la naturaleza*” (Benjamin, 2008a, p. 90). Este cuento trata de un funcionario el cual invita a otro de más alto rango a hospedarse en su casa. Este acepta ante la insistencia de aquel, que le resulta familiar, pero no recuerda de dónde pudo haberlo conocido. Por su parte, el protagonista no quiere darle su nombre y le reitera que “...la voz de la naturaleza” le hablará en su momento dado. Hacia el final de la historia el funcionario menor toma un gran cuerno de caza y lo hace sonar, con lo que el otro personaje dice de pronto: “¡Alto, ya lo tengo, hermano, ahora te reconozco!...” (Benjamin, 2008a, p. 91), y el protagonista le responde: “Así es, su señoría, (...) No quería recordárselo yo mismo, sino dejar hablar a la voz de la naturaleza” (Benjamin, 2008a, p. 91). Oyarzún apunta a propósito de esto: “Hay razones para pensar que el ‘narrador anónimo’, anterior a toda literatura —y querría decir esto: también al *arte* de narrar— no es otro que ‘la voz de la naturaleza’ (...). La ‘naturaleza del narrador’ es el narrador de la naturaleza, el narrador del mundo de la criatura” (Oyarzún Robles, 2008, p. 40). Pensamos que se trata, en este caso, no de una suerte de voz metafísica, anterior al arte de narrar mismo, como lo apunta Oyarzún, sino justamente al narrador anónimo desplegado por así decirlo en la memoria colectiva, y que, al apelar a

la naturaleza como al punto de partida de esta voz (la naturaleza mítica desde luego), nos remite hasta la cosmogonía primitiva de los pueblos, hacia una noción inconsciente de naturaleza que —al igual que como de pronto el funcionario *recuerda* a su anfitrión por el sonido del cuerno de caza— acude imprevistamente en forma de *recuerdo involuntario* a las mentes del narrador. Esa memoria ancestral de la noción de naturaleza en cuanto criatura es la verdadera voz que habla por medio de la boca del narrador, tal como lo hace, y tal vez sin darse cuenta, el mismo Javier Castellanos, o Hebel, o Julien Green. Esa voz es la voz de lo inolvidable. Recuérdese a este propósito la manera recesiva en que la misma naturaleza vuelve una y otra vez a lo largo de la historia.

Esta visión de la naturaleza mítica permite también al narrador atisbar en lo más recóndito de la jerarquía de las criaturas, en “...el abismo de lo inanimado” (Benjamin, 2008a, p. 90), y por ello esta capacidad es casi “mística” (Benjamin, 2008a, p. 93), un término que proviene del griego *mistikós* y que designa un misterio o una razón oculta⁷³, tal como de hecho se concibe a la historia natural desde la crónica (y también a la historia salvífica), como un “...gran curso *inescrutable* del mundo” (Benjamin, 2008a, p. 78. Énfasis mío) y del que, como ya hemos mencionado en el capítulo precedente, solo se puede extraer un significado aislado en cuanto hable sobre el destino de los hombres (no sobre su sentido existencial). Por ello “...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” (Benjamin, 2008a, p. 93),

⁷³ Real Academia Española. Consultado el 25 de febrero de 2021. Disponible en <https://dle.rae.es/m%C3%ADstico?m=form>

por cuanto esta piedra se muestra a los ojos del narrador como profética, es decir, como comportando un significado sobre el destino de los hombres, pues el narrador no se aparta de esa visión de la historia concebida en cuanto natural.

En este su talante místico, se muestra nuevamente en el narrador su mirada de artesano, pues “...el artesano consumado tiene acceso a la cámara más íntima del reino de las criaturas” (Benjamin, 2008a, pp. 93-94). Benjamin explica esta relación con las palabras de Valery:

La observación artística (...) 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 le son enteramente propias, que no dependen de ciencia alguna, que tampoco se traducen de ninguna práctica (entiéndase, ninguna específica) 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 (Valery, citado en Benjamin, 2008a, pp. 94-95).

E inmediatamente después, el mismo Benjamin afirma: “Aquella vieja coordinación entre alma, ojo y mano (...) es la artesanal” (Benjamin, 2008a, p. 95). Si recordamos lo que se mencionó en el capítulo precedente acerca de la visión de la historia natural como abrevando de formas de antropomorfización de la naturaleza (la naturaleza como dotada de voluntad, que en cuanto destino se *sirve* de las pasiones humanas y de los objetos inertes al igual que un humano se sirviera de sus materiales y sus herramientas), antropomorfización que a su vez obedece a la facultad mimética del ser humano, hemos de reconocer aquí que esta misma capacidad del narrador de penetrar en la naturaleza es la *expresión* inconsciente y superestructural de los modos de producción de la

infraestructura, en este caso la artesanal, que se remonta hasta la manipulación de la materialidad con el uso de las herramientas, es decir, hasta la etapa más primitiva del ser humano. Desde luego, la facultad mimética es la que determina en un sentido más general toda esta antropomorfización, la de la perspectiva de la historia natural (dentro de la que cabe la que concierne a la artesanía misma, a saber, la que se expresa en el símil del destino como obrando por medio de instrumentos, tales como los objetos inertes o las pasiones humanas)⁷⁴ así como la que compete al narrador mismo en cuanto artesano, en el sentido de que él indaga en esa naturaleza en la lectura de su destino. Pero lo más importante es que esta capacidad mística artesanal le confiere al narrador la facultad de penetrar en la naturaleza de las criaturas, en lo que hay en ellas más allá de las simples contingencias. Dentro del contexto de la narración como exposición de la jerarquía de las criaturas, es decir, de los distintos tipos de naturaleza, Benjamin escribe: “El justo es el abogado de la criatura” (Benjamin, 2008a, p. 89) y pone como ejemplo de ello justamente a Leskov por su relato del hermafrodita que reúne los dos extremos de la jerarquía. De lo que se deduce que precisamente en la exposición de la naturaleza en cuanto tal (merced a la penetración mística artesanal que el narrador opera en ella), es decir, en el poner en juego a la criatura en cuanto a lo que es su naturaleza mítica, radica precisamente la abogacía del justo hacia las criaturas, que en este caso es la del narrador. Oyarzún apunta:

Benjamin enfatiza que el narrador hace justicia a la criatura, mas como no su vengador; en cierto modo podría decirse de él lo que el mismo Benjamin

⁷⁴ Recordemos que la antropomorfización de la naturaleza no solo tiene que ver con conferirle a esta una capacidad artesanal, sino en un sentido más general como dotada de voluntad.

dice del justo, que es, de la criatura, su ‘abogado’ (...). La justicia de la narración y del narrador consiste precisamente en que ni éste emite un juicio ni ella es un dictamen. En la narración no se juzga a la criatura, sino que se le da un espacio de juego —el espacio del lenguaje— (...). El interés de Benjamin por los relatos de bribones y criminales ha de estar, acaso, relacionado con esto; más que una reivindicación del forajido, lo que hay aquí es la apertura del espacio en que éste aparece antes o al margen de toda sentencia (Oyarzún Robles, 2008, p. 50).

Este poner en juego a la criatura en cuanto naturaleza (pasional, sufriente, o destinada a la caducidad) desde luego tiene que ver con la visión mítica de la historia. En este mismo sentido se circunscribe la presencia en los relatos de Leskov de esas “...naturalezas elementales” que se dejan arrastrar por la pasión. En “Crisis de la novela. *Berlín Alexanderplatz*, de Döblin”, texto predecesor del ensayo sobre la narración, Benjamin destaca de aquella novela, de Döblin, su “...lado sociológico negativo: los bandidos [*Ganoven* –granujas, vagabundos, rufianes, pillos], alimentados de los contingentes de desempleados. Uno de ellos es Biberkopf (el protagonista). Desempleado...” (Benjamin, 1930, p. 4) que de hecho es también homicida, proxeneta y delincuente. Tengamos presentes aquí también las figuras del príncipe y el cortesano en los dramas del *Trauerspiel*, cuyas vidas están encadenadas a la naturaleza. De manera que en el darle un espacio de juego libre a la criatura, de alguna manera ya se le está haciendo justicia⁷⁵.

Para comprender esto a cabalidad, es necesario señalar que, en la esfera del destino, es decir, de la historia mítica natural, lo que impera es el “...orden del derecho” (Benjamin, 2007b, p 178), entiéndase el orden de la legalidad (que no de la justicia propiamente), que surge precisamente del vínculo de los hombres con sus dioses, es

⁷⁵ Sobre esto volveré más adelante.

decir, la ley en cuanto culpa existencial que aquellos cargan frente a estos: “...el derecho condena no al castigo, sino a la *culpa*. El destino es el contexto de culpabilidad de (...) de lo viviente’. Su rango de acción es la vida natural” (Oyarzún Robles, 2004-2005, p. 127. Lo entrecomillado es de Benjamin. Énfasis mío). El orden del derecho se presenta así como el ámbito de la culpa mítica y por ello de toda expresión sufriente, pasional o caduca de la criatura. Ese orden es el que instauran justamente los dioses, es decir, el orden de la legalidad, de la imposición vertical de la culpa existencial hacia la criatura, que no de la justicia, a saber, la justicia genuina. Este orden se confundió con el “...reino de la justicia” (Benjamin, 2007b, p 178) y por ello se perpetuó hasta la actualidad, a saber: la culpa en cuanto una ley no escrita (en este caso la culpa existencial), puede ser transgredida aun cuando no se la conozca y por tanto caer “...en manos de la expiación” (Benjamin, 2007b, p. 202), que sin embargo no es castigo propiamente, sino justamente expiación, y “De este espíritu, el propio del derecho, ofrece testimonio todavía el principio moderno de que el desconocimiento de la ley no libra del castigo” (Benjamin, 2007b, p. 202). Tal como el que nace no conoce el motivo de su culpa, y por lo tanto que la pagará con su muerte y su sufrimiento, y sin embargo con su nacer mismo ya ha violado la ley de los dioses, lo cual no lo exime de su expiación, de igual manera en la contemporaneidad nacer en un Estado ya implica estar inmerso en una ley que se desconoce, y de la que no se libra por el simple hecho de desconocerla. Aquí vemos cómo ese orden del derecho, de la imposición de la culpa, regresa nuevamente a lo largo de la historia, es decir, cómo lo mítico natural retorna como historia. Así, debido a la perpetuación de un orden del derecho mítico, se ha confundido este con el reino de la justicia y se impone aquel todavía en el devenir

histórico, es decir, se muestra como recesivo. “Pero aunque afecte (la expiación) de forma desdichada (es decir, como destino sufriente) a la persona que está desprevenida, su llegada no es una casualidad para el derecho, sino que es un destino que se expone aquí una vez más en su ambigüedad intencionada” (Benjamin, 2007b, p. 202). Aquí vemos constatado una vez más cómo la expiación no se manifiesta solo como muerte, sino como destino desdichado, sufriente, lo cual reafirma el papel de la facies hipocrática aun en vida, es decir, en su singular discurrir histórico (lo nuevo genuinamente). Con lo que el sentido *histórico* de la naturaleza mítica se ve cumplido no solo en su *regresión* a través de la legalidad a lo largo de la historia, como vimos anteriormente, sino en ese aspecto de la historia también como una vida nueva, única y particular sufriente tal como se expuso en el capítulo anterior.

Por otro lado, en el mismo contexto donde Benjamin menciona el carácter místico artesanal de la narración con aquella atención puesta en la criatura, se cuestiona: “Y se puede ir más lejos y preguntar si la relación que tiene el narrador con su material, la vida humana (que desde luego incluye su condición criatural), 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. (...). Así concebido, el narrador tiene cabida junto al maestro y al sabio. Tiene consejo que dar” (Benjamin, 2008a, p. 95). Lo primero que destaca aquí es la utilidad de la narración. Honold identifica esta *utilidad* narrativa como una característica más de la narración en cuanto artesanía (Honold, 2014, p. 820). Respecto a aquellas materias primas de la experiencia, comprendemos a esta última como la sabiduría, encarnada en el consejo: “El consejo,

entretejido en la materia de la *vida que se vive*, es sabiduría” (Benjamin, 2008a, p. 64). Ahora bien, esa vida vivida, en la que se entreteje el consejo no puede ser otra que la misma vida criatural (recuérdese aquello de lo verdaderamente inolvidable), pero ¿qué tipo de utilidad puede aportar el poner en juego a la naturaleza como criatura? ¿qué tipo de sabiduría especialmente transmite esta exposición del ser humano en su caducidad, y por ello en su naturaleza sufriente y pasional? O, incluso, ¿de qué modo trasmite sabiduría la exposición de la naturaleza criatural? Para ofrecer una respuesta he de partir de la relación que entre sí ya guarda el consejo y la sabiduría con cierta moralidad.

En su ensayo titulado precisamente “La enseñanza de la moral” (Benjamin, 2007b) Benjamin realiza una crítica a la concepción kantiana de la misma, en cuanto que esta postula que para que algo sea “...moralmente bueno no basta con que sea conforme a la ley moral, sino que, además, ha de suceder *por mor de la misma*” (Kant, citado en Benjamin, 2007b, p. 48). De manera que “La meta de la educación moral es la formación de la voluntad moral” (Benjamin, 2007b, p. 49). Y sin embargo, objeta Benjamin, “...nada es más inaccesible que esta misma voluntad moral, ya que ésta no es una magnitud psicológica que podamos tratar con algún instrumento” (Benjamin, 2007b, p. 49). Es decir, la voluntad moral es imposible de ser educada, pues siempre se tendría que estar apelando a ella, que es por entero escurridiza e inconstante. De manera que Benjamin renuncia por completo a la enseñanza moral, a saber, a “...una teoría científica de la educación moral” (Benjamin, 2007b, p. 50). Por otra parte, el precepto kantiano en cuanto “...motivación y legalización de la voluntad pura”, oprime “...la libertad” (Benjamin, 2007b, p. 51) y además “La ley moral no se puede captar más detalladamente con los

medios del intelecto, es decir, de manera universalmente válida” (Benjamin, 2007b, p. 51). Benjamin también descarta la motivación de la voluntad moral por medio de “...estímulos psicológicos” (Benjamin, 2007b, p. 52), que incluso apelan al resultado benéfico de la acción o al heroísmo o a lo extraordinario de la acción misma, o incluso, al egoísmo. La pregunta es entonces, si renunciamos a toda enseñanza racionalizada o educación de la moralidad, ¿cómo se puede infundir esta? Benjamin ofrece una primera pauta: “...la ley moral está muy lejos de lo moral empírico (en tanto que *empírico*). Y sin embargo la comunidad moral experimenta una y otra vez cómo la norma se convierte en un orden empírico legal” (Benjamin, 2007b, p. 50). Es decir, a pesar de que la ley moral es algo no estrictamente empírico, las personas de una comunidad moral ven, a través de las *acciones* reiteradas que vigilan la ley, cómo esta se va tornando en algo real, a saber, un orden perceptible. Pero ello no resultaría suficiente aún, pues el individuo puede igualmente ser indiferente ante esas *acciones*, si no fuera porque “Lo más elevado en el ser humano carece de figura, y hay que evitar configurarlo de distinta manera que con una acción *noble*” (Goethe, citado en Benjamin, 2007b, p. 51. Énfasis mío). Con esta fórmula: “...acción noble”, Benjamin se traslada desde lo empírico legal e incluso desde lo empírico guiado por la voluntad, hacia la esfera de los afectos, pues “...la «energía específica» del sentido moral, de la *empatía* moral, no crece acogiendo motivaciones, material, sino sólo activándola” (Benjamin, 2007b, p. 52. Énfasis mío). La nobleza, la empatía, sin duda pertenecen al orden de los afectos. Y de lo que se trata es de que, por medio del ejemplo en el plano de la facticidad, el individuo desarrolle justamente esos afectos, su “...sentido moral”, dejando intacta su libertad pero tampoco guiándose por

una “...exaltación sentimental” (Benjamin, 2007b, p. 52), sino más bien por un sentimiento menos contingente y más moderado, es decir, de una “...constancia de la mentalidad moral” (Benjamin, 2007b, p. 52). Esto en lo que atañe al papel que juega la facticidad (por cuanto comporta ejemplos empíricos) en la insuflación del sentimiento moral. En el plano de lo que Benjamin considera el “...material formativo” moral no empírico, Benjamin escribe: “El objetivo no ha de ser domeñar el material formativo desde fuera, con la tendencia de la enseñanza de la moral, sino captar *la historia* del material formativo (...). En este sentido, hay que tener la esperanza de que la enseñanza de la moral represente la transición a una nueva enseñanza de la *historia*...” (Benjamin, 2007b, p. 54. Énfasis mío). Aquí se puede vislumbrar una apelación, si no directamente a la narración, sí a los contenidos susceptibles de ser narrados, por ejemplo la historia misma. Y lo que entra en juego aquí, en el plano de la representación, es precisamente la inducción de los afectos. Benjamin ofrece un ejemplo de esto último en su trabajo sobre el *Trauerspiel*:

...a la intención moral propia de los poetas del Renacimiento se agrega la científica. «El poeta enseña los afectos a través de las acciones (en este caso, representadas, desde luego) para que abracemos a los buenos y los imitemos en nuestras obras; y para que despreciemos y evitemos a los malos. La acción, por tanto, es un modo de enseñar el afecto, a saber, lo que se nos enseña con vistas a nuestro modo de actuar. Por eso en la fábula la acción será un ejemplo o instrumento, mientras el afecto será el fin. Pero en el caso de la vida civil la acción será el fin, y el afecto su forma» (Benjamin, 2007a, pp. 305-306. Lo entrecomillado es de Escalígero, en latín en el texto benjaminiano: traspusimos el llamado a pie de página que contenía la traducción al español).

Hemos de destacar aquí, en primer lugar, la representación de los “malos” afectos, que es justamente donde adquiere importancia la exposición de la historia natural para la utilidad de la narración. Pues de hecho, según Benjamin, en el mismo *Trauerspiel* alemán existe una “...intención didáctica” aun en el despliegue de la historia natural: “Hasta qué punto la acción, que debía ser su fundamento, podía ceder el paso a la representación de los afectos lo muestran los Trauerspiele alemanes, donde, con el mayor *furor didáctico*, las pasiones se suceden a ritmo desenfrenado” (Benjamin, 2007a, p. 306. Énfasis mío). Es decir, la exposición de la condición criatural, en cuanto sufriente y pasional, es indispensable como ejemplo de lo que se debe rechazar afectivamente, es decir, lo que se propone como algo que debe ser trastocado, derrocado. Y por otra parte, en la exposición de la criatura, desde su naturaleza inculpada, late subterráneamente su posible liberación del orden mítico del derecho (es decir, de la legalidad impuesta), y desde luego por ello mismo su posible justicia, como lo mencionamos anteriormente. Pues el mundo de la justicia se opone al mundo del derecho. Por medio del reconocimiento mismo de la sujeción de la criatura a su naturaleza inculpada, de su inculpación sin ser culpable, se busca de alguna manera su exoneración, es decir, el reconocimiento de su inocencia: “Solo una cosa entonces habla a favor del Cesar que se pierde en la borrachera del poder: su caer como víctima de una desproporción entre la ilimitada dignidad jerárquica con que Dios lo inviste y la situación de su pobre esencia humana” (Benjamin, 2007a, p. 274). Esto se relaciona con lo que se mencionó en el capítulo anterior, a saber, el traer al presente lo que es la naturaleza de la criatura, el rescatar su inculpación del olvido. El ejemplo más significativo en esto lo ofrece Franz Kafka. Benjamin escribe en su ensayo sobre este autor:

“Lo que mana del olvido es una tempestad” (Benjamin, citado en Pangritz, 2014, p. 1201). A este olvido Benjamin le opone la *atención* en Kafka: “Si Kafka no rezaba (cosa que no sabemos), sí era propio de él eso que denomina Malebranche «oración natural del alma»: la atención. Y en ella introdujo, como los santos en sus oraciones, a todas las criaturas” (Benjamin, 2009b, p. 35). Es importante recordar aquí justamente la penetración mística de la narración en la criatura ahora en cuanto *atención*. En una carta de 1934, Benjamin le escribe a Scholem: “Tú partes de la ‘nada de la revelación’ [...], de la perspectiva, propia de la historia de la salvación, del procedimiento cuya fecha ha sido fijada. Yo parto de la pequeña *esperanza* absurda como las criaturas para las que por un lado vale esta esperanza, en las cuales por otro lado este absurdo se refleja” (Benjamin, citado en Pangritz, 2014, p. 1198. Énfasis mío). Pangritz apunta acerca de esto: “Tal como ocurre en el ensayo sobre *Las afinidades electivas* (de Benjamin), en el ensayo sobre Kafka (del mismo) la esperanza asume en consecuencia una forma paradójica” (Pangritz, 2014, p. 1198). Y es que, de acuerdo con Benjamin, para los personajes de Kafka, los ayudantes y bufones “...y para sus semejantes, los embrionarios y los ineptos, existe la esperanza” (Benjamin, citado en Pangritz, 2014, p. 1199). Esta esperanza es precisamente la de la justicia, su paradoja radica justamente que en el reconocimiento de la dinámica mítica en la que la criatura desde siempre se encuentra inmiscuida, más bien, en el reconocimiento del carácter *histórico* de su misma inculpación, por natural que sea (recuérdese el carácter histórico de lo mítico natural), histórico en el sentido de susceptible de ser trastocado, en ese reconocimiento del carácter histórico del mito, se haya a su vez, puesto que implica la *consciencia* de su posibilidad de derrocamiento, la posibilidad de ese mismo

derrocamiento. La narración en su exposición de la historia en cuanto natural, y por ello mismo de la naturaleza mítica en cuanto histórica, da un primer paso para ese trastrocamiento gracias a su presentificación. Su exposición de la vida natural (pasión, sufrimiento y muerte) no es así una apología de ello, sino más bien su *visibilización*, su traer al presente, y a la vez, un tanto paradójicamente, una protesta implícita a esa perpetuación del mito, encarnado en la dinámica histórica, como ya se apuntó, en definitiva, su intención es forjar un *afecto de repulsión hacia ello*. En resumen, esta exposición de la criatura desde su inculpación no solo le hace justicia (por cuanto pone el énfasis en su inocencia misma respecto del mito) sino también encierra su propia utilidad, al abrir, con esa conciencia respecto del mito, la posibilidad de su liquidación.

Pero como la misma cita de arriba lo señala, la exposición de esta condición criatural sirve de contraste de fondo contra el que cobra su máximo esplendor la figura del justo, o la justa. En el plano de la representación, de lo no empírico o visible *de facto*, es importante la presencia de la primera figura más sujeta a la naturaleza para la representación de la segunda, es decir, la del justo o la justa (que no así en la realidad), como su condición previa, a la que la segunda debería superar. Se trata, según se deduce, y como muchas de las nociones benjaminianas, de una relación dialéctica. Pues así como la naturaleza criatural pertenece a una dinámica mítica, y aun así tiene su utilidad para la narración como trasfondo de la figura del justo, así esta última se separa cada vez más de la esfera del mito, con lo que pone en la mesa de juego su radicalización histórica, es decir, su dialéctica misma. Benjamin afirma que “...la infantil nobleza” es propia de “...los personajes de los cuentos” (Benjamin, 2007b, p. 334) y es que

...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 (es decir, del primogénito); en la figura del que partió a conocer el miedo, que las cosas a las que tenemos miedo pueden ser escrutadas (es decir, desmitificadas); 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 (recuérdese la como instrumento del destino), sino que prefiere con mucho congregarse en torno a los seres humanos (humanos en un sentido genuino). (...). 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 (Benjamin, 2008a, pp. 86-87).

El cuento (*märchen*) se muestra aquí como el otro elemento de la dialéctica narrativa a la que he aludido antes. Su oposición para con el mito se puede resumir como una magia liberadora de la naturaleza, o como su “desencantamiento” (Benjamin, 2008a, p. 88) o, en otras palabras, su conciencia del mito como algo histórico, que en cuanto tal, es susceptible de ser cambiado. El cuento muestra a la naturaleza ya no como destino de sufrimiento, sino como cómplice de la dicha del hombre, pues “...es la dicha la que saca al dichoso de la concatenación de los destinos y de la red misma de su destino” (Benjamin, 2007b, p. 178) mientras que “...algo que es destino es al tiempo también desdicha y culpa” (Benjamin, 2007b, p. 178)⁷⁶, ya que la *dicha* no es una categoría del destino y desde luego

⁷⁶ Recuérdese la facies hipócrita de la historia que, como se mencionó en el capítulo anterior, en cuanto destino es a la vez sufrimiento y culpa.

tampoco de la historia natural⁷⁷. Y sin embargo, como en toda relación dialéctica, el cuento existe gracias al mito, pues sus personajes “...también *surgen* de la noche y la locura, la locura del mito. Se acostumbra decir a este respecto que este despertar (entiéndase respecto del mito) (...) tuvo lugar en las religiones positivas. Si fue así, no se dio en una forma muy sencilla y unívoca. Y ésta hay que buscarla en la gran confrontación profana con el mito acaecida en el cuento” (Benjamin, 2007b, p. 334. Énfasis mío). La figura del justo desde luego pertenece al ámbito del cuento, en cuanto la “...encarnación suprema” de la criatura (Benjamin, 2008a, p. 89) alejada cada vez más de la esfera puramente mítica natural. El hombre liberado al que se alude en el pasaje extenso de arriba puede ser sin más el justo, que encarnaría la genuina humanidad, “...la luz propia de la vida humana” (Benjamin, 2008a, p. 88). El reino de la justicia sería así el orden genuinamente humano, opuesto al orden del derecho mítico como destino de sufrimiento e inculpação. Y en ese mismo sentido, ese reino de la justicia vendría a ser una suerte de reino mesiánico, tal como lo busca el historiador materialista pero en este caso desde la esfera poética, narrativa.

Anteriormente hablamos de cómo el desarrollo de la criatura mítica en la narración busca una afección negativa hacia ella, en cuanto lo que se debe rechazar. Lo que no implica su castigo, como ya apuntamos. Y ahora es necesario señalar de qué manera igualmente se muestran los justos dentro de la narración, de qué forma pretenden apelar a los afectos de los lectores, o escuchas. Y es que para Benjamin parece ser importante su

⁷⁷ Paradójicamente, como se ha venido reiterando, el *enfoque* de la historia natural en la narración es el que puede hacer justicia a la historia, y a la criatura sufriente, puesto que pone el acento en precisamente el sufrimiento, en su presentificación.

“...carácter tan poco privativo” (Benjamin, 2008a, p. 89), pues se conducen no por una voluntad moral ni por un sentido de la legalidad sino por una naturaleza afectiva que les lleva a actuar de tal modo, y que contrasta de hecho con la naturaleza pasional de las otras criaturas, como una personaja de Leskov, de quien el protagonista dice:

Era (...) tan buena de alma que no era capaz de 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 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’, (...), ‘son mis conocidos. Y yo no puedo comerme a mis conocidos’ (Leskov, citado en Benjamin, 2008a, pp. 88-89).

La narración así, al exponer el contraste entre un tipo de naturaleza y otra, a saber, la pasional y la justa⁷⁸, o en todo caso el contraste entre todas las categorías de la criatura, es un espacio de juego de las mismas y entre las que el público tiene la libertad de decidir a cuál imitar. Sin embargo, en la narración el consejo, explícito o no, debido a su vocación moralizante, sugiere una pauta de comportamiento, que a pesar de todo no maniató la libertad, pues tiene por base simplemente una orientación afectiva. Detrás de ella puede haber incluso una suerte de teoría moral no explícita, tal como el caso de Kafka, de quien Benjamin dijo: “...sus obras no son novelas sino narraciones” (Benjamin, citado en Honold, 2014, p. 828), parábolas que se despliegan en las novelas de manera similar a como “...el capullo se convierte en una flor” (Benjamin, 2009b, 1934, p. 21). Estas

⁷⁸ De hecho, habría que señalar que la naturaleza del justo o la justa es una muy distinta de la mítica pues es una naturaleza ya liberada.

parábolas se encuentran en una relación especial con una doctrina que Kafka no estaba interesado en formular (Benjamin, 2009b, pp. 21 y 26), pero que de alguna manera está presente en esas obras como su trasfondo, tal como la halajá judía (el conjunto de las reglas religiosas) es el trasfondo implícito de la hagadá, la versión narrativa de esa doctrina. Y lo que sostiene a esa doctrina kafkiana es una suerte de moralidad, que en el escritor permanece todo el tiempo difusa, o, en otras palabras, no se le impone al lector.

Tal orientación afectiva, de hecho, en ningún caso se le impone al público, es decir, ni siquiera en cuanto sola orientación es evidente en la narración, sino que es libre de ser deducida, o no. En el caso concreto del *Trauerspiel* alemán, que expone principalmente malos afectos, la orientación didáctica se da por medio de las pasiones que se “...suceden a ritmo desenfrenado” (Benjamin, 2007a, p. 306) con lo que finalmente ponen en juego al destino, que “...corre al encuentro de la muerte. Pero ésta no es castigo, sino expiación, una expresión de la sujeción de la vida culpabilizada bajo el predominio de la ley de lo natural” (Benjamin, 2007a, p. 343), es decir, la orientación didáctica del *Trauerspiel* se da merced a la expiación, dentro de la misma dinámica de la historia natural, lo cual, aun así, no implica la condena de la criatura, es decir, el juzgarla, sino que simplemente echa a andar la concatenación de la naturaleza mítica en todo lo que ella comporta. En esto se asemejan mucho los *Trauerspiele* con aquellas narraciones de Julien Green, que muestran a la criatura en el momento de la *passio*, y con aquellas naturalezas desenfrenadas de Leskov. El consejo, ya sea explícito o no, es más bien como el mandamiento “No matarás”, que “...no es criterio del juicio, sino sólo una pauta de conducta para la comunidad o la persona que, en solitario, tiene que arreglárselas con él y, en casos tremendos, asumir la

responsabilidad de no observarlo” (Benjamin, 2007b, p. 204)⁷⁹. Así, el consejo “...no debe entenderse como una sentencia; y de ninguna manera la narración constituye un apostolado de la moral (es decir, una predicación), sino que tiene que dar qué pensar, reabriendo los sentidos de la experiencia en el transcurso mismo de la actividad de narrar” (Di Pego, 2014, p. 48) o, en otras palabras, la narración no le impone ni siquiera una interpretación de corte moral a su público. El ejemplo más claro, desde mi punto de vista, en esta apertura interpretativa de la narración, que sin embargo contiene una pauta de conducta moral ligada a los afectos, y que a la vez deja en libertad al escucha o lector para elegir su comportamiento, es la misma historia del rey Psaménito de Heródoto, que ya habíamos reproducido. Como se recordará del capítulo dos, el rey no llora cuando ve desfilar humillada a su progenie en manos de su rival, sino solo cuando ve pasar a un anciano sirviente convertido en esclavo del enemigo. Las interpretaciones podrían resultar infinitas⁸⁰, sin embargo, es innegable la también infinitamente abierta pauta moral que significa el dolor ante la vejación, sea del tipo que fuere y hacia quien fuere, ya sea propia o de otros. Esta interpretación tan abierta, que por ello mismo podría negársele su carácter de interpretación, subyace a cualquier otra, y aunque ya se ha hecho explícita, de ninguna manera se puede percibir como una imposición (pues no está formulada de

⁷⁹ Con esto guardan relación las palabras que Benjamin cita de Leskov: “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” (Leskov, en Benjamin, 2008a, p. 92).

⁸⁰ Benjamin de hecho las barajea. Primero reproduce la interpretación de Montaigne, según la cual el rey “...estando ya tan transido de pena, sólo requería el más mínimo incremento, para derribar los diques que la contenían” (Benjamin, 2008a, p. 69), y luego agrega: “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’ (interpretación que de hecho reforzaría el papel de la narración en cuanto ‘escena’ capaz de conmover). O aun: ‘El gran dolor se acumula y sólo irrumpe al relajarnos. La visión de ese criado fue la distención’” (Benjamin, 2008a, p. 69).

manera explícita en el texto), y, sin embargo, tampoco ha perdido su trasfondo moral, ligado a un afecto como quizá sería la empatía ante el dolor, en este caso el del protagonista⁸¹.

Esta *reducción* que ensayamos de hecho muy arriesgadamente tendría que ver con lo que Benjamin dice inmediatamente después de señalar la tarea del narrador (la de “...elaborar las materias primas de la experiencia”⁸²), a saber, que una pauta de esta elaboración la ofrece el proverbio “...si se lo concibe como [el] *ideograma* de una narración. Podría decirse que los proverbios son ruinas que se erigen en el lugar de antiguas historias, y en las cuales (es decir en esas ruinas o proverbios), como la hiedra en el muro, una moraleja trepa alrededor de un gesto” (Benjamin, 2008b, p. 95. Énfasis mío). Si se tiene en cuenta que los proverbios son las ruinas de antiguas historias y a la vez se los propone como ideogramas de la narración, es clara la alusión a una construcción a partir de las ruinas. En *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán*, Benjamin habla sobre el ideograma: “El ideal de saber propio del barroco, el almacenamiento, del que las gigantescas bibliotecas eran su monumento, queda cumplido en el ideograma. Casi tanto como en China, éste es, en cuanto imagen, no signo de lo que sólo se ha de saber, sino objeto él mismo digno de ser sabido” (Benjamin, 2007a, p. 403). El proverbio se muestra así, en tanto que ideograma, como una ruina, un remanente *reducido* del monumento de lo que es digno de saberse, de todas aquellas historias, del conocimiento de una cultura, pero él mismo

⁸¹ No se trata aquí, sin embargo, de la catarsis aristotélica, pues ella solo se circunscribe a la piedad y al temor. La narración explora, por el contrario, toda la jerarquía de las criaturas y toda la escala de sus pasiones.

⁸² ¿Es necesario recalcar que la experiencia se comprende así como un patrimonio común, como la sabiduría de un pueblo, que abreva de la exposición de la historia natural y de los elementos liberadores del cuento, es decir, en resumidas cuentas, de la sabiduría que se trasmite de generación en generación?

también es ya “...digno de ser sabido”; de hecho, guarda una función de *almacenamiento* de la totalidad del saber, debido, se puede conjeturar, precisamente a su formato reducido. La tarea por tanto del narrador no es solo crear historias a partir de los proverbios, sino elaborar proverbios a partir de las historias. Se trata no solo de echar mano de lo ya circundante en cuanto tradición oral, sino de elaborar también nuevos materiales con tal de que sean narraciones y por ende susceptibles de comunicarse, es decir, de integrarse a la tradición, pues “...la experiencia es cosa de la tradición” (Benjamin, 2008b, p. 210).

Oyarzún ha insistido en que el ensayo sobre el narrador de Benjamin “...es, si cabe decirlo así, un ensayo fundamental de dikaiología, de teoría de la justicia. Pues su asunto definitivo es la vinculación que establece entre justicia y narración” (Oyarzún Robles, 2008, p. 47) y, en este mismo sentido, puesto que la justicia es una cuestión de moralidad, se trata de un texto que articula en un mismo engarce narración y eticidad, esta última en el doble sentido de moralidad y de abordaje del carácter, de la naturaleza pasional de la criatura, pues *ethos* significa “...carácter, comportamiento” (Oyarzún Robles, 2004-2005, nota a pie 3, p. 111). De hecho, con este abordaje del carácter se relaciona, desde mi punto de vista, aquella última mención del “gesto” sobre el que la moraleja trepa como si fuese alrededor de un muro (Benjamin, 2008b, p. 95), pues Benjamin escribe: “A aquellas maneras (refiriéndose a los temperamentos oscilantes de las figuras del barroco, es decir, finalmente a esos caracteres) les conviene el hecho de «que la literatura de la época, incluida la *épica*, menos rígida, resulta a menudo afortunada en la captación de los *gestos más huidizos*, mientras que resulta impotente al enfrentarse con el rostro humano»”

(Benjamin, 2007a, pp. 274-275. Lo entrecomillado es de Cysarz. Énfasis mío). El gesto aparece aquí relacionado de mejor manera al carácter que el mismo rostro, lo cual parece que no es una simple casualidad (de hecho, nada en el texto sobre el narrador de Benjamin parece serlo). Es decir, con aquello de que “...la moraleja trepa alrededor de un gesto” (Benjamin, 2008b, p. 95) Benjamin pudiera estar aludiendo justamente a la enseñanza que se desprende de la exposición de los distintos caracteres de la criatura, con lo cual, es decir, con la simple exposición de esos caracteres ya la narración entraría en una dimensión ética, es decir, del estudio del carácter, y puesto que de esta exposición del carácter se desprendería la moraleja, por ello la narración es doblemente ética, como se ha venido proponiendo. Sea como fuere, por aspirar a la justicia a través de sus consejos, y al mismo tiempo por hacerle justicia a la criatura con su narración, “El narrador es la figura en la que el justo se encuentra consigo mismo” (Benjamin, 2008a, p. 96).

4.2. JAVIER CASTELLANOS MARTÍNEZ, ABOGADO DE LA CRIATURA

Como se espera que resulte un tanto evidente para el lector —después de haber expuesto la relación entre lo que Oyarzún denomina la “...vocación de justicia que anima a la narración” (Oyarzún Robles, 2008, p. 9) y el despliegue narrativo de la noción mítica de historia natural— como esperamos que resulte un tanto evidente, en las novelas del escritor zapoteco Javier Castellanos Martínez hallamos igualmente ese interés por la justicia. En primer lugar, nos encontramos con su afán por salvar del olvido muchas historias de personajes sufrientes de su pasado, tales como los que mencionamos en el

capítulo anterior, pero también se encuentran entre esos personajes, asesinos, colonizadores, ladrones, asaltadores de caminos, borrachos, vagos, cobardes, traidores, y, por el otro lado, también seres muy compasivos, amorosos, nobles, sabios, justos, caritativos, mártires... Y Castellanos los acoge a todos por igual. Nuestro novelista afirma: “En nuestra sociedad (la zapoteca) todos los seres tienen un sentido y un objetivo, incluso las personas que parecerían negativas, los enfermos, los discapacitados, los cobardes”⁸³. En sus narraciones también se encuentran dispersos los consejos, las indicaciones prácticas, como se verá más adelante. En *Gaa ka chhaka ki (Relación de hazañas del hijo del Relámpago)*, aparecen canciones al final de cada capítulo que a menudo contienen aleccionamientos de vida, como una suerte de moraleja de la historia, bastante abierta, por cierto.

Los protagonistas son seres complejos que a menudo se dejan llevar por sus impulsos, es decir, que se muestran como sola y llana naturaleza, como Jaime, el de *Wila che be ze lhao (Cantares de los vientos primerizos)*, que en lugar de dedicarse a las labores que se le encomiendan se dedica a cortejar a una paisana suya y a embriagarse. Luego es acusado de intento de abuso, debido a una confusión, por su compañera de trabajo, y encarcelado por ello. Más adelante, acosado por la miseria, incurre en un robo y es descubierto, encarcelado y luego expulsado del pueblo, junto con su mujer. En el caso de Guzio, el protagonista de *Gaa ka chhaka ki (Relación de hazañas del hijo del Relámpago)*, se trata de un joven haragán y borracho, aunque dotado de una inteligencia y practicidad

⁸³ Castellanos Martínez, citado por Cristina Pacheco en *Conversando con Cristina Pacheco*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5tMsqQYcXcU&t=1s>

notables. Este personaje se enfila, sin previa meditación, en la lucha de la Revolución Mexicana que apenas comprende, pasando de bando en bando sin tener muy claro cuál será su recompensa, se queda viudo a muy temprana edad y después de sus derroteros regresa a su pueblo, donde se convierte en una persona honorable y muy respetada. Pero más adelante se vuelve asaltador de caminos (sin trance psicológico entre una cosa y otra) y al final regresa a la senda de la justicia convertido en un benefactor. (Por alguna razón, que aún desconozco (la naturalidad con que Castellanos narra, pero que, según considero, no logra explicarlo del todo), estos cambios en la vida del personaje resultan apabullantemente verosímiles). Otro tanto ocurre con Toribio el antihéroe de *Laxdao yelazeralle* (*El corazón de los deseos*), que impulsado por la emoción, y al calor de unas copas de vino, hace una promesa a su pueblo que no puede cumplir, y esa falta lo sume en un infierno de angustia y depresión que destruye a su familia y lo conduce finalmente a la muerte. Miguel Aldón, narrador principal de *Dxiokze xha... bene walhall* (*Gente del mismo corazón*), pese a mostrarse durante toda la novela como un hombre prudente y sabio, al final de la historia, movido por lo que parece un impulsivo afán de justicia, asesina imprevistamente al cura Amos. Los motivos, sin embargo, no quedan del todo claros, Castellanos no ofrece ninguna explicación. A trechos estos agitados protagonistas se muestran caritativos, dotados de mucha lucidez, sabios, sin definirse completamente de un modo o de otro, de manera similar a como Benjamin afirma de los personajes de Hebel, que, "...por no haber nadie que propiamente esté a su altura (se refiere al justo) (...) Ora es el vagabundo, ora el trapichero judío, ora el estrecho de mollera, el que salta a desempeñar esa parte" (Benjamin, 2008a, p. 92). Pero en Castellano sí que los hay, por

ejemplo, Nton Bia, Rin Lao, donaxhe Gustinha Yan, y el mismo Miguel Aldón. A continuación, y tal como hice en el capítulo precedente, citaré algunos pasajes que ilustran estos elementos que pueden englobarse dentro de lo que se señaló como la justicia de la narración, limitando los contextos y comentarios a lo estrictamente indispensable para comprender su relación con la parte teórica ya expuesta, y agregando entre paréntesis, en algunos casos, ciertas palabras que identifiquen esos elementos cuando se considere necesario puntualizarlos.

En el siguiente pasaje habla Miguel Aldón, narrador principal de *Dxiokze xha... bene walhall* (*Gente del mismo corazón*): "...nuestras mujercitas se pasaban día y noche pegadas al telar para poder entregar lo que alguien decidía que era nuestro deber..." (Castellanos Martínez, 2014, p. 87), con lo cual muestra una evidente empatía hacia esas mujeres, y revela su perfil de hombre justo. En la siguiente cita, por otro lado, habla el cura Amos, personaje igualmente de la misma novela:

...mi mamá, como siempre y eternamente, en su lugar: detrás del metate que al mismo tiempo que comía, hacía alguna memela de los restos de maza (*sic*) que le quedaban, si no, tostaba los pedazos de tortilla que le habían quedado, algo tenía que hacer, pareciera que no podía estar sin hacer nada, pobres mujeres" (Castellanos Martínez, 2014, p. 238)

con lo que muestra los mismos rasgos de temperamento de justo de su feligrés, Miguel Aldón. El mismo Miguel Aldón habla nuevamente en el siguiente pasaje:

Si alguien oye a otro tocando un instrumento o cantando una canción que llega a bañarnos de recuerdos y esperanzas, que hace el milagro de permitirnos volver a mirar y a vivir lo que fue, cualquiera que tenga esta dicha, emocionado le regalará lo que considera digno, eso es de gente con calma y eso es todo lo que nosotros hacemos al llevarle algo al cerro, al río o a cualquiera digno de respeto y reconocimiento (Castellanos Martínez, 2014, p. 238).

Y más adelante en este mismo pasaje dice: “...pero lo nuestro es diferente, no es religión” (Castellanos Martínez, 2014, p. 238). Y en ese mismo sentido afirma: “...pero lo que pasa es que nosotros creemos firmemente que no sólo el ser humano tiene derecho a la vida” (Castellanos Martínez, 2014, p. 291). En estos pasajes destacan dos cosas importantes, en primer lugar, la semejanza del personaje Miguel Aldón con la personaja de Leskov, que es tan compasiva que no quiere comerse a sus animales ni a los de su vecino, pues los considera como sus hijos y sus conocidos, y aquí en cambio el personaje les ofrece regalos a los cerros, a los ríos, comprendiéndolos casi como amigos propios, como a seres que tienen derecho a la vida y que de hecho les agradece que existan, con lo cual se revela la faceta del personaje como abogado de la criatura. Y en segundo lugar, se haya el hecho de que esto el personaje no lo considera religión, sino algo diferente, lo que, según se puede deducir, es algo que se conoce como cosmovisión, y que se encuentra muy ligada a su concepción cosmogónica, de creación de la naturaleza como criatura animada.

En el siguiente pasaje habla otra vez Miguel Aldón: “Y es que yo ni sé nada de mi nacimiento, sólo sé que cuando quedé huérfano me llevaron a casa de la donaxhe Gustinha Yan” (Castellanos Martínez, 2014, p. 284). En nota a pie Castellanos define la palabra *donaxhe*: “Palabra antigua zapoteca de designaba a alguna mujer con poder e inteligencia para *aconsejar* a su pueblo, actualmente, en algunos pueblos todavía existe

esta palabra y en otros ya solo dicen: ndonxhen, para designar a una mujer grande en tamaño” (Castellanos Martínez, nota a pie 20, p. 284. Énfasis mío). Después Miguel Aldón describe a esa mujer como “benevolente” (Castellanos Martínez, 2014, p. 284): “Conforme iba creciendo, yo nunca sentí carencia de ropa o de comida” (Castellanos Martínez, 2014, p. 284). En el contexto donde describe su casamiento, Miguel Aldón dice de aquella misma mujer: “...de todo lo que había en casa, me dio la mitad: maíz, frijol, chile, hizo que me llevara las herramientas de hombre, me dio terrenos para trabajar, me dijo que la casa era mía para cuando quisiera regresar” (Castellanos Martínez, 2014, p. 294). Incluso cuando se molesta con Miguel Aldón, esta mujer tiene palabras amables para con él: “— ¡Qué has hecho, pequeño mío!” (Castellanos Martínez, 2014, p. 294). Hasta cuando acaba de perder toda su siembra a causa de una invasión de chapulines gigantescos, se preocupa más por su hijo adoptivo, quien estuvo presente durante el ataque: “— Madre mía, padrecito mío, me has dado un gran susto, y tú, ¿te asustaron?” (Castellanos Martínez, 2014, p. 299). Mujer justa, abogada de lo inanimado se muestra cuando le dice a Miguel Aldón niño: “— Mira, hijo, esto no es otra cosa que la forma bonita en que nos habla la tierra” (Castellanos Martínez, 2014, p. 289). Considero que las citas hablan por sí mismas para dibujar una naturaleza bondadosa, sencillamente comprensiva, benevolente, sabia y consejera que no se rige por ninguna moralidad impuesta, sino, más bien, se deja llevar por los buenos afectos que en sí ya alberga su alma.

En el siguiente pasaje se expresa Jaime, el protagonista de *Wila che be ze lhao* (*Cantares de los vientos primerizos*): “Creo que es cierto que cada quien viene a hacer algo en esta vida” (Castellanos Martínez, 2007b, p. 119), de manera similar a como el mismo

Miguel Aldón habla de los ríos y los cerros, en el sentido de que todos tienen derecho a la vida.

Aquí en esta otra cita escuchamos la voz del narrador principal de *Gaa ka chhaka ki* (*Relación de hazañas del hijo del Relámpago*), refiriéndose al grupo que gobierna al pueblo:

En este grupo tiene que haber de todo: un valiente para que avance, así como un pusilánime para que detenga; un hablador para que hable y también un serio para que mesure; un trabajador para que haga y un flojo para que se avance con cuidado; un sobrio para dar lucidez, y a su lado un borracho para que la lucidez no deslumbre, porque nos enseñaron a pensar que en este mundo todos somos necesarios (Castellanos Martínez, 2003, p. 228).

Lo mismo puede decirse de este narrador, el suegro de Guzio el protagonista, que lo que se dijo de los otros dos narradores de *Wila che be ze lhao* (*Cantares de los vientos primerizos*), Jaime, y de Miguel Aldón, el de *Dxiokze xha... bene walhall* (*Gente del mismo corazón*), que se muestran como defensores de toda forma de vida, por dañina que al principio pudiera parecer, y es que lo que late aquí es el reconocimiento de su inocencia inculpada, de su vida inculpada sin ser culpable, cosa que no necesariamente valida su comportamiento, sino que lo relativiza al relacionarlo con el beneficio de la comunidad, otorgándole una utilidad relativa, o, por lo menos, como derechohabientes de la vida, exenta muy en el fondo de la culpa natural. También es muy significativo que estos narradores sean los más presentes durante esas novelas, lo cual los ubica precisamente como justos en su justicia hacia la criatura.

En esta otra cita volvemos a escuchar a Miguel Aldón: "...el otro, mi compadre Nton Bia, este era respetado en su pueblo por su conocimiento de las cosas antiguas".

“Sabía leer el antiguo calendario y así ayudaba a la gente” (Castellanos Martínez, 2014, pp. 195-196) y con ello describe a ese personaje como un sabio que da consejos a sus semejantes. El mismo Miguel Aldón dice acerca de Rin Lao: “...era muy callado casi no hablaba (*sic*), lo único que le escuché decir era sobre sus conocimientos del campo: cuándo tienen crías las hormigas, cuándo los panales tienen miel, cuándo florea tal o cual planta, dónde encontrar tal o cual planta o animal, era un sabio” (Castellanos Martínez, 2014, p. 196). Considero que la cita habla por sí misma. Y nuevamente escuchamos a Miguel Aldón: “Así empezó a hablar el padre Amos: ‘Hay un viejo dicho entre nosotros que dice “cuando hagas un trabajo ajeno hazlo como si fuera tuyo”’” (Castellanos Martínez, 2014, p. 201), con lo que escuchamos un consejo en este caso muy explícito, pero en boca no de un personaje.

Donatanasio, personaje de *Dxiokze xha... bene walhall* (*Gente del mismo corazón*), le dice al cura Amos refiriéndose a los judíos:

...ellos vivían en sus tierras, con sus creencias, con su dios, con su propio idioma, tratando de crecer, que parece ser que es la máxima aspiración de todo lo que hay sobre la tierra. Pero también somos como animales, por eso actuamos así: el primero que termina su ración, si se siente con fuerza se va a arrebatarle lo que los otros no han podido comer, esa es la razón del despojo, así fue con ustedes (se refiere a los prehispánicos), así fue con el pueblo judío (Castellanos Martínez, 2014, p. 213)

En este pasaje leemos el reconocimiento de la naturaleza humana como similar a la animal, que, en una primera instancia podría interpretarse como una condena, sin embargo, igualmente puede pensarse como una manera de reconocer la inocencia particular de la criatura al comparar el comportamiento de los romanos (quienes

oprimieron al pueblo judío) con el de los colonizadores de los prehispánicos, es decir, al atribuir tal comportamiento a una naturaleza que se encuentra por encima de aquellos seres particulares (de hecho, el mismo personaje se incluye dentro de esa tipificación: “somos como animales”) lo que no implica necesariamente su validación, y sí en cambio ofrece una orientación afectiva por el tono despectivo con el que esa naturaleza es expuesta, sin castigarla tampoco en su narración, pero también sin formular explícitamente tal orientación.

El mismo Donatanasio, le dice nuevamente a Amos niño: “Pero estas cosas (las que acaba de relatar), aunque no queramos, a la larga generan odios y el odio genera irracionalidades” (Castellanos Martínez, 2014, pp. 217-218), con lo cual le ofrece una parte de su sabiduría, y de hecho una que se refiere a la naturaleza pasional de la criatura, con aquello del odio. Amos por su parte les dice a sus compañeros de lucha: “...en aquella ocasión que me lo contó Donatanasio (...) (se refiere a una de las cruzadas para reconquistar Tierra Santa) lo hizo para explicarme qué es la fe y para cuántas cosas puede servir, o más bien dicho, que por la fe se hacen desde increíbles actos heroicos hasta inconcebibles ruindades” (Castellanos Martínez, 2014, pp. 228-229) y con ello igualmente les trasmite la sabiduría que a su vez recibió de su maestro Donatanasio.

En el pasaje que sigue habla Doko Esa dirigiéndose a Sinto Lachi y refiriéndose a Miguel Aldón: “Nuestro viejo sí que es un sabio, con gran inteligencia nos puso a jugar estas palabras (...), mientras tanto allí va él sin decir una palabra más” (Castellanos, 2014, p. 268). Lo dice en el sentido de que Miguel Aldón defiende profusamente la sabiduría práctica contra el conocimiento uniformador de la escuela y de la religión, los cuales

cierran las puertas a la comprensión de las diferencias, es decir, aboga a favor de la utilidad del conocimiento y de su adquisición por medio de la experiencia. Una sabiduría práctica que se asemeja mucho a la que defiende Leskov con aquello 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” (Leskov, en Benjamin, 2008a, p. 92).

A continuación reproduzco una canción al final del capítulo cuatro de *Gaa ka chhaka ki* (Relación de hazañas del hijo del Relámpago):

El enojo llega rápido,
la palabra sale pronto
y la acción se hace al momento,
pero no sabemos si por ello,
hasta dónde eso nos pueda llevar.
Muy despacio
debe ser nuestro ir,
a fin de cuentas
nada es seguro,
si habremos o no habremos de llegar (Castellanos Martínez, 2003, p. 310).

La cual cierra el capítulo como una especie de moraleja, bastante ambigua por cierto, lo que la acerca más a una pauta conductual que a una sentencia. Otra canción al final del capítulo seis es la siguiente:

Sólo son intentos.
No estoy seguro que lo sea.
Quiénes seríamos,
todos nuestros deseos se cumplieran,
si todos nuestros intentos florecieran.
Pero no porque diga esto

ya nada debamos intentar
ahora en vida, sea o no sea,
cumplamos con nuestro deber.
Qué más podemos hacer,
ya estamos en el pueblo-mundo” (Castellanos Martínez, 2003, p. 359).

La cual también tiene otros tantos tintes de consejo. Don Nazario, padre de Toribio el protagonista de *Laxdao yelazeralle* (*El corazón de los deseos*) le dice a su mujer:

Por qué se estará portando tu pensamiento de esa manera ¿qué no será que éste de quien estamos hablando es un judío herrante (*sic*)? No sabes que dicen que cuando el judío herrante (*sic*) llega a alguna casa y lo tratan mal, eso le conviene a él, porque así es como va pagando sus culpas y ese es su destino, pero entonces sus pecados se cargan a la persona que lo trata mal; en cambio si llega a alguna casa en donde lo tratan muy bien, no se va a poder hallar, inmediatamente se va y los dueños de la casa quedan libres de cualquier pecado, porque él seguirá buscando dónde pagarlos, así cuenta la palabra. Por eso te digo que hay que tratar bien a cualquier gente que no conozca uno (Castellanos Martínez, 2007b, p. 110).

Este personaje, por cierto, a raíz de esa pequeña anécdota que acaba de contar, se toma la licencia de rematarla con un consejo suyo, a modo de interpretación, la cual no se deduce por sí misma de la historia, sino que él se la apropia y ofrece esa explicación para su mujer. Otro personaje de esa misma novela, un amigo de Toribio el protagonista le dice a este:

Otra cosa que pasa es que los rumores que a veces empiezan como chistes se vuelven golpes, y cuando se da uno cuenta ya estamos comprometidos, como esto que te pasó, que sin darte cuenta terminaste comprometido, voy a contarte algo que escuché cuando estaba en el pueblo:
Una vez, quién sabe dónde se encontraba el viejo Emilio Yaaxhen arando con sus toros, iba con él un mozo, un jovencito que tenía poco tiempo de haberse casado y ya tenían un nene de siete u ocho meses. Apurados

andaban los dos trabajando, lejos del pueblo, cuando de repente escucharon que empezaron a ladrar perros en el pueblo, estaba listo el viejo Yaaxhen para decirle a su joven ayudante:

—Pinches topiles, ya están molestando a nuestras mujeres, mientras nosotros aquí, apurados, trabajando, puro así hacen.

El joven mozo al escuchar esto, se sintió aludido y le respondió:

—Puede ser que haya lugar donde suceda eso, pero mi compañera y yo no somos así, nosotros nos queremos, ninguno sería capaz de engañar al otro, y además nosotros tenemos un nene tierno.

Al escuchar esta respuesta, el viejo detuvo a sus toros, enterró su garrocha en la tierra, sentándose llamó al joven a hacer lo mismo a su lado, como para darle un gran consejo:

—Siéntate un momento a mi lado, vamos a platicar para que sepas cómo son estas cosas porque como bien se dice sólo si la mujer quiere se puede hacer algo, y tanto a la mujer como al hombre nos gusta lo novedoso, lo diferente, para no hacer muy largo esto, dime, cuántos meses tiene tu nene.

—Siete meses. Contestó.

—En la noche cuando llegues a tu casa, abrasa (*sic*) a tu hijo, no hagas escándalos, pórtate como siempre lo haces cuando regresas del trabajo, lo abrasas, juegas con él, después de un momento, lo acuestas sobre el lugar donde duerme, boca arriba, y le preguntas ‘qué hizo mamá hoy’, si ves que levanta sus manitas y sus piernitas quiere decir que te está diciendo ‘así hizo mamá hoy’, pero si el nene se queda tranquilo, pues no pasó nada. Después de que dijo eso, recogió su garrocha y con seriedad se dirigió al muchacho: ‘Te estoy regalando uno’. Antes de que continuaran trabajando, el muchacho se rio con ganas y le dijo al viejo:

—Ve a cagar por otro lado, Emilio Yaxhen (*sic*).

Pero ya no pudo estar tranquilo, se impacientaba porque llegara la hora de dejar el trabajo y regresar al pueblo, pero de repente se calmaba y solito se reía, hasta pensaba en contar a su joven esposa lo que había escuchado de su patrón ese día. Al llegar a su casa seguía con esa actitud, y mientras jugaba con su hijo, seguía pensando sobre esas cosas, de repente acuesta a su hijo sobre el petate preguntándole: ‘qué hizo mamá hoy’, el nene hizo lo que todo nene hace: levantó sus manitas y piernitas al aire diciendo lo único que ya podía decir ‘ma... ma... ma’, este tonto muchacho se enojó y empezó a agredir a su esposa.

Así hacen los paisanos cuando les entra el diablo. Por eso debemos andar con mucho cuidado en este mundo, sin darnos cuenta corremos el peligro de desbarrancarnos (Castellanos Martínez, 2007b, p. 115).

En este pasaje nuevamente vemos cómo el narrador extrae una moraleja de la historia sin que ella misma se encuentre explicitada en su relato, y es que, tanto el personaje de la cita

anterior a esta, es decir, el padre de Toribio el protagonista, como este mismo, amigo de Toribio, *elaboran* una moraleja a partir de sus historias, es decir, transforman en sabiduría, en materia prima de la experiencia, aquellos relatos, sin modificarlos para ese fin, sino respetándolos tal como quizás les fueron referidos a ellos, con lo que su intervención no violenta en ningún sentido la fertilidad interpretativa de la historia, la cual queda intocada. Pero sin duda alguna, cuando se trata de la amplitud de resonancia o del “poder germinativo” (Benjamin, 2008a, p. 70) de la narración, que permanecen intocados, es el siguiente relato —que Yolando, el maestro de danza, le refiere a la madre de Toribio— el que destaca por ser el más representativo:

—Decimos que así es, buena señora, pero no es tan así, si no tienes sueño puedo platicarte algo que escuché en uno de los tantos caminos que he andado, no me interesa si fue cierto o dónde pasó (recuérdese la imprecisión de lo que se narra), pero nos ayuda a entender o a explicarnos algunas cosas (utilidad de la narración); lo interesante es que cuentan qué sucedió cuando se decidió a quién le deberían pertenecer las tierras de estos lados, si a los de Castilla, que recién habían llegado, o a los que habían sido siempre los dueños originales.

Cuenta esta palabra que cuando empezó la pelea entre los españoles y los aztecas, hubo una reunión en donde estuvieron los hombres y mujeres que más entendían (sabios) el desarrollo del mundo y de las cosas, uno de ellos habló así: ‘Ahora sí llegó el momento de conocer lo diferente’. Nosotros siempre habíamos criticado a nuestros paisanos por viajar lejos, en busca de lo que otros tienen, decíamos de ellos que su hambre era inmensa y que por eso actuaban así; aunque sabíamos que para traer cosas de otra gente, también llevaban cargamento de los que nosotros teníamos, y aunque el otro no lo necesitara lo recibía, y a cambio daba lo que tenía, aunque nosotros no lo necesitáramos lo recibíamos; lo mismo que iban a hacer cuando salían lejos, lo mismo hacían cuando regresaban, nos mostraban lo novedoso, lo que nunca habíamos utilizado, y por lo tanto lo que no nos servía, pero nos gustaba, lo recibíamos y a cambio, también dábamos algo. Esto no nos gustaba mucho, pero al fin, eran nuestros paisanos. Pero hoy sí estamos ante lo diferente: estas personas que llegaron no dicen ‘dame eso y te doy esto’, dicen más bien; ‘todo esto es mío, y saben por qué lo dicen, lo

tienen calculado, han afilado demasiado sus herramientas, han hecho espacio para poner lo que de aquí se lleven; en cambio cuando nosotros decimos 'dame eso y te doy esto', no tenemos preparados más espacios porque sabemos que de donde salga lo que demos, allí va a haber lugar que ocupe lo que nos den, por eso es que digo que estamos ante lo verdaderamente diferente; por eso lo único que nos queda por hacer es esperar de aquellos seres en quienes hemos confiado, para que ellos nos digan si lo nuestro habrá de sobrevivir o debe desaparecer, para que se cumpla el dicho: 'lo que debe germinar nacerá lo que no, morirá'.

Cuando terminó de hablar este hombre fuerte, todos estuvieron y todos empezaron a pedir para que hubiera una señal, un prodigio (consonancia con la naturaleza) que indicara el camino a seguir, fue tanta la esperanza, que de pronto se oyó una voz que decía: 'Es cierto lo que dicen, en mis manos está cuidar a mis hijos, pero como buen padre no seré yo quien haga las cosas por ustedes, haremos las cosas como siempre hemos caminado: hacer las cosas para aprender, controlar lo que uno mismo crea, por eso, esto que hoy pasa entre ustedes, no es difícil, los extranjeros también son personas, sólo que diferentes, y entender lo diferente es lo más difícil y sabio que puede haber sobre esta Tierra, pero hoy les voy a dar un trabajo para que lo comprendan, y después de ese trabajo tendrán dos opciones, y de ustedes depende cuál toman. Escojan al mejor hombre para que vea cuál es el camino a seguir'.

Así hicieron, eligieron al más indicado: inteligente, sabio, valiente, el que se dice escogido, y se lo hicieron saber al *Bedao*. Éste ordenó que se construyera una casa en donde no entrara la luz del día y que su techo estuviera en forma esférica. Dentro de la casa, exactamente a la mitad debería haber una división hecha con rejas, las cuales dividirían dos espacios; en uno debería estar el hombre escogido, en el otro, un jaguar, y exactamente en el centro del techo, una abertura por donde se bajará la comida y el agua para los dos habitantes de esa casa, la que sólo debería abrirse y bajar la comida exactamente cuando el sol estuviera sobre dicha abertura, ese era el único momento en que la luz entraría en ese aposento. Tal como lo pidió el *Bedao* se hizo. Ya estaban los dos encerrados, ya habían pasado varios días cuando el hombre escuchó una voz que decía: 'Cómo lograr que tú seas el dueño de lo tuyo, cómo lograr que no dependas de nadie, que no conozcas otras cosas, eso es fácil, sólo se necesita decisión y sacrificio; lo primero todos lo tenemos, lo segundo está en tus manos, allí en tu mismo aposento está escrito, a ti te toca borrar, levantar, bajar lo que no se ve para llegar a él, y todo está en la piel del jaguar que vive contigo'. Cuando se acabó esta voz volvió el silencio.

El escogido al oír esto se paró corriendo y fue hacia las rejas que lo separaban del jaguar, tratando de verlo, pero fue imposible, la oscuridad era intensa, no se lograba ver dónde estaba; si echado o parado, sólo oía su respiración y a veces sus bostezos, no sabía exactamente si era de día o de

noche por esa oscuridad. Estuvo impaciente hasta cuando llegó el mediodía, y al momento de abrir la abertura para bajar la comida para los dos, fue cuando pudo ver, exactamente en la piel del jaguar, que estaban escritas grandes palabras en las que se hallaba la clave. Asombrado de lo que había visto, no se dio cuenta que la oscuridad nuevamente había invadido aquel lugar, y no le quedó otra que esperar el nuevo momento. Su obsesión por volver a mirar el secreto muchas veces se frustraba por el cansancio, por lo que decidió ya no comer ni dormir hasta descifrar ese libro escrito en la piel del jaguar. Así pasaron días y semanas, mucho tiempo, hasta que pudo sonreír, sólo le faltaba un dato. Esa noche imaginó miles de cosas, planeó cientos de vidas; cuando llegó aquel mediodía, por fin descubrió el secreto, por fin supo qué hacer para ser ganador, lo sabía, pero fue cuando ya no se atrevió, era mucha la carga que ya no se atrevió. Dicen que desde entonces él, allí está guardado con su secreto, que algún día saldrá y entonces nosotros dejaremos de ser perdedores. Pues estas palabras son las que conozco señora, ya te las di, por eso te cuento aunque Dios diga que así debe de ser, en nuestras manos está lograrlo (Castellanos Martínez, 2007b, pp. 149-151).

Este sin duda es el relato más enigmático dentro de las novelas de Castellanos, y por ello el que quizás más guarda aquel “poder germinativo” que se ha mencionado antes y que perdura a lo largo del tiempo sin desgastarse, pues encierra tantas interpretaciones como el relato del rey Psaménito de Heródoto. En realidad nunca sabemos lo que está escrito en la piel del jaguar y desde luego por qué el protagonista no se atrevió a vencer, y a quiénes tenía que vencer. No hay una motivación psicológica para la espera o la renuncia a vencer y sin embargo se tiene la sensación de que en este relato hay muchas interpretaciones por descubrir: ¿vencer es algo horroroso y por eso el protagonista no pudo soportar “la carga”?, ¿o vencer es algo que requiere demasiado esfuerzo y tiene muy poca recompensa? ¿o simplemente vencer es una ilusión porque se pierde por igual? ¿o vencer es algo que debe ser esperado pacientemente? ¿o uno se convierte completamente en otro cuando se vuelve un vencedor? ¿o vencer no cuesta tanto pero sí

mantenerse siendo un vencedor? La multiplicidad de las posibles interpretaciones que guarda este relato lo acerca asombrosamente al del rey Psaménito de Heródoto, y sin embargo, al igual que como en el del cronista historiador, parece vibrar aquí un trasfondo moral impreciso.

En el siguiente pasaje escuchamos la voz de un personaje anónimo dirigiéndose al secretario municipal Cupertino, quien le acaba de confesar que no se casará con su hermana para evitarle problemas a ella, ya que perdió el dinero que la municipalidad le había encomendado y según él, este hecho confirmaba el augurio de un *weneyaa*, un agorero, quien les dijo a él y a su novia que no les convenía casarse, a lo que el personaje anónimo responde:

—Como hilo enredado está tu vida, y más se enreda por el miedo que te ha metido el *weneyaa*, no le creas. Me estoy acordando de una historia que me contó Bonfil Yadaa cuando éramos policías: dice que de joven andaba de novio con una muchacha, según él la más bonita del pueblo, si vieras cómo la describía, yo creo que sería la más bonita del mundo, pero lo que pasa es que la quería mucho, dice que estaba muy entusiasmado con ella. Entonces cuando decidieron ya juntar sus vidas, como era la costumbre entonces, se fueron a preguntar al agorero *weneyaa*, éste les dijo que no, que si se casaban no les iba a ir bien. En aquel tiempo, cómo serían las cosas si a ti ya te asustó, nadie dudaba de esto, sólo quedaba obedecer; así que con dolor esta bonita pareja, se tuvo que separar. Pasó el tiempo, cada cual encaminó sus vidas por diferentes rumbos, él ya no quería nada con las mujeres, pero no podía quedarse así toda la vida y buscó la mujer más sencilla del pueblo, una que andaba descalza, con la ropa sucia y rota, una pastora; su antigua novia también se encontró a uno que ni era del pueblo. Cuando llegó Bonfil a esta parte de su relato se quedó callado, y cuando habló me dijo bien convencido: es cierto lo que dice ese cabrón *weneyaa*, porque al poco tiempo que mi antigua novia se casó, su marido se quedó viudo; en cambio yo, con la esposa que me conseguí, estaba vivo; con el tiempo empezaron a cambiar las cosas para nosotros, empezó a llegar la abundancia, me dijo. Yo no sé cómo entender esto, porque esta plática no tiene mucho que pasó, hace diez, doce años. Entonces el viejo Bonfil estaba bien, pero qué ha pasado con él

hasta nuestros días: ya se murió su esposa, de nada le sirve lo poco que tiene porque todos los días anda borrado, come, si es que come, y duerme, más bien se queda tirado donde sea, y eso, lo consigue cualquier borracho. ¿Y esto se puede llamar que le fue bien? O hasta dónde dura la palabra del *weneyaa*... no te rías, amigo, son cosas que he oído.

—No, cómo crees (dice el secretario Cupertino), no me río de ti, amigo, es una risa que me sale al ver el sentido de tus palabras. Parece que es verdad lo que dices... (Castellanos Martínez, 2007b, pp. 159-160).

Este relato encarna la pura esencia del cuento, tal como Benjamin lo describe. En él el destino se ha quebrado, se muestra como falso e incluso contraproducente. Aquí el orden del derecho y del mito ha quedado pulverizado, sobre todo desmentido, y el narrador Javier Castellanos Martínez, al igual que el personaje de la historia, ríen de dicha ante la liberación de su atadura a la esfera del mito, y por fin se sienten libres.

Hemos estudiado en este último capítulo la relación que la exposición de la historia natural guarda con el afán de justicia de la narración, pues al poner en juego a la naturaleza en cuanto criatura reconoce la culpa mítica como impositiva y por ello aboga en favor de la inocencia existencial de la criatura. Además la exposición de la naturaleza mítica criatural sirve de contraste de fondo para destacar la figura del justo en cuanto hombre liberado de la esfera del mito, contraste que tiene una función moralizante que apela a los afectos y que no resulta impositiva sino más bien una directriz conductual, pues la tarea del narrador es elaborar historias que aporten sabiduría y con ello revalidar su utilidad. El cuento en esta labor juega un papel importante al exponer precisamente en su plenitud la liberación del justo del ámbito mítico, y con ello abandonar el orden del derecho e ingresar a la criatura al reino de la justicia. El narrador, en cuanto recoge los dos momentos de la justicia narrativa, a saber, la conformación moral de los escuchas y

la liberación poetológica de la criatura, se erige en justo y abogado de la misma, tal como se espera que haya quedado patentizado en la labor narrativa de Javier Castellanos.

CONCLUSIÓN

Como se ha venido proponiendo a lo largo de este trabajo, el concepto de narración de Walter Benjamin se encuentra muy influenciado por las corrientes de pensamiento que atraviesan toda su obra, el materialismo marxista, la obra de Sigmund Freud y el mesianismo judío, si bien en distintos grados de importancia, como se podrá haber apreciado. De hecho, debido a que el autor es sencillamente un erudito, sería imposible rastrear todas las vertientes de pensamiento, autores e incluso experiencias propias que influyen en su concepción de la narración. Sin embargo, se ha hecho un esfuerzo hermenéutico para dilucidar hasta donde fuera posible la mayoría de las conexiones que pudieran encontrarse entre tan variados aspectos que se encuentran mencionados en su trabajo con la finalidad de captar la mayor parte del fenómeno que el autor berlinés designa como *narración*, y el cual se ha revelado como una práctica discursiva fundamentalmente oral aunque no exclusivamente (como lo sugiere este trabajo), atravesada por cuestiones materiales tanto históricas como sociales (artesanía, campo), pero también condicionada por una antropología filosófica (aburrimiento, memoria, recuerdo involuntario, cosmogonía, mito), por una visión filosófica de la historia (historia natural) e incluso por una perspectiva de la teoría de la justicia.

Tal como desde el principio fue uno de los objetivos fundamentales de este trabajo, junto con el desarrollo del concepto benjaminiano de narración, desde luego, y en vistas

del anuncio que realiza Benjamin sobre la extinción del arte de narrar —tal como él lo concibe— en la Época Moderna, se ha aplicado ese concepto de narración al estudio de una obra novelística contemporánea producida en nuestro territorio, rastreando los elementos narrativos benjaminianos en ella para constatar que tales características se encuentran dispersas en actos de narrar y relatos de muy diversas culturas, y esto debido a cierto enfoque antropológico-filosófico que el autor berlinés adopta para abordar dicho tema, al circunscribir la narración principalmente a una práctica discursiva que es patrimonio de todos los seres humanos. Sin embargo, como el mismo Benjamin lo propone, existen ciertos contextos históricos y sociales que la han favorecido, a saber, el medio de producción artesanal —propio de la Antigüedad y la Edad Media— y desde luego el ámbito del campo, de la misma manera en que hay circunstancias que la han perjudicado: la Edad Moderna, la urbe moderna y el modo de producción industrial. Estos factores condicionantes son justamente los que me han permitido leer en estas novelas, del escritor zapoteco Javier Castellanos Martínez, tales elementos narrativos, pues ellas surgen dentro de un contexto excepcional que favorece a estos últimos, es decir, el ámbito rural del que proviene el escritor y por ende la recreación ficticia de aquel en sus novelas así como de épocas alejadas del ámbito moderno. A esto se agrega la cercanía que mantiene el autor con una lengua de oralidad primaria, tal como el zapoteco (estatus que aún tenía por aquella época en que se escriben las novelas), y más específicamente con los mitos fundacionales de la tradición oral de su tierra. Para este estudio de la obra novelística me han servido como herramientas primordiales los recursos analíticos de los estudios del discurso, sobre todo en lo que al aspecto de la oralidad se refiere.

Así, en lo que respecta al concepto benjaminiano de narración, se ha descrito a esta última como una artesanía, una actividad discursiva en un mundo de producción artesanal anterior a la maquinaria reproductiva (es decir, a la masificación libresca), en el sentido de que la narración, tanto por su lenguaje oral como corporal, como por las artimañas de las que se vale para transmitir sus historias, y la manera en que se apropia subjetivamente del contenido de lo que refiere y le imprime su propia huella, así como por el modo como va configurando pacientemente la perfección de su narración, expresa de manera inconsciente, en cuanto producto de la superestructura, los contenidos de la infraestructura, en este caso el modo de producción artesanal. Tales características se encuentran aún presentes en la novelística de Castellanos debido, según se ha planteado, a que la lengua zapoteca, en la que se encuentran escritas todas sus novelas y al momento de la producción de las mismas, se encontraba en un estado de oralidad primaria, es decir, su prosa se acerca más a una narración de viva voz que a una narración escrita, además de que abreva de los contenidos de la tradición oral, y, desde luego, de sus mecanismos de transmisión como aquel circular de boca en boca.

De igual manera hemos estudiado cómo el recuerdo pasajero que Walter Benjamin propone como musa de la narración se identifica con el recuerdo involuntario, mismo que gracias a la relación que se establece entre el espíritu y el cuerpo, desde el planteamiento bergsoniano, se presenta durante el aburrimiento, el cual a su vez es propiciado por ciertas condiciones históricas y sociales, tales como el modo de producción artesanal de la Época Antigua y la Edad Media así como por el ambiente rural exento de perturbaciones y entretenimientos. Los elementos extraordinarios y

maravillosos así también se circunscriben como propios del recuerdo involuntario por su capacidad de evadir la conciencia, misma que es propia de los recuerdos voluntarios, y con lo que se vuelven materiales idóneos para la narración. En este capítulo también se citan ejemplos de cómo el ambiente del campo presente en las novelas de Javier Castellanos Martínez es un elemento importante para comprender las narraciones que pululan entre sus personajes, es decir, puesto que lo que priva ahí es una exposición ficticia y constante del aburrimiento, sus personajes no solo a menudo se ven impulsados a narrar historias movidos por un recuerdo involuntario sino que igualmente se encuentran ávidos de escucharlas, con el oído muy alerta para guardarlas en su memoria, y todo ello recreado de una manera ficticia pero no por ello menos efectiva. Así también, se han ofrecido ejemplos de ciertos elementos maravillosos y extraordinarios en las narraciones de sus personajes.

De la misma manera hemos estudiado cómo la narración se comprende como una exposición de la historia natural, la cual concibe a la naturaleza como criatura cargada de la culpa existencial y cuya expiación es la muerte, culpa que se identifica con el destino singular histórico sufriente de la criatura (entre el cual se cuentan las pasiones, como dotadas ellas mismas de sufrimiento) y por ello mismo conducente a la caducidad. Este destino sufriente muestra a la naturaleza como dotada de voluntad (es decir, como operando en favor de la consumación de ese destino), tanto la naturaleza inerte, como la móvil y pasional del ser humano, por lo que esa misma naturaleza nos muestra un rostro de augurio de muerte, por medio del sencillez y simple azar. Así, la narración se nos presenta como una crónica de la historia natural en el sentido de que no ofrece

explicaciones acerca de lo que narra, sino que más bien apela a elementos maravillosos y extraordinarios que, eventualmente, toman su sentido de esa concepción mítica de la naturaleza como fiel al destino sufriente de la criatura y por lo tanto conducente a la caducidad. Esos elementos: pasión, sufrimiento, destino como augurio de muerte y sobre todo la muerte misma, se encuentran muy presentes de manera reiterada en la novelística de Javier Castellanos Martínez, y en este caso, se puede deducir, el escritor acude a ellos de manera inconsciente debido a la cercanía que guarda con los mitos fundacionales de la tradición oral de su tierra, de hecho, los últimos se encuentran narrados de manera literal por varios de sus personajes.

De igual modo hemos estudiado cómo esa exposición de la historia natural, que opera la narración, guarda una intención de justicia, por cuanto pone el acento en el sufrimiento de la criatura rescatándolo del olvido, y así igualmente pone en entredicho el carácter natural de su sufrimiento mítico. Esta exposición de la historia natural que opera la narración igualmente guarda una vocación didáctica, al presentar la condición mítica como lo que se debería rechazar, sin emitir un juicio, sino solo buscando una orientación afectiva negativa hacia ella con la simple exposición del mito, y a su vez, la narración contrapone la figura del justo a la figura de la criatura sujeta al mito pues presenta a aquella como ya liberada de éste, y con ello corona la dialéctica histórico-natural del mito al recalcar su carácter histórico, susceptible de ser trocado, y a la vez cierra el círculo de la vocación didáctica de la narración al asociar a esta figura, la del justo, una orientación afectiva que estimule su emulación, en cuanto figura eminente no ya del orden del derecho mítico sino del reino de la justicia, de una justicia genuina. La

obra de Javier Castellanos Martínez refleja esta vocación al exponer a sus personajes en el libre juego de su condición criatural, sufriente y pasional, encadenada a su destino, enfáticamente sujeta a la muerte, sin emitir un juicio o un castigo en ninguno de los casos sino tan solo poniendo en marcha la concatenación de la condición mítica de la criatura (lo que no implica su validación, pues incluso hay cierta orientación afectiva negativa hacia ella en el tono con que se la presenta), y, por el contrario, abogando en favor de su derecho a la vida, con lo que busca su exoneración de la culpa por el simple hecho de existir. De la misma forma que también presenta a personajes benevolentes, compasivos, sabios, justos, y los pondera buscando una orientación afectiva positiva hacia ellos, así como también ofrece un relato, en la última de sus novelas, de cómo el mito se pone en entredicho, quebrando su régimen y hasta cierto punto relativizándolo como algo que es posible de ser cambiado, derrocado.

Por otro lado, el despliegue de esos aspectos de la narración en las obras del escritor zapoteco Javier Castellanos Martínez obedece, como ya se ha venido puntualizando, no solo a la manera en que este trabajo se encuentra articulado, sino principalmente a que esos elementos del ensayo sobre la narración del filósofo (artimañas narrativas, impresión de la propia huella en lo narrado, tradición oral, lenguaje oral, campo, aburrimiento, recuerdo pasajero, escucha atenta, memoria, muerte, pasión, crónica, sabiduría, consejo, justo, cuento) se encuentran dispersos ya por sí mismos de un modo irrefutable en las novelas del escritor zapoteco, y por eso he apelado a ellos principalmente al momento de señalarlos, desatiendo un poco la significación que guardan dentro de esta articulación teórica, que en todo caso solo puede enriquecer la

presencia de los mismos en esas novelas. El lector en cualquier caso valorará si esta formulación teórica en efecto aporta a la comprensión de la lectura de esos elementos en sí presentes en la obra de Javier Castellanos. Sólo me queda esperar que así sea.

BIBLIOGRAFÍA

- Abascal Vicente, M. (2002). *La teoría de la oralidad*. (Tesis de doctorado). Universidad de Alicante, San Vicente del Raspeig, España.
- Adorno, T. (1984). *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus.
- Adorno, T. (1994). *Actualidad en filosofía*. Barcelona: Altaya.
- Adorno, T. (1995). *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Arendt, H. (1990). *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.
- Bardelás Álvarez, S. (2015). *Teoría de la novela*. (Tesis de doctorado). UNED, Madrid, España.
- Bellinghausen, H. (2014). Por los caminos de la voz. En Javier Castellanos Martínez. *Dxiokze xha... bene walhall (Gente del mismo corazón)*. Ciudad de México: CONACULTA
- Benjamin, W. (1930). Disponible en: <https://es.scribd.com/document/285376629/Walter-Benjamin-Crisis-de-la-novela>
- Benjamin, W. (1998). *Iluminaciones III. Tentativas sobre Bretch*. México: Taurus Ediciones.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal.
- Benjamin, W. (2007a). *Obras. Libro I / vol. 1*. Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, W. (2007b). *Obras. Libro II / vol. 1*. Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, W. (2008a). *El narrador*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Benjamin, W. (2008b). *Obras. Libro I / vol. 2*. Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, W. (2009a). *La dialéctica en suspenso*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Benjamin, W. (2009b). *Obras. Libro II / vol. 2*. Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, W. (2010a). *Obras. Libro IV / vol. 1*. Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, W. (2010b). *Obras. Libro IV / vol. 2*. Madrid: Abada Editores.

- Benjamin, W. (2014). *Radio Benjamin*. Epub: Titivillus.
- Benjamin, W. (2017). *Obras. Libro VI*. Madrid: Abada Editores.
- Bergson, H. (2010). *Materia y memoria*. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu. Buenos Aires: Cactus.
- Blanche-Benveniste, C. (1998). *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisa.
- Bolaño Ávalos, R. (2006). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- Bolle, W. (2014). Historia. En Michael Opitz y Erdmut Wizisla (editores). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos aires: Las Cuarenta.
- Briz Gómez, A. (2000). El análisis de un texto oral coloquial. En Briz y Grupo Val. Es. Co. *¿Cómo se comenta un texto oral coloquial?* Barcelona: Ariel.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.
- Calsamiglia Blancafort, H. y Tusón Valls, A. (2001). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Castellanos Martínez en “Conversando con Cristina Pacheco”. Programa televisivo. Transmitido el 17 de enero de 2014 por Canal Once. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5tMsqQYcXcU>
- Castellanos Martínez, Javier. (2003). *Gaa ka chhaka ki (Relación de hazañas del hijo del Relámpago)*. Ciudad de México: CONACULTA.
- Castellanos Martínez, Javier. (2007a). *Laxdao yelazeralle (El corazón de los deseos)*. Oaxaca: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Oaxaca.
- Castellanos Martínez, Javier. (2007b/1994). *Wila che be ze lhao (Cantares de los vientos primerizos)*. Oaxaca: Instituto Estatal de Educación para los Adultos.
- Castellanos Martínez, Javier. (2014). *Dxiokze xha... bene walhall (Gente del mismo corazón)*. Ciudad de México: CONACULTA.
- Cierlica, P. (2016). *Rasgos significativos de la oralidad en la narrativa breve hispanoamericana: Juan Rulfo*. (Tesis de doctorado). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.

- Costa, R. (2006). Las definiciones de las siete artes liberales y mecánicas en la obra de Ramón Llull. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol. 23.
- Di Pego, A. (2014). La ambivalencia de la narración en Walter Benjamin. En Francisco Naishtat, Enrique G. Gallegos y Zenia Yébenes (editores). *Ráfagas de dirección múltiple. Abordajes de Walter Benjamin*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Döblin, A. (2007). *Berlín Alexanderplatz*. Madrid: Cátedra.
- Dos Passos, J. (2008). *Manhattan Transfer*. Barcelona: Edhasa.
- Faulkner, W. (2006). *Mientras agonizo*. Barcelona: Anagrama.
- Frenk Freund, M. (2005). *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México: FCE.
- Freud, S. (1992a). *Obras completas. El yo y el ello y otras obras. XIX*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1992b). *Obras completas. Más allá del principio del placer, Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras. XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Fuentes, C. (2008). *La región más transparente*. Ciudad de México: Santillana Ediciones Generales.
- Grave Tirado, C. (2015). *La luz de la tristeza. Ensayos sobre Walter Benjamin*. Oaxaca: IIUABJO.
- Hartung, G. (2014). Mito. En Michael Opitz y Erdmut Wizisla (editores). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos aires: Las Cuarenta.
- Havelock, E. (1988). La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna. En David R. Olson y Nancy Torrance (compiladores). *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa.
- Honold, A. (2014). Narración. En Michael Opitz y Erdmut Wizisla (editores). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos aires: Las Cuarenta.
- Jager, L. (2014). Destino. En Michael Opitz y Erdmut Wizisla (editores). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos aires: Las Cuarenta.

- Kaulen, H. (2014). Salvación. En Michael Opitz y Erdmut Wizisla (editores). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos aires: Las Cuarenta.
- Koval, M. (2010). Walter Benjamin, la novela moderna y la teoría de la novela de formación en Alemania. Conferencia en el III Seminario Internacional Políticas de la Memoria "Recordando a Walter Benjamin". Buenos Aires. Disponible en: https://www.academia.edu/42124815/Walter_Benjamin_la_novela_moderna_y_la_teor%C3%ADa_de_la_novela_de_formaci%C3%B3n_en_Alemania
- Leskov, N. (1968). El águila blanca. En José A. Llorens (compilador). *Narraciones terroríficas*. Epub: Titivillus
- Lindner, B. (2014). Alegoría. En Michael Opitz y Erdmut Wizisla (editores). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos aires: Las Cuarenta.
- Lukács, G. (2018). *Teoría de la novela*. Ciudad de México: Debolsillo.
- Marx, K. (2009). *El capital*. Tomo I / vol. 2. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Mendoza Solís, E. (2015). *La estética del poema en Walter Benjamin*. (Tesis de doctorado). UNAM, Ciudad de México, México.
- Nahuel Martín, F. (2009). ¿Qué es la historia natural? Notas sobre la relación entre historia y naturaleza en el pensamiento de Adorno. A Parte Rei, vol. 66.
- Ochs, E. (2008). Narrativas. En Van Dijk, T. (comp.). *El discurso como estructura y proceso*. vol. 1. Barcelona: Gedisa.
- Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: FCE.
- Oyarzún Robles, P. (2004-2005). Primeros pasos. Etos antropo daímōn. Un fragmento de Heráclito y dos lecturas. Seminarios de filosofía, vols. 17-18.
- Oyarzún Robles, P. (2008). Introducción y Notas. En Walter Benjamin. *El narrador*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Pangritz, A. (2014). Teología. En Michael Opitz y Erdmut Wizisla (editores). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos aires: Las Cuarenta.
- Prat Ferrer, J. (2013) *Historia del cuento tradicional*. Edición digital: Fundación Joaquín Díaz Ureña.

- Real Academia Española. Aburrimiento. Consultado el 28 de mayo de 2020. Disponible en: <https://dle.rae.es/aburrimiento?m=form>
- Real Academia Española. Inercia. Consultado el 29 de mayo de 2020. Disponible en: <https://dle.rae.es/inercia?m=form>
- Real Academia Española. Melancolía. Consultado el 27 de mayo de 2020. Disponible en: <https://dle.rae.es/melancol%C3%ADa?m=form>
- Real Academia Española. Mística. Consultado el 25 de febrero de 2021. Disponible en: <https://dle.rae.es/m%C3%ADstico?m=form>
- Real Academia Española. Verosímil. Consultado el 10 de noviembre de 2020. Disponible en: <https://dle.rae.es/veros%C3%ADmil?m=form>
- Rodríguez Adrados, F. (1992a). Introducción. En Heródoto. *Historia. Libro I Clío*. Madrid: Gredos.
- Schiller, F. (2000). *Poesía ingenua y poesía sentimental y de la gracia y la dignidad*. Epub: Ediciones Elaleph.
- Schrader, C. (1992b). Notas. En Heródoto. *Historia. Libro II Euterpe*. Madrid: Gredos.
- Segura García, B. (1993). Las expresiones idiomáticas como medio para fingir oralidad en la novela de Mario Vargas Llosa. *Paremia*, vol. 2. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/002/022_segura.pdf
- Tannen, D. (1982). Oral and Literate Strategies in Spoken and Written Narratives. *Language*, número 58.
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Ciudad de México: Premia.
- Vargas Llosa, M. (2008). *El paraíso en la otra esquina*. Madrid: Punto de lectura.
- Weber, T. (2014). Experiencia. En Michael Opitz y Erdmut Wizisla (editores). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos aires: Las Cuarenta.
- Weigel, S. (1999). *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Buenos Aires: Paidós Editora.