

06.

La narración en Walter Benjamin: una artesanía en ruina

Storytelling in Walter Benjamin: craftsmanship in ruins

Moisés García Hernández
Universidad Michoacana de
San Nicolás de Hidalgo

Resumen

El presente artículo pretende ofrecer una base teórica para la comprensión de la narración como una artesanía en Walter Benjamin, así como de su auge, como tal, en la Edad Media y su declive en la Época Moderna. La forma de producción artesanal, cuya cima se encuentra en el medioevo—como un elemento de su infraestructura —, *se expresaba* en las producciones culturales de esta época, es decir, en su superestructura, mediante la *facultad mimética* del ser humano, que abreva del reservorio de imágenes almacenadas en su inconsciente, entre las que se encuentran sus procesos productivos. Esto sucedía, por ejemplo, en la narración; de ello deriva que su cercanía respecto a los estratos artesanales propicie la *expresión* de esta forma productiva en sus características. El ocaso de la narración en la Época Moderna se explica, entre otras razones, por la desaparición de la forma artesanal de producción. Sin embargo, este fenómeno no se considera, desde el punto de vista de Benjamin, como una forma específica de decadencia, sino como el resultado de la historia en cuanto catástrofe permanente.

Palabras clave:

narración, artesanía, Edad Media, modos de producción, historia

Abstract

The present article tries to offer a theoretical basis for the understanding of storytelling as craftsmanship in Walter Benjamin and of its rise as such in the Middle Ages, as well as its decline in the Modern Era. The form of craftsmanship, whose peak is found in the Middle Ages as an infrastructure element, was expressed in the cultural productions at the time, that is, in its superstructure; for example, in storytelling. That happened through the mimetic faculty of humans, who draw from the reservoir stored in their unconscious, which included images of production processes in society; it follows that the closeness of storytelling to the crafting classes favors the expression of this productive form in its characteristics. The decline of storytelling in the Modern Era is mainly explained, among other reasons, because of the disappearance of the artisanal form of production. However, this phenomenon is not considered, from Benjamin's point of view, as a specific form of decline, but as the result of history as a permanent catastrophe.

Key words:

narration, craftsmanship, Middle Ages, production modes, history

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, de acuerdo con Pablo Oyarzún, 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— (*apud* Benjamin, 2008a: 7). Si para Benjamin la narración contiene alguna especie de estructura —a cuyo tema, de hecho, no le presta atención en su ensayo sobre el narrador, 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: 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 en el acto de narrar (Benjamin, 2008a: 60-65); es un evento desplegado en el tiempo. La narración es, pues, ante todo, una prác-

tica cuyo soporte genuino o auténtico, se encuentra en el lenguaje oral e, incluso, en el corporal (puesto que en la mayoría de los casos el uno implica al otro) antes que en el escrito.

Esta noción constituye, a nuestro parecer, la primera clave que permite a Benjamin caracterizar la narración como una artesanía (Benjamin, 2008a: 95) y, por ende, ubicar su auge antes de la aparición de la imprenta en su versión mecanizada, a mediados del siglo XV, y, más aún, antes de la Época Moderna (65), lo que presupone su ocaso durante esta última. Sin embargo, para una cabal comprensión de la narración como una artesanía en ruina, cuya forma más consolidada se ubicó en la Edad Media (62), es necesario remontarnos hasta una concepción filosófica de la historia, una particular cognoscibilidad de esta y una manera de abordar la objetualidad del presente desde una perspectiva propiamente benjaminiana.

La tarea del historiador

En la base de la concepción de la historia benjaminiana, se encuentra su posición crítica a la idea de progreso. Este es para él 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” (2008b: 310. Énfasis mío). Esta uniformidad o prosecución de la catástrofe constituye, por su estado de indiferencia, un tiempo homogéneo y vacío (314), en el que no se registra ningún cambio verdadero, o sea, un estado de excepción. Tal catástrofe puede identificarse con la barbarie, que impera como dominación de unos hombres sobre otros (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 solo eso, sino que dentro de este círculo catastrófico se encuentra también la forma en que se transmiten tales bienes de generación en generación. De manera que la barbarie se halla oculta dentro del mismo concepto de cultura (Benjamin, 2005: 470). En todo caso, aunque se reconocen 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 per-

duran, y así sirven a la glorificación de estos últimos, por bárbaros que puedan ser (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 (2008b: 314); más bien se trata de un concepto manido que, si bien al principio acogía en su seno funciones críticas, como la de vigilar y censurar los retrocesos en las pequeñas conquistas (2005: 481), con el asentamiento de la burguesía en el siglo XIX termina por perder su potencial crítico (479). A este proceso se asocia la doctrina de la selección natural, ya que bajo su sombra se extendió la opinión de que el progreso se realiza de forma natural y automática en todo el curso histórico y, además, en todas las áreas de la actividad humana. De manera que el concepto de progreso resulta, finalmente, una “hipostatización acrítica” (481). Y dado que, como ya hemos anotado, no existe 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: 310).

Por otra parte, a esta crítica se adhiere el hecho de que lo que entendemos como el desarrollo de la historia se asocia, de acuerdo con Rudolf Hermann Lotze, con una “melancolía predominante” (*apud* Benjamin, 2005: 481).

Benjamin lo cita para mostrar esto de forma indirecta. El fragmento al que alude 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” (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, este dedicó sus primeros trabajos más estructuralmente desarrollados a filósofos y literatos románticos: el ensayo “Dos poemas de Friedrich Hölderlin” (Benjamin, 2007b), su tesis doctoral *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (2007a) y “*Las afinidades electivas*” de Goethe (2007a). Incluso en su trabajo de habilitación académica, *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán* (2007a) echa mano de conceptos románticos, como el de idea (231). Pero el talante de la recepción que realiza de los románticos se halla en un texto de juventud que nunca publicó y que escribió en 1913, “Diálogo sobre la religiosidad del presente” (2007b). En este, reflexiona acerca de los descubrimientos del romanticismo y, cuando su amigo interlocutor le interroga por la naturaleza de dichos descubrimientos, Benjamin le 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 (2007b: 25).

Lo que, a nuestro parecer 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, aunque este descubrimiento haya sido pasa-

do por alto por 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” (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 atención al escrutinio obsesivo de las ciencias naturales. No solo hemos pasado por alto el elemento irracional que traspasa nuestras vidas, sino que también 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 lo mismo de la Ilustración (con lo cual cumple, aunque de manera distinta, una función ilustradora) que de la sistematicidad de esos sistemas imperantes, por cuanto encierran cierta inoperatividad para describir un mundo cada vez más fragmentado (Mendoza, 2018: 120-121). Por todo lo anterior —la pérdida de genuinos aspectos bellos de la vida, el descubrimiento del lado oscuro de la naturaleza, el 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 entendida 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 que Benjamin conciba 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. De hecho, puede entenderse la exclusión de cualquier noción de esta dentro de la concepción benjaminiana de la historia, ya que se comprende que la decadencia implica necesariamente a su contrario, es decir, el progreso. No puede existir decadencia, o retroceso, sin progreso, y donde faltare este, no tiene ningún sentido apelar a su contrario. Benjamin lo resume de modo sencillo: “La superación del concepto de ‘progreso’ y del concepto de ‘periodo de decadencia’ son solo dos caras de una y la misma cosa” (2005: 463). El estado de opresión, de catástrofe y de barbarie es, en realidad, la regla y no la excepción (Benjamin, 2008b: 309), y las ruinas se amontonan en cada época, con cada giro de esa tempestad denominada progreso. Por ello, el trabajo del historiador es excavar en la memoria, en

los archivos, en el lenguaje (Benjamin, 2010: 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 solo su medio, así como “la tierra viene a ser el medio en que las viejas ciudades están sepultadas” (350). De ahí que el historiador deba 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: 463).

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

lidad (315), una actualización propiamente (Benjamin, 2005: 462-463). 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 deviene un objeto de construcción, una imagen en suspenso, una *imagen dialéctica* (Benjamin, 2005: 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. No obstante, no se trata propiamente de una *reconstrucción*, pues ello implicaría aceptar el discurrir homogéneo o 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, arrebatarle su potencial revolucionario para la actualidad, su carga de *aquí y ahora*, lo cual beneficia siempre a los que acumulan más poder (Benjamin, 2008b: 308-309). La construcción, por tanto, presupone una destrucción: hacer saltar el evento del tiempo homogéneo, de la tradición de los dominadores (Benjamin, 2005: 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. En primer término, quien comprende el pasado, no resulta él mismo un producto de la historia, como un resultado de su devenir “esencialmente incontenible” (Benjamin, 2008b: 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: 306), que cada generación comporta dentro de sí y por la cual cada una de estas es “la pequeña puerta por la que el Mesías (*puede*) penetrar” (318). Así, 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* (305). En lo que compete al historiador, tal concepto comporta, en primer lugar, el conocimiento de la barbarie o la catástrofe de la historia (que, como ya se expuso, implica los modos de producción y las formas de transmisión de

los productos culturales); en segundo lugar, conlleva una respectiva crítica, y, por último, implica una construcción del verdadero conocimiento de lo acaecido, para el cual “nada que haya acontecido se ha de dar para la historia por perdido” (306). Así, todo el pasado asciende a su redención, no “recorriendo a efectos de su propia virtud un trayecto recto o en espiral” (314), sino por medio de una detención abrupta y mesiánica del acontecer (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 (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.¹

Resulta evidente, dentro de esta última disquisición, la influencia que el mesianismo judío ejerció a lo largo de toda la obra del berlinés. Estaba presente desde su muy temprano ensayo “La vida de los estudian-

¹ Esta concepción benjaminiana de la redención tiene su máxima consecuencia en un horizonte revolucionario de la lucha de clases (Benjamin, 2008b: 311-313; 315) y, por otro lado, en la lucha contra el fascismo (309), de la que no nos ocuparemos en este trabajo por escapar a nuestros objetivos.

tes”, de 1914, con aquello de “el reino mesiánico o la idea francesa de la revolución” (Benjamin, 2007b: 77) —, que, de hecho, ya contenía de modo germinal su crítica a la concepción de la historia como “informe tendencia del progreso” (77)—; igualmente, puede rastrearse en trabajos 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 (34)²—, pero, sobre todo, en las tesis “Sobre el concepto de historia” (Benjamin, 2008b), entre tantos otros. En este último trabajo se trata, 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, que, de hecho, es muy particular. Muy conocida es la frase que aclara esto con contundencia: “Siempre debe ganar el [...] ‘materialismo histórico’, pudiendo enfrentarse sin más con cualquiera si toma a la teología a su servicio”³ (Benjamin, 2008b: 305). En esta alusión, la teología, o su aparato conceptual, aparece literalmente como un sumo sacerdote teórico.

La ubicación histórica de la narración: su cualidad de artesanía en ruina

Desde estos supuestos es posible llegar, por fin, 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, son algunos cuentos y la figura de Nikolái Leskov,⁴ escritor del siglo XIX. Por medio de ellos va pergeñando cada elemento del auténtico arte de narrar. En este sentido, resulta significativo 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

² Es importante señalar que el olvido es para Benjamin otro de los peligros que amenazan al pasado, aunque menor respecto a su asimilación como instrumento de dominación de los opresores.

³ Para una disquisición de las controversias relacionadas con el sentido de la apropiación benjaminiana de la teología judía en general, véase Pangritz (2014).

⁴ Nikolái Semiónovich Leskov (1831-1895) fue un escritor ruso. Lo más significativo de su obra se encuentra en sus relatos (Benjamin, 2008a: 59).

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: 59-60. Énfasis mío).

Para Benjamin, Leskov es como una roca, podríamos decir que un escombros sobre el cual se asoma el auténtico narrador. No en vano Alexander Honold afirma 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: 839. Énfasis mío). La condición de posibilidad de esta imagen suspendida, de esta distancia y ángulo de visión correctos, en los que conviven el narrador genuino y Leskov, el escritor del siglo XIX, 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” (2008a: 64). 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 estos. Así pasa a formar parte de la tradición de los dominadores, quienes son los herederos de los que siempre han vencido (Benjamin, 2008b: 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” (85). Desde luego, este solo 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” (2008b: 475), y, por el otro, el historiador “no solo tiene la tarea de apoderarse de la tradición de los oprimidos, sino también de fundarla” (2009: 76), con lo que cumple de algún modo su tarea mesiánica. Y esto marca, a su vez, la justificación del empeño

de Benjamin por construir históricamente aquellos rasgos por medio de una imagen suspendida en el tiempo, una que abarcara 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 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 Nikolái Leskov.

Anteriormente se aludió a la idea de un pasado que bulle en los restos, en las ruinas. En el contexto de nuestro estudio, este pasado es 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: 62), hasta que desembocó en el círculo del artesanado en la Edad Media. Los talleres artesanales estaban ocupados por maestros artesanos, que, a su vez, habían sido mercantes; en ellos los aprendices viajeros compartían espacio de trabajo con el maestro sedentario. En todo caso, Benjamin ubica el auge de la narración en el círculo de los artesanos. Para comprender esta localización es necesario rastrear la relación que establece entre los modos de producción material y las producciones del espíritu.

Como bien señala Hannah Arendt, Benjamin era un marxista peculiar, no ortodoxo, que “utilizó esta doctrina sólo como un estímulo heurístico-metodológico” (Arendt, 1990: 149). No mostró demasiado interés por los antecedentes filosóficos de esta corriente. Sin embargo, desde su temprano estudio sobre *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán* (2007a), sin dar muestras claras de ser un marxista, desarrolla en clave metafísica una especie de método dialéctico (Buck-Morss, 2005: 59). Este tomó un carácter más claro con su libro *Calle de dirección única* (Benjamin, 2010 [1926]), 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” (*apud* Weigel, 1999: 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 sea más que evidente.

La apropiación que realiza del marxismo gira en torno a la idea de que todas las relaciones sociales de una época, todos sus productos culturales, sus miedos, afectos, anhelos, pensamientos y experiencias, en otras palabras, el “espacio simbólico” o lo que el marxismo denomina la superestructura, están condicionados por los modos y las técnicas de producción, es decir, la infraestructura (Benjamin, 2005: 398 y 1998: 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 (2005: 397).

Sin embargo, al prescindir de la relación causal, queda por explicitar la índole de tal *expresión*, o sea, el talante de la *mediación* que hay entre la base y lo supra, asunto 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” (1995: 84). Lo que Adorno no consideró dentro del planteamiento de su amigo fue el modo en que este se apropió de algunas teorías freudianas, que le sirvieron para completar su dialéctica materialista. Freud, en dos trabajos, “La interpretación de los sueños” (1991: 598-608) y “Nota sobre la ‘pizarra mágica’” (1992: 243-247), había postulado que existen dos instancias en el aparato psíquico del individuo: el inconsciente y la percepción-conciencia. El primero registra, de manera ilimitada, huellas perdurables y estímulos que se han impreso. 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 esto, sus huellas se vuelven visibles solo en forma de síntomas, que son, a su vez, distorsiones, signos o sustitutos de un recuerdo ilegible.

Tomando como apoyo estas formulaciones teóricas, y, al mismo tiempo, trasladándolas al grupo colectivo, Benjamin puede ilustrar 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” (2005: 397), donde lo soñado representa la superestructura. En el planteamiento de Benjamin, el inconsciente postulado por Freud deviene inconsciente del grupo colectivo. En él, la base estructural, el estómago, los estímulos efectivos han impreso sus huellas, 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, entonces, 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 solo la memoria, el reservorio de donde se abreva para tal expresión. Él guarda las huellas que el mundo físico y la materialidad le han impreso, pero esto 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, escritas en 1933, “Doctrina de lo semejante” y “Sobre la facultad mimética” (2007b). En estos textos Benjamin menciona la propiedad intrínseca o consustancial de la naturaleza para causar semejanzas, por ejemplo, en el mimetismo animal. Pero la mayor capacidad para producir semejanzas, según él, la posee el ser humano, y tal vez todas sus funciones superiores estén condicionadas por esa facultad (2007b: 208), cuyo origen más remoto se encuentra en la obligación o necesidad ancestral de volverse similar y “comportarse de manera semejante” (2007b: 213). Sin embargo, en un principio, esa capacidad abarcaba un espectro exponencialmente mayor al que ahora detenta, y del que ha quedado tan solo una muestra rudimental. Esta facultad producía no solo semejanzas sensoriales, sino, sobre todo y en mayor medida, no sensoria-

les. Un claro ejemplo de las últimas lo ofrece la habilidad —que se fue desarrollando de generación en generación— con que los sacerdotes o videntes *leían* las constelaciones o las vísceras, es decir, establecían semejanzas allí donde en sentido estricto no existían. El siguiente escalafón en la producción de estas similitudes no sensibles fue la escritura en runas y jeroglíficos; el hilo desemboca 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; de ahí que este sea, según él, el archivo más completo de semejanzas no sensibles que posee el ser humano.

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: 208-209. Énfasis mío).

Aquel “o ni tan siquiera percibidas” alude, sin lugar a duda, a las semejanzas no *sensoriales* producidas actualmente. 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 reducirse exponencialmente su campo de acción, solo se lleva a cabo de manera inconsciente. La capacidad mimética del hombre se efectúa, pues, *en su mayor parte* de modo no consciente, tanto en su forma sensorial como en la 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 se debe, precisamente, a que es la única que producimos de forma consciente, aunque, como ya vimos, no en la mayoría de sus casos. De cualquier manera, la capacidad mimética del hombre es para Benjamin un hecho y algo que “marca decisivamente” todas nuestras “funciones superiores” (Benjamin, 2007b: 208).

Es así como llegamos al elemento activo que

permite al grupo colectivo *expresar* las huellas que guarda el inconsciente en la superestructura: la *facultad mimética*, por medio de semejanzas sensoriales y no sensoriales, pero siempre, como vimos anteriormente, de un modo distorsionado, pues la distorsión es lo característico de la estructura de lo inconsciente. Con ello tenemos 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” (*apud* Benjamin, 2008a: 72). La artesanía es el modo de producción material que se extiende desde la Antigüedad hasta la Edad Media o, en todo caso, se trata de una forma radicalmente distinta a 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 cuya sucesora 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: 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 mediante

el uso de las herramientas. La narración en cuanto *producto cultural*, es decir, en cuanto *expresión* distorsionada e inconsciente de un proceso productivo artesanal, cuyo auge se encuentra en la Edad Media, es también una artesanía, y esto en varios sentidos.

En primer lugar, surge aquí la cuestión 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 por hombres libres, educados para la contemplación y el conocimiento, mientras que las artes no liberales, serviles o mecánicas, eran cultivadas por siervos, esclavos u oficiantes variopintos, con fines de utilidad (Costa, 2006: 132-140). 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, que no contaban con una educación formal y cuya forma de comunicación y aprendizaje era la oralidad, precisamente el medio original de la narración.

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 ar-

timañas con que se cautiva la atención del que escucha” (2008a: 85), de manera similar a como el marino mercante requería de esas artimañas para vender sus productos; es decir, el narrador tenía que echar mano no solo de su lenguaje oral, sino también manual, gestual, corporal, y desarrollarlo habilidosamente para transmitir sus historias. El contenido de estas, por otro lado, provenía tanto de la experiencia del propio narrador, como de la ajena: el campesino arcaico tomaba las historias del pasado, de la tierra en la que había vivido mucho tiempo; 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 toma de su experiencia propia para narrar, pero también de la ajena, sumerge esta última en su propia vida, para después narrarla desde allí. En otras palabras, 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: 71).

En esta misma línea, Benjamin refiere la relación que Valéry establece entre las cosas perfectas de la naturaleza (como las perlas inmaculadas halladas en el mar) y las producciones artesanales de los hombres

(como las figuras talladas en marfil, los trabajos en laca, las miniaturas, etcétera); los segundos *imitan* el trabajo paciente que la naturaleza se toma para lograr sus perfecciones, al que Valery llama “la preciosa obra de una larga cadena de causas *semejantes* entre sí” (*apud* Benjamin, 2008a: 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 (2008a: 73). La belleza de aquellos objetos se obtiene gracias a una serie de capas transparentes y delgadísimas que son superpuestas entre sí, y la narración perfecta, enraizada en la tradición oral, surge de la estratificación de las muchas versiones en que un relato se narra una y otra vez, incluso por una misma persona. Ambos alcanzan su perfección gracias a esa paciente superposición de capas transparentes. En resumen, por su lenguaje verbal y *corporal*, por la manera en que se apropia subjetivamente del contenido de lo referido y le imprime su propia huella, así como por el modo en que 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. Por ello, Benjamin afirma que la narración es “una forma artesanal de la comunicación” (Benjamin, 2008a: 71).

Al amparo de este concepto de producción

artesanal, se puede comprender mucho 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 extensión, no pudo florecer plenamente sino hasta después de la aparición de la imprenta (Benjamin, 2008a: 65), a mediados del siglo XV. La imprenta es un medio de producción maquinal y reproductivo, por lo que, en el caso de la novela, se realiza una reproducción literal, siempre idéntica, sin ninguna posibilidad de variación entre un ejemplar y otro; esto 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 esta última en el sentido de que, como depende del libro, no es posible trasmitirla de manera oral, es decir, la novela no es susceptible de convertirse en una narración en acto, de viva voz, y, en el mejor de los casos, es solamente una lectura. El *short story*, por su parte, tampoco es una narración en sentido estricto (Benjamin, 2008a: 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 de narrar.

Conclusión

Hemos querido ofrecer una base teórica para la comprensión de la narración como una artesanía, cuyo auge Benjamin ubica, de manera históricamente precisa, durante la Edad Media, y cuyo ocaso, en ese mismo sentido, identifica en la Época Moderna. La concepción benjaminiana de la historia —que incluye la crítica a la idea del progreso como catástrofe de la historia, el proceder del historiador como un arqueólogo entre sus ruinas, así como su talante mesiánico-redentor frente al pasado que bulle en esos restos, y su carácter de constructor del verdadero conocimiento histórico—, en la que se cruzan las diversas influencias del Romanticismo, el marxismo y el mesianismo judío, nos ha servido para postular el estatus de la narración en cuanto que ruina, en su cualidad específica de artesanía (signada por la huella que, en calidad de producto artesanal, le imprime el narrador y las artimañas de las que se vale para transmitirla, del mismo modo que por la configuración paciente de lo narrado a lo largo del tiempo). Esta, a su vez, se encuentra determinada por el modo histórico de producción propio de la Antigüedad y, especialmente, de la Edad Media: el artesanal. Esto se debe a la expresión que realiza el grupo colectivo de los contenidos inconscientes de la infraestructura —en este caso, el modo artesanal de producción— en la superestructura —en este caso, los productos culturales: la

narración—, merced a la facultad mimética del hombre. Mediante ella, el inconsciente expresa sus contenidos a nivel individual en los contenidos de lo soñado. En este mecanismo se percibe la apropiación benjaminiana de ciertos postulados freudianos.

Bibliografía

- Adorno, Theodor, 1995. *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra.
- Arendt, Hannah, 1990. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.
- Benjamin, Walter, 1998. *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. México: Taurus.
- _____, 2005. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- _____, 2007a. *Obras*. Libro I. Volumen 1. Madrid: Abada.
- _____, 2007b. *Obras*. Libro II. Volumen 1. Madrid: Abada.
- _____, 2008a. *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- _____, 2008b. *Obras*. Libro I. Volumen 2. Madrid: Abada.
- _____, 2009a. *La dialéctica en suspenso*. Santiago de Chile: LOM.
- _____, 2009b. *Obras*. Libro II. Volumen 2. Madrid: Abada.
- _____, 2010. *Obras*. Libro IV. Volumen 1. Madrid: Abada.
- Buck-Morss, Susan, 2005. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona
- Costa, Ricardo da, 2006. “Las definiciones de las siete artes liberales y mecánicas en la obra de Ramón Llull”. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 23: 131-164.
- Freud, Sigmund, 1991. *Obras completas*. Volumen V. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____, 1992. *Obras completas*. Volumen XIX. Buenos Aires: Amorrortu.
- Honold, Alexander, 2014. “Narración”. En Michael Opitz y Erdmut Wizisla (eds.). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las Cuarenta. 793-844.
- Marx, Karl, 2009. *El capital*. Tomo I. Volumen. 2. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Mendoza Solís, Emiliano José, 2018. “Walter Benjamin y la crítica romántica de la obra de arte”. *Devenires*, 38: 113-135.

Ochs, Ellinor, 2008. “Narrativa”. En Teun A. van Dijk (compilador). *El discurso como estructura y proceso*. Volumen 1. Barcelona: Gedisa. 271-303.

Pangritz, Andreas, 2014. “Teología”. En Michael Opitz y Erdmut Wizisla (eds). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Weigel, Sigrid, 1999. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Buenos Aires: Paidós.