

QUÉ ES UN NARRADOR Y POR QUÉ CHARLES BAUDELAIRE LO ES. UNA REFLEXIÓN A PARTIR DEL PENSAMIENTO DE WALTER BENJAMIN

NARRATOR WHAT IS AND WHY CHARLES BAUDELAIRE IS ONE. A
REFLECTION BASED ON WALTER BENJAMIN'S THOUGHT

GIOVANNI REINA GUTIÉRREZ

Universidad de Antioquia.
Medellín-Colombia,
giorez67@gmail.com

Resumen: El arte del narrador está inserto en la necesidad de producir conocimiento, o por lo menos de mantenerlo en una forma de circulación. Para Walter Benjamin el narrador es una figura que la modernidad con todo su apartamiento del mundo y sus experiencias ha conseguido echar al olvido. La masificación y la individualización del individuo al mismo tiempo, logran que este se diluya o se aísle de la producción del saber, y de la experiencia que esto supone. Quizás con Charles Baudelaire se logre volver a pensar la forma de narrar sin entregarse a las artimañas de la modernidad.

Palabras clave: Narrador, historia, experiencia, historicismo, testigo.

Abstract: The art of the narrator is inserted in the need to produce knowledge, or at least to maintain it in a form of circulation. For Walter Benjamin the narrator is a figure that modernity with all its separation from the world and its experiences was able to cast it into oblivion. The massification and the individualization of the individual at the same time, make this to be diluted or isolated from the production of knowledge, and the experience that this implies. Perhaps with Charles Baudelaire you can rethink the way of narrating without give oneself upon modernity's tricks.

Keywords: Narrator, history, experience, historicism, witness.

Recibido: 21/01/2020. Aceptado: 11/06/2020.

Sin lugar a dudas algo como Google se ha convertido en la imagen por excelencia del poderío de la información, con más de tres o cuatro o cinco millones de resultados sobre Walter Benjamin nos azora la idea, a partir de las reflexiones del autor de *El arte en la época de la reproductibilidad técnica*, de estar cayendo en el lujo y la simplicidad de informar, de explicar e intentar comprender a tan complejo y prolijo narrador, dejando de lado la necesidad de habitar su experiencia, de hacer de Benjamin nuestra experiencia. Esperando cumplir mínimamente con una tarea que constituye un viaje, viaje hacia las líneas aurático-modernas de Benjamin, proponemos este acercamiento a la figura del narrador, y de Charles Baudelaire como uno de ellos.

Dos figuras propone Walter Benjamin como imágenes propicias a lo que es o debe ser el narrador: la primera corresponde al campesino, la segunda al viajero. El campesino representa aquel que sedentario es capaz de recorrer, de manera palpitante, cada espacio del lugar que habita. Conoce a todos y a cada uno, conoce todo y cada cosa, pues es él quien profundiza en la permanencia. En otras palabras, ese sedentario, ese viajero inamovible¹, se inserta en el tiempo y se convierte en heredero de todo el patrimonio moral y cultural de la tierra en la que pisa. Bajo su condición de hombre sin trascendencia económica o política, restituye la voz de aquellos que cumplen la tradición, es un héroe en batalla contra la perfidia de la mentira y el olvido. Su palabra rememora todo el conocimiento de un tiempo pasado, pero no de un saber caduco; muy por el contrario su voz activa constantemente la validez de este conocimiento. Es la imagen del narrador oral, aquel que pone en circulación las experiencias que sirven de alimento a todo un conglomerado humano. “Las historias del narrador tradicional constituyen una formación válida para los individuos de una misma colectividad” (Bidon-Chanal, 2011). Es como la palabra que funda, que establece un referente o un valor a partir del cual las experiencias se multiplican.

De otro lado está el viajero², consumado en el hombre de mar, en el mari-

¹ El concepto de Gilles Deleuze sobre el nómada considera que todo desplazamiento requiere de la máxima quietud. Reflexión a la que Arnold Toynbee se remite al pronunciar que “nómada es aquel que se niega a partir”. Véase Toynbee, Arnold J. *Estudio de la Historia*. Madrid, Alianza Editorial. Además Deleuze, G. Guattari, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. (Tratado de nomadología: la máquina de guerra).

² Es interesante, siguiendo la línea del flaneur que es un personaje conceptual en Baudelaire, y que Walter Benjamin estudia ampliamente, retomar las palabras de Miguel Morey (1990) al expresar: “Es posible que el paseo sea la forma más pobre del viaje, el más

nero. “La existencia en el sentido épico es el mar. No hay nada más épico que el mar” (Monteleone, 2016). Y es que el mar trae murmullos de otras tierras, voces lejanas pero nunca ausentes. El viajero es quien trae consigo conocimientos lejanos, quien hace un recorrido por el espacio y dinamiza la cultura, toda vez que se permite entrelazar saberes de distintas extirpes y geografías. Quien viaja se convierte en actor y testigo, quien vive y testimonia las experiencias; las habita y las propaga, descubre el lado épico de la verdad. Benjamin (*Historias desde la soledad*) lo testimonia a partir de un proverbio alemán: “Cuando alguien hace un viaje, tiene algo que contar” (2013). El que viene de lejos no es el mismo hombre que partió, se ha convertido en un ser en quien trasciende la sabiduría. Su entendimiento es el eco de muchas otras voces que lo han atravesado. En *Morfología del cuento* Vladimir Propp (2009), formalista ruso, enmarca el viaje como una de las treinta y una funciones que desarrolla el cuento. Lo que da idea de las raíces ancestrales del viaje como una forma epistemológica de saber. Pero además una manera de conceder la autoridad de la edad, es decir, de ganar experiencia. Ulises vuelve a Ítaca siendo más sabio y mejor gobernante, Telémaco se ha transformado en un hombre.

Estas son las dos figuras fundamentales de la narración, en ellas Benjamin conjuga espacio y tiempo, marca una especie de cronotopo bajtiniano³ viviente. Ambos constituyen pues la fórmula necesaria para considerar un narrador en el sentido tradicional del término, o en el sentido que lo entiende Walter Benjamin. De tal manera precisa en *El Narrador*:

Si los campesinos y los marineros eran maestros del arte de narrar, el gremio fue su escuela. Y en él se unían el conocimiento de distintos países que quien ha viajado mucho trae a casa y el conocimiento del pasado que posee quien lleva muchos años viviendo en un solo sitio (2009).

modesto”. Pero Morey reconoce en este paseo una forma epistémica, un proceso de aprendizaje a través de las instantáneas que toma el paseante. Del sumergirse en la multitud, del perderse en la ciudad, lo que constituye o exige, un auténtico aprendizaje.

³ Mijaíl Bajtín propone el cronotopo como: “En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. la intersección de las series y uniones de estos elementos constituye la característica del cronotopo artístico”. (Bajtín, 1989: 2).

A estos dos grupos se les asimila el artesano y el tejedor. El uno crea con sus propias manos, moldea la historia y deja las marcas de sus dedos en la superficie del barro. Es la huella del hombre que determina su existencia, que demuestra su arraigo a un suelo, a un valor, a una idea. Diferente es la época moderna, lugar donde yace el narrador y la narración, y en la cual las huellas tienden a difuminarse. El poema de Bertolt Brecht (1999) intitulado *Esto me enseñaron*, es ejemplar en este asunto: /Sepárate de tus compañeros en la estación/ Vete de mañana a la ciudad con la chaqueta abrochada/ búscate un alojamiento, y cuando llame al él tu compañero/ no le abras. ¡Oh, no le abras la puerta/ Al contrario/ borra toda las huellas. /Si encuentras a tus padres en la ciudad de Hamburgo/ o donde sea/ pasa a su lado como un extraño, dobla la esquina, no los/ reconozcas/ Baja el ala del sombrero que te regalaron/ No muestres tu cara. ¡Oh, no muestres tu cara/ Al contrario/ borra todas las huellas/. Tal poema, tan querido por Benjamin, insiste, a riesgo de perder la vida en una ciudad de azarasas políticas, borrar las huellas, todo aquello que te conduzca o conduzca al agresor a tus orígenes. La vida moderna ha borrado las muescas de nuestra historia, y ha puesto sus propias líneas historiográficas. Ni la madera ni la piedra, el palacio de cristal que ostenta una superficie sobre la cual no aparece marca alguna, no hay huella ni tradición en esta alma desnuda. Benjamin propende entonces por el terciopelo, donde el dedo deja su rastro.

El conocimiento del artesano presenta sus marcas en aquello que construye, evidencia de una relación del sujeto cognoscente y el objeto de conocimiento. Disímil experiencia vive la ciencia y la tecnología moderna, conocer sobre el cual se escinden el saber y a quien sabe. Benjamin siempre delató esa abundancia de estímulos que ofrece la era industrial, y la pobreza de experiencias que caracteriza este mundo. Lo que consumimos nos atraviesa sin dejar ninguna huella. No hay marcas, no hay hechos fundacionales, solo lugares de tránsito y ahítos de información, el narrador ha perdido esa línea vital que lo conduce hacia el lugar de la experiencia, hacia sí mismo formado y transformado. Allí donde las huellas se desvanecen, hace su aparición el historicismo⁴. Pues las huellas son aquello “[...] que denota la historicidad de un objeto, las cicatrices

⁴ “El historicismo se contenta con ir estableciendo un nexo causal entre momentos diferentes de la historia. Mas ningún hecho es, en cuanto causa, ya por eso histórico. Se ha convertido en tal, póstumamente, con empleo de datos que pudieran hallarse separados de él por milenios”. (Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, 2008:318).

que ha acumulado a manos de sus usuarios, la impronta visible de sus variadas funciones” (Eagleton, 1998).

El tejedor hilvana, puntada tras puntada construye su tejido, su *textus*. Se entrega al infinito, pues siempre hay un nuevo punto para agregar al tejido. La historia se cuenta allí, en ese entrelazar continuo de las experiencias. El tejido es la prenda en la que se cuentan, se recogen los acontecimientos de la colectividad. Como las Molas, o mantas contadoras de historias, que son pequeños escenarios textiles donde se materializa el acontecer de los hombres. El tejido ejemplar de Penélope, su lucha por construir su propia historia materializada en el acto de tejer. Y una batalla contra el olvido y la memoria, pues solo quien recuerda, es recordado. Ulises es superviviente porque recuerda y es recordado. Recordar supone la posibilidad del regreso. El tejido de Penélope que se deshace en la noche para dar comienzo nuevo en la mañana, constituye la resistencia de Penélope a olvidar aquello que ya ha sido instaurado y comprende los vínculos con su familia y su lugar. Son nuevamente las marcas, las huellas de la historia.

El testimonio oral constituye una fuente de conocimiento utilizada tanto por la historia como por la antropología y otras ciencias sociales, como la sociología. Y todo testimonio supone un testimoniante y un escucha del testimonio. De tal manera actúan el narrador y el escucha. Son ejemplares algunos relatos de Benjamin (*Historias desde la soledad*) donde se entrevé cómo la voz del narrador se entremezcla con la del escucha para dar inicio a ese tejido que es el relato. Así, en *EL PALACIO D...Y*, *EL VIAJE DEL MASCOTTE*, *EL PAÑUELO*, *NOCHE DE PARTIDA*, y *LA CERCA DE CACTUS*. Todas estas historias escritas por Benjamin están atravesadas por esa relación de quien cuenta y quien escucha, del testigo y el escucha, ambas figuras que proceden a instaurar una forma de conocimiento. Las marcas textuales son similares siempre “Ella, la única familiarizada con lo que había ocurrido aquí, contó” (*EL PALACIO D...Y*); “Terminada la guerra – contó mi amigo...” (*EL VIAJE DEL MASCOTTE*); “Sucedió hace muchos años, en uno de mis primeros viajes a América” (*EL PAÑUELO*) cuenta el narrador a quien le escucha. “De esos tiempos es la siguiente historia, tal como fue contada en la mesa de Don Roselló” (*NOCHE DE PARTIDA*); “Me limité a mirarlo. Reclinó la cabeza contra la ventana baja y comenzó” (*LA CERCA DE CACTUS*). Quizá la única forma

en que Benjamin pudo encontrar explicación a su teoría de la crisis de la experiencia, y de la narración misma, haya sido practicando el arte de narrar desde su propia experiencia.

El testigo ha hecho parte de las formas de enunciación de la verdad. En las prácticas judiciales griegas Michel Foucault (1998) lo devela como una figura que hace parte de los modelos de verdad. Una “mirada -dice Foucault- ya no fulgurante del dios y su adivino, ahora es la mirada de personas que ven y recuerdan haber visto con sus ojos humanos”. De la mirada de los dioses a la contemplación de los pastores. La historia se construye entre los hombres, y el testigo es la voz relevo que conduce un saber ancestral al colectivo. No solamente aquel que ve es quien puede testimoniar, sino también aquel que escucha y lleva las palabras fuera de sí mismo. El testigo debe permanecer, escuchar con atención la narración que se hace insoponible, y conceder al otro que sus palabras van siempre por delante llevando así la historia de otro (Gagnebin, 2006). Una fuerza de relevos que arrastra tras de sí las palabras que necesitan ser oídas. El testigo se convierte en una figura epistemológica que es fuente de conocimiento. Su testimonio es documento histórico, pues la historia está relacionada con el testimonio y con la memoria. A través de las generaciones se transmitía aquello que había acontecido, y se hacía mediante quien era autoridad para narrar el caudal de hechos. Es decir quien había habitado la experiencia. Jacques Le Goff (1991) se refiere a la historia como narrativa o, como testimonio. Pero la historia moderna ha dejado de lado el testimonio, lo ha hecho perder su autoridad como transmisor de aquello que acontece.

Junto al testigo, o a quien testimonia, se halla el escucha. Testigo y escucha forman una sola dinámica de conocimiento, el uno no sería posible sin el otro. Sin embargo la falta de autenticidad, y la banalidad de lo que se dice y se hace, permite que el ejercicio de la escucha se diluya en lo más transitorio. “Pues también por eso ya no hay nada más auténtico para escuchar, porque las cosas no duran ya lo que deberían”, dice Benjamin (2008a). Hay que reconocer que los objetos y las relaciones modernas y postmodernas han traído el consumo precipitado y delirante. Ni las cosas ni los actos están hechos para permanecer, su fugacidad es su característica más relevante. Hablar de obsolescencia programada es dar cuenta de nuestra falta de filiaciones con el mundo.

Dentro de la teoría del narrador de Benjamin la relación narrador-escucha se ha perdido a causa de nuevas formas de comunicación. Benjamin declara la información como la consecuencia de que ya no se pretenda escuchar mensaje alguno, más si este está mediado por la distancia, si su impronta no se establece desde lo más inmediato, desde aquello que cede pronto su paso a una nueva información. Pero la figura del Escucha se construye al igual que el testigo en el narrar, al declarar un estado de cosas lejanas o pretéritas. La palabra que se pronuncia, se pronuncia solo sobre este. Es él quien hospeda el contar del narrador. Para Benjamin es la prostituta la Escucha del mundo moderno. La mujer que ahora habita las calles que otrora fueran escenario del *flâneur*, es quien ejerce la tarea de escuchar las molestas palabras de aquel pasa, de llevarlas de una acera a la otra, o de una ciudad a la más próxima.

El narrador sirve de alimento al escucha. Y el escucha propaga la historia que teje aquel que narra. Solo así se mantienen las fuerzas del colectivo en plena conjunción. De allí que Benjamin exprese su queja al decir: “Se ha reparado muy escasamente en que la relación ingenua del oyente con el narrador está dominada por el interés de conservar lo narrado” (2009).

“El arte de narrar está acabado” (Benjamin, 2009) esta frase lapidaria de Walter Benjamin pone cierre a las formas tradicionales del narrador. La primera guerra mundial marca el momento decisivo para tal claudicación. La gran contienda bélica, su exuberante fragor y las condiciones técnicas de su desarrollo ponen en la voz de los hombres el enmudecimiento. El regreso a casa después de la guerra será un acontecer silencioso, en el cual la transmisibilidad ha quedado sepultada bajo el estruendoso evento, la humanidad beligerante ha sido superada por el material de destrucción masivo. En *Experiencia y pobreza* (Benjamin, 2008a) el filósofo alemán afirma: “Entonces se puede constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidos, sino más pobres en cuanto experiencia comunicable”. A dos causas básicas le corresponde la pérdida del intercambio de historias: una, el desarrollo vertiginoso de la técnica; dos, a la privatización de la vida, o individualización de las experiencias. La experiencia se empobrece siempre que su espacio vital no está delimitado por la colectividad, y se restringe a experiencias personales que no son capaces de trascender el espacio de lo íntimo. La aparición de la novela, vinculada a la reproducción

técnica y a las prácticas de lectura solitaria, y el auge de la información, sirvieron también para finiquitar el ejercicio o el oficio del narrador.

¿Qué queda entonces después? Benjamin reconoce en la técnica, en el arte cinematográfico, la posibilidad de una vertiente revolucionaria. Pero no solo en el cine, pues el mundo moderno y sus calles constituyen el escenario desde el cual un nuevo narrador tendrá que sentar postura. Por supuesto que no será aquel narrador que se alimentaba de los viajes y de los valores de su tierra, de aquel capaz de compenetrarse con las fuerzas naturales y desposeerse de su singularidad. Otra voz acompañará la desaparición del narrador, una tarea que parece siempre actual. En 1936 Benjamin escribe su texto *El Narrador*. Y quizá por primera vez, dentro de la literatura, el narrador será cuestionado y puesto fuera de circulación. En 1968 Roland Barthes, estructuralista francés, declara *La muerte del autor*, donde propone que todo escrito no es más que una reconstrucción, pues las ideas son propiedad de la cultura histórica en general. De tal manera se deduce que el discurso no es una categoría fija, pues cada lector da una interpretación diferente al texto. Foucault también convendría que ni autor ni obra son categorías fijas. Con el estructuralismo sobrevendría la teoría intertextual, con Julia Kristeva y Gerard Genette⁵, para dar a entender como todo texto no es más que la urdimbre de una serie de textos o hipotextos relacionados entre sí. En otras palabras, los textos de base están presentes en las transformaciones del texto que los procesa.

En 1969 Michel Foucault escribe para el Boletín de la Sociedad Francesa de Filosofía, “¿Qué es un autor?” Ya no se refiere a narrador u otra categoría textual, sino a una noción que surge con la individualización de la historia de las ideas. La noción de autor se convertirá aquí en un efecto del discurso; una función de texto, un acto del lenguaje que nos permite confirmar o decir, que en efecto hay obra.

La desaparición de la capacidad de narrar, o de comunicar las experiencias ha silenciado no solo a los hombres, también ha hecho sucumbir a las cosas en un enmudecimiento perturbador; los objetos son sólo formas

⁵ Para una conceptualización del término intertextualidad, es necesario revisar el libro de Gerard Genette llamado *Palimpsestos*, donde se halla una definición de una serie de categorías derivadas de la intertextualidad. Tales son: hipertextualidad, hipertexto, hipotexto, intertextualidad, architextualidad, y otros. (Genette, G., 2006 [1989]).

estudiadas por las ciencias bajo el rigor de la objetividad. Leamos a Benjamin (1982):

Los planetas que se han hallado últimamente no han sido añadidos al horóscopo; hay muchas piedras nuevas, todas las cuales han sido medidas, así como examinadas y pesadas por cuanto respecta a su peso específico y a su más exacta densidad, pero nada nos dicen ni nos aportan tampoco beneficios. Ha pasado su tiempo de hablar con los hombres.

La naturaleza ha perdido su capacidad de significar para el hombre, para tocar sus experiencias de vida; nuevas formas de asistir a la cotidianidad hacen su aparición: la inmediatez, la vivencia, el tedio o el esplín que tanto considera Charles Baudelaire, la arquitectura limpia del vidrio, y la pesada del acero, los grandes pasajes donde quien deambula construye la historia del París del siglo XIX. Benjamin sabe que el tiempo del narrador ha terminado, pero fija la posibilidad para que otra forma de narración haga su aparición en escena. Un narrador que se ajuste a los embates de la modernidad, del atropello que supone la masa en toda su dimensión. “Una narración esboza la idea de otra narración, una narración en las ruinas de una narrativa” (Gagnebin, 2006). Tal narrador vendrá con su figura adusta y sombría, y posará sobre la calle sus escrutadores ojos. Ese narrador tiene nombre propio, y se llama Charles Baudelaire. La modernidad es el espacio que el poeta francés dibujará en sus *Cuadros Parisienses* (1973), la muchedumbre que se agolpa en las calles pantanosas de un París que comienza a relucir con todo su cristal y su esplendor, encuentra en Baudelaire un poeta que ama y desprecia el fulgor de la ciudad. Este nuevo narrador debe encontrar su material de trabajo, su inspiración poética entre los más marginados y condenados de la ciudad. Entre lo que sobra, aquello que la historia, y sobre todo, ese relumbre moderno que esconde tras hospicios y hospitales la muerte, no quiere mencionar. Es necesario considerar el aparte de Benjamin (2012) sobre este nuevo narrador que se acerca:

Pero hoy el arte de narrar se acerca a su fin, porque está desapareciendo el lado épico de la verdad, es decir, la sabiduría. Este es un proceso que viene de lejos. Y nada sería más estúpido que ver en él simplemente un “síntoma de decadencia”, por no hablar desde luego de decadencia “moderna”. Mas bien es sólo un síntoma concomitante de fuerzas pro-

ductivas seculares que han sacado poco a poco a la narración del ámbito del habla, y al mismo tiempo hacen perceptible una nueva belleza en aquello que así desaparece.

Esa nueva belleza a la que alude Benjamin es la misma que Baudelaire encuentra entre el bullicio y la suciedad moderna. Esta belleza debe sacrificar el “aura” de la poesía lírica, debe hundirla en el fango más lodoso de la ciudad. Por dicha pérdida la réplica a esto es la repetición siempre nueva de las cosas. Las series de hombres que se mueven empujados por la fuerza de la masa, los movimientos maquínicos de seres autómatas, los objetos exhibidos en la transparencia de las vitrinas. Todo el misterio que se reduce a la nada, el vidrio que no oculta ni confiere. La multitud agolpada en las aceras ya había hecho su aparición con Edgar Allan Poe (2006) y *El hombre de la multitud*, una experiencia angustiante de una masa atropellada y galopante. Y con Federico Engels y su apreciación de la multitud como una masa obrera uniforme y presa de las fuerzas productivas del capital. En 1930 Walter Ruttmann lleva a la pantalla gigante *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*. Documental donde el protagonista es la ciudad de Berlín, y los actos cotidianos propios de una metrópoli. Producción dividida en cinco bloques, devela esta ciudad, paradigma de la modernidad, en medio de seres alienados de los que solo se ofrecen los primeros planos que permiten reflejar su angustia.

Diferente a estas asimilaciones, en tanto que la multitud se convierte en Baudelaire, junto con la ciudad, en el lugar privilegiado que exige un auténtico aprendizaje para perderse dentro de ella, la ciudad del poeta francés es el nuevo espacio donde se revela la posibilidad de emancipación frente a la modernidad. De allí que los personajes de su poesía sean ladrones, hechiceras, prostitutas, lesbianas, paseantes, traperos, y apaches. Es todo aquello que la lustrosa modernidad y su historiografía se niegan a contar. El narrador, tanto como el historiador, deben transmitir lo que la historia oficial o dominante se niega a recordar. Y a través del recuerdo irrumpir en la linealidad de la historia, y buscar su suerte en la fragmentación, en los retazos, en los despojos propios de la historia. El recuerdo rompe con la noción de aura postulada en el arte.

Con el *flâneur* de Baudelaire se abre un nuevo método de saber. Un saber que goza de los detalles y de los fragmentos o instantáneas, a través de las cuales el *flâneur* recorre la ciudad. Para Benjamin este método supone consi-

derar la exposición más pujante de la verdad. En las pequeñas cosas, su vista de coleccionista descubre la oposición frente a lo sistemático. El fragmento o el retazo, el pequeño objeto que narra la historia sin hacer escrúpulo entre lo magnánimo y lo ínfimo. O como refiere Walter Benjamin en su *Tesis de filosofía de la historia* (2008b): “El cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia”. Así que Baudelaire al recoger en su poética estos personajes ocultos en las sombras de la ciudad, se resiste y se emancipa del flujo de una ciudad que discrimina. El *flâneur* es el errante ciudadano, quien anda tras un rastro que las nuevas construcciones modernas han borrado. El vidrio señala una nueva pobreza, la necesidad de volver al comienzo, de prescindir de la experiencia, el consejo y la tradición (Ruano Díaz, 2013). Entre los personajes que dibuja Baudelaire se encuentra el llamado Trapero, quien tiene como oficio recoger los despojos de la ciudad. El trapero repara en lo desechado, como el niño, vive de los despojos, residuos que los otros han dejado, hace una reconfiguración de las cosas, de los objetos. El nuevo narrador, ya lo dijimos, toma de los despojos de la modernidad el objeto de sus historias. Y la historia misma debe ser configurada desde todo aquello que está en los márgenes, lo imperceptible, más allá de las grandes narraciones. Baudelaire se convierte en un narrador-historiador; este narrador chatarrero no tiene por meta copiar los grandes hechos, como el historiador no historicista ha dejado de lado la pretensión mayúscula y nada dicente, de hacer alarde de los grandes eventos. Toma todo aquello que está en las periferias, que aparentemente carece de significación, que no tiene relevancia ni sentido, y que la historia oficial desconoce su tratamiento. El trapero sería la figura que mejor representa al historiador. “El materialista histórico deberá trabajar a partir de desechos, de harapos” (Hernández-Navarro, 2010).

Benjamin (2012) revela cómo el poeta va descubriendo en la ciudad la figura del trapero:

El poeta va encontrando en los desperdicios de la ciudad, en las calles, y allí mismo, su tema heroico. Así aparece sobre su ilustre figura otra más vulgar, en cierto sentido copiada sobre la primera, donde se traslucen los rastros de ese trapero que tanto ha interesado a Baudelaire. “Aquí tenemos un hombre encargado de recolectar los restos de una ciudad.

Todo aquello que la gran ciudad ha tirado, lo que ha perdido, todo lo que ha desperdiciado, todo lo que ha roto, él lo cataloga, él lo colecciona. Él compulsa los archivos del derroche, la leonera de los deshechos. Hace una clasificación, una elección inteligente; él reúne, como un avaro su tesoro, la basura que, rumiada por la divinidad de la industria, se convertirá en objetos de utilidad o de placer”.

Lo que está claro en este fragmento es la actitud convulsiva de los personajes de Baudelaire. Estirpes que van en contravía de los principios de la productividad de la sociedad moderna. Lo que Benjamin formula como la experiencia de *Shock* en Baudelaire, la necesidad de despertar a aquellos que duermen, con una mirada crítica sobre el presente. De sacar al hombre de su estado de muchedumbre. Se trata de hacer pedazos todo aquello que se constituye como ideal en lo moderno. Y Baudelaire gesta una experiencia de choque mediante el anonimato de la vida, la experiencia vertiginosa de las ciudades, los escombros y las ruinas a partir de las cuales, figuras como el traperero o el *flâneur* reconstruyen los espacios de significación.

Resulta curioso pensar en el narrador como un recolector de fragmentos, pues mucha de la literatura moderna está hecha a partir de retazos que el propio lector debe configurar. De tal manera es posible considerar obras como *Si una noche de invierno un viajero*, de Ítalo Calvino, *Almuerzo desnudo* de William Burroughs, y *Rayuela* de Julio Cortázar. En todas estas tres obras el lector debe configurar la jerarquización de las partes por donde ha de comenzar la historia. Estrategia esta que Benjamin (2012) ya pronostica para el lector de las narraciones lejanas a la tradición.

Este punto conecta con el nuevo lector que se enfrenta al texto eligiendo la forma de configurarlo. Es el mismo laberinto por donde camina el lector cercano a la tradición. Solo que aquí el lector arma las formas textuales produciendo así nuevos sentidos, en cambio que con las historias de Herodoto, el lector lucha con el sentido puro.

Lo que opera en tales estrategias discursivas es la necesidad de hacer tachadura de la autoría, armar el texto como una interrogación, y una combinación de una suma de textos. Romper la linealidad del discurso.

Walter Benjamin ha llevado su escritura por una suerte de formas inconexas. Una serie de imágenes yuxtapuestas que contrastan con los sistemas ortodoxos de la creación filosófica. Su experiencia del fragmento se descu-

bre en textos como *Dirección única* (1982) serie de retazos narrativos que pervierten la forma misma del título, pues son múltiples las direcciones que acoge esta calle. Desde una gasolinera hasta un planetario, pasando por una tienda de sellos y una oficina de atención social para indigentes. Como si se tratase de quebrar la continuidad temática, de desmontar lo familiar por medio de la interrupción, del shock. Así como la imagen de la cámara es múltiple, así la construcción literaria de Benjamin está trazada por un conjunto de elementos troceados que finalmente se conjugan en una nueva ley. Segmentaridad que da cuenta del interés de Benjamin por todos los detalles menores que constituyen la historia. La historia que el mismo Benjamin pretendía no fuese una invención hecha por los vencedores, ni por los historiadores que rezuman el aliento del vencedor. Que no se eternice el pasado en la imagen positivista de quien goza el triunfo, que el narrador solo de cuenta de los olvidados, de los perdedores, de los marginados. Que la fauna bestial de la modernidad que Baudelaire develó exponga sus razones y su descontento.

Bibliografía

- Bajtín, M. (1989). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Baudelaire, Charles. (1973). *Las flores del mal. Cuadros parisienses*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Benjamin, Walter. (1982). *Dirección única*. Madrid: Ediciones Alfaguara.
- _____ (2008a), *Experiencia y pobreza*. Archivo de Chile. Semioticaenlamla, 1-5. Web. 18 de junio de 2016, <https://semioticaenlamla.files.wordpress.com/2011/09/experienciabenj.pdf>
- _____ (2008b), *Tesis de filosofía de la historia. Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- _____ (2009). Obras completas. *El Narrador*. Madrid: ABADA Editores.
- _____ (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Editora Eterna cendencia.
- _____ (2013), *Historias desde la soledad y otras narraciones*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

- Bidon-Chanal, L. (2011). "Tradición y ruptura: La esperanza del jorobadito". *Proyectohermeneutica*, 1-7. Web. 2 de agosto de 2016, <https://es.scribd.com/document/379701706/II-Jornadas-Bidon-Chanal-Esperanza-del-jorobadito-pdf>
- Brecht, Bertolt. (1999). *Poemas y canciones*. Madrid: Libro de bolsillo. Alianza Editorial
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Eagleton, Tearre. (1998). *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Cátedra.
- Foucault, Michel. (1983). "¿Qué es un autor?" *Littoral*, Número 9. París, Traducción Corina Yturbe. 1-47.
- _____ (1998). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa.
- Gagnebin, J. M. (2006). *Lembrar, Escrever, Esquecer*. Sao Paulo: Editora 34.
- Genette, Gerard. (2006 [1989]). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus. Traducción libre.
- Hernández-Navarro, M. (2010). "El artista como historiador". *Documentos*, 20-38. Web. Septiembre de 2016, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4646166>
- Le Goff, Jaques. (1991). *El orden de la memoria*. Madrid: Paidós Ibérica.
- Monteleone, J. (2016). "Walter Benjamin y el arcaico oficio de narrar". *Lectorcomún*. Web. 14 agosto <https://www.lanacion.com.ar/cultura/walter-benjamin-y-el-arcaico-oficio-de-narrar-nid1642643>
- Morey, Miguel. (1990). "Invitación a la lectura de Walter Benjamin". *Creación Número 1*, 1-11. Madrid, impresa. Tomado de <https://www.academia.edu/22387680/INVITACION%20A%20LA%20LECTURA%20DE%20WALTER%20BENJAMIN?auto=download>
- Poe, Edgar Allan. (2006). "El hombre de la multitud". *Bifurcaciones*. Tomado de 8 de septiembre, <http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/poemultitud.pdf>
- Propp, Vladimir. (2009). *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Akal.
- Ruano Díaz, C. (2013). "Walter Benjamin, narración y memoria". 1-11. Web. 9 de noviembre.

Qué es un narrador y por qué Charles Baudelaire lo es. Una reflexión a partir.../ G. REINA G.

Toynbee, Arnold J. (1991). *Estudio de la Historia*. Madrid: Alianza Editorial.