



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

FACULTAD DE FILOSOFÍA "DR. SAMUEL RAMOS MAGAÑA"

TESIS

EL ARTE DE NARRAR EN WALTER BENJAMIN. FIN O TRANSFORMACIÓN

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA:

MOISÉS GARCÍA HERNÁNDEZ

ASESOR: DOCTOR EMILIANO JOSÉ MENDOZA SOLÍS

MORELIA, MICHOACÁN, DICIEMBRE DE 2017

Índice

Resumen	2
Abstract	3
Introducción	4
Metodología	6
I. La narración como la facultad de intercambiar la experiencia	7
I.1. La sabiduría y la verdad en la narración	8
I.1.1. La experiencia como sabiduría y verdad	8
I.1.2. Sabiduría y verdad narrativas	14
I.2. El aura de la narración	19
I.2.1. La experiencia como aura	19
I.2.2. El aura narrativo	22
I.3. La iluminación de la narración	28
I.3.1. La experiencia como iluminación profana	28
I.3.2. La narración como iluminación	36
II. La extinción de la experiencia y el ocaso de la narración	39
II.1. La censura de la muerte	41
II.2. La maquinaria capitalista	42
II.3. La guerra	43
II.4. Los juguetes	44
II.5. El aburrimiento	45
II.6. La prensa	46
II.7. La reproducción técnica del arte	47
II.8. La novela	49
III. ¿Fin o transformación?	51
III.1. Desvanecerse es transformarse	52
III.2. El sentido de la transformación	59
Bibliografía	64

Resumen

El presente trabajo ofrece una lectura del ensayo “El narrador” de Walter Benjamin específicamente del aspecto referente al *fin del arte de narrar* que se señala en ese texto. Nos decantamos por una interpretación optimista de tal aseveración, demostrando que tal culminación no lo es absolutamente, sino tan sólo relativa. Nos basamos principalmente en la premisa benjaminiana, que a su vez queda probada en este trabajo, de que todo arte se encuentra en una constante evolución, tanto de sus medios, como de sus técnicas, de sus plataformas, pero sobre todo de su función social. Si bien Benjamin define al arte de narrar como la facultad de intercambiar experiencias, con base en el análisis y exposición de buena parte de su obra nosotros llevamos a un nivel más amplio aquella definición, demostrando que no sólo es la capacidad de intercambiar experiencias, sino la facultad de intercambiar *la experiencia*, entendida como verdad, sabiduría y tradición. Para probarlo, primero exponemos cómo es que Benjamin concibe la experiencia en estas tres facetas, y cómo la narración expone a cada una de ellas. Por último, intentamos demostrar que, como consecuencia de la evolución en la que el arte de narrar se encuentra inmerso, su función social, de ser la de intercambiar *la experiencia*, se ha transformado en la de *elaborar las materias primas de misma* (tarea que el mismo Benjamin le adjudica), con lo cual quedaría refutado el aspecto declinante del arte de narrar, y confirmado su carácter transformativo.

Palabras clave: Walter Benjamin. Narración. Literatura. Cuentos. Obra de arte.

Abstract

The present paper offers a reading of the essay “The storyteller” by Walter Benjamin, specifically concerning the concept *the end of the art of storytelling* pointed out in this text. We decant for an optimistic interpretation of that asseveration, demonstrating that such culmination it is not absolutely but only relative. We are mainly basing on the benjaminian premise -which, at the same time we prove in this work- that affirms that every art is in a constant evolution, as much of its means as of its techniques, its platforms, but mainly of its social function. While Benjamin defines the art of storytelling as the faculty of exchanging experiences, based on the analysis and exposure of a considerable part of his work, we take that definition to a broader level, demonstrating that it is not only the capacity of exchanging experiences, but the faculty of exchanging *the experience*, understood as truth, wisdom and tradition. To prove this, first we display how is it that Benjamin conceives the experience in this three facets, and how storytelling expounds each one of them. At last, we try to demonstrate that, as a consequence of the evolution in which the art of storytelling is immersed, its social function, from being the exchange of *the experience*, it has transformed into *elaborate the feedstock of itself* (task adjudged by Benjamin himself), wherewith the declining aspect of the art of storytelling would be refuted, and it would be confirmed its transformative character.

Introducción

En el presente ensayo, nos planteamos abordar el problema de “la extinción del arte de narrar” que pergeña Walter Benjamin en su texto “El narrador”. Benjamin define en ese texto al “arte de narrar” como la facultad de intercambiar experiencias. Pero también en ese ensayo nos advierte que el ser humano carece cada vez más de experiencias memorables, y por tanto su capacidad de transmitir las por medio de la narración se está extinguiendo. En vista del problema que a nosotros nos compete, nos planteamos a nuestra vez estas preguntas: ¿qué significa que la narración se esté extinguiendo?, ¿significa que llegará la hora en que el ser humano será incapaz de narrar absolutamente nada?, ¿o quizá se refiere a un tipo especial de narración —la más originaria: la oral— que al eclipsarse daría lugar a otra clase de narración como “producto transformado de la primera”, por decirlo de algún modo? *La importancia de estos problemas radica, a nuestro parecer, en el concepto que Benjamin propone acerca del arte de narrar como la facultad de intercambiar experiencias. Facultad que representa en todo caso el modo más natural e inmediato del ser humano para trascender hacia los otros, salirse de sí mismo y acceder a otras vidas, y permitirle a otros a su vez que accedan a la suya, como una forma de brindar y obtener experiencia, sabiduría “útil y única” como se verá durante el texto.*

En la línea de esta misma problemática, y a nuestro parecer, el fin de la narración que plantea Walter Benjamin, si bien conlleva una fuerte carga de negatividad, no es del todo una visión fatalista, pues el mismo autor afirma en su texto que “nada sería más disparatado que confundirla con una ‘manifestación de decadencia’”, sino que “(s)e trata, más bien, de un efecto secundario de fuerzas productivas históricas seculares, que paulatinamente desplazaron a la narración del ámbito del habla, y que a la vez hacen sentir una nueva belleza en lo que desvanece”¹. De esta manera, y a nuestro juicio, Benjamin afirma el carácter transformativo del arte de narrar que se desplaza del habla coloquial hacia otra

¹ Benjamin, Walter, “El narrador”, *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus Ediciones, México, 2001, p. 115.

forma de belleza. Además, en vista precisamente de esta carencia de experiencias el autor se pregunta acerca del narrador “si su tarea no consiste, precisamente, *en elaborar las materias primas de la experiencia*, la propia y la ajena, *de forma sólida, útil y única*”². Nuestra hipótesis es pues que la postura de Benjamin no implica para nada una visión fatalista, sino simplemente descriptiva de una transformación histórica que va de la narración oral hacia otra forma de narración. Para fundamentarla, a nuestra vez, será imprescindible dar respuestas a las preguntas: ¿cuál será esa otra forma de belleza en la cual la narración se está transformando? Y en ese mismo sentido ¿qué significa elaborar las materias primas de la experiencia, como principal tarea del narrador?, y ¿cuál es el modo más concreto de llevar a cabo esto? Con ello estaríamos dando no sólo pautas de solución al problema de la extinción del arte de narrar, sino, en cierta medida, también pautas de solución al problema anterior que subyace en su raíz, a saber, la extinción misma de la experiencia. Por supuesto, todo esto a través de la obra del mismo Benjamin.

Como resultará obvio, nos será imposible dar siquiera un paso en esta dirección si primero no exponemos lo que nuestro autor entiende por *narración*, como la facultad de intercambiar experiencias, y en este mismo sentido, qué significa “experiencia”. Será también necesario esbozar las causas y condiciones que favorecen al hecho de que la experiencia se esté extinguiendo y cómo afecta esto a la narración, para al fin desentrañar, con base en estas premisas, el significado más profundo de la frase “elaborar las materias primas de la experiencia” como principal tarea del narrador.

² “El narrador”, óp. cit., p. 134. Las cursivas son mías.

Metodología

Tomando como inspiración precisamente un texto benjaminiano, nosotros nos proponemos abordar el problema de un *modo sistemático*, sin dar por supuesto que la obra de nuestro autor pueda de hecho constituirse como un sistema. Más bien encontramos en ella directrices, ciertas líneas o “sistema de coordenadas” como las que el mismo Benjamin vislumbró en la obra de los románticos, y que le permitieron llegar hasta el fondo de cierta cuestión y desarrollar su magnífico ensayo *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*: En ese texto Benjamin afirma: “...su pensamiento puede remitirse a argumentaciones sistemáticas, que puede integrarse de hecho en un sistema de coordenadas oportunamente elegido, lo mismo da si los románticos formularon o no este sistema de manera global”³, refiriéndose a la metodología aplicada en ese trabajo. Con base en la lectura de una buena parte de la obra del autor, buscamos en ella las líneas directrices, los trabajos más relevantes para el problema que aquí nos interesa, pues de hecho la misma obra lo permite, al igual que la de los románticos se lo permitió a él en su momento dado, sin que por ello se suponga un sistema concebido como tal, pero también sin descartar el poder “remitirse a argumentaciones sistemáticas”. La legitimidad, el derecho a este modo de acometer el problema, lo creemos fundamentado en el simple hecho de que este trabajo ha sido posible, como el mismo Benjamin lo afirma para su contexto: “Pero demostrar esa remisibilidad sistemática no significa otra cosa que demostrar por la vía de los hechos el derecho y la posibilidad de un comentario sistemático de las argumentaciones protorrománticas”⁴. Es así que tenemos la esperanza de que el lector al terminar este ensayo vea confirmado ese derecho por medio de los resultados de la investigación, formulación y despliegue del problema, basados en una metodología inspirada en un ensayo de nuestro mismo autor. Esperemos pacientemente que así sea.

³ Benjamin, Walter, “La reflexión”, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, en *Obras. Libro I/vol. 1*, Abada Editores, Madrid, 2006. p. 42.

⁴ *Ibíd.*, p. 43.

I. LA NARRACIÓN COMO LA FACULTAD DE INTERCAMBIAR LA EXPERIENCIA

Durante este capítulo iremos primeramente desentrañando los diversos conceptos de *experiencia* que, de acuerdo con la metodología y las restricciones ya expuestas en el apartado anterior, fuimos descubriendo en la obra de Walter Benjamin. En un segundo momento, vincularemos esas definiciones con los diversos conceptos de narración que igualmente vislumbramos en el análisis de esos textos.

I.1. La sabiduría y la verdad en la narración

I.1.1. La experiencia como sabiduría y verdad

La sabiduría

En “Sobre la facultad mimética”⁵ Benjamin apunta que el juego infantil está plagado de “conductas miméticas”, y no se limita a lo que el niño pueda imitar de ciertas personas (por ejemplo el que juega a ser padre de familia, maestro, ingeniero, etcétera) sino que se extiende incluso a artefactos y objetos (el que juega a ser una locomotora o un molino de viento): “El niño oculto detrás del cortinado se convierte, *él mismo*, en una cosa blanca movida por el viento, en fantasma. La mesa del comedor bajo la cual se ha acurrucado *lo transforma* en el ídolo de madera del templo cuyas columnas son las cuatro patas talladas”⁶. Obsérvese que se habla aquí de *transformación*. El niño es quien juega, quien imita, pero una vez dentro el juego *lo transforma* en algo que en principio él no es, y lo hace a tal nivel que se olvida de sí mismo. Esta transformación sería imposible sin un bienaventurado *dejarse afectar*, y esto ocurre precisamente porque en el niño no existe aún el temor a dejar de ser quien es. Para ver más claro este

⁵ Benjamin, Walter, “Sobre la facultad mimética”, *Estudios metafísicos y de filosofía de la historia*, en *Obras. Libro II/vol. 1*, Abada Editores, Madrid, 2007.

⁶ Benjamin, Walter, “Calle de mano única”, *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, p. 98. Las cursivas son mías.

comportamiento podemos citar otro pasaje del mismo Benjamin en el que nos habla acerca de la lectura en los niños. En ésta el niño se comporta de igual modo que en el juego: “El niño se mezcla mucho más íntimamente con los personajes que el adulto. El acontecer y las palabras cambiadas *lo afectan* en lo más hondo, cuando se levanta, todo él se ha impregnado de lo leído”⁷. Y en otro pasaje del mismo texto afirma: “Durante una semana, *uno se entregaba* por entero al torbellino del texto que lo envolvía suave y silencioso, denso e incesante como copos de nieve. Uno se internaba *con infinita confianza*”⁸. En el niño no existe aún el temor a sumergirse en la otredad, pues como es bien sabido gracias al psicoanálisis el niño aún no es muy consciente de su individualidad, de manera que tanto en el juego como en la lectura, el niño *se entrega con plena confianza para transformarse* en los personajes de los mismos.

Ahora bien, la esencia del juego infantil, de acuerdo con Benjamin, no radica tanto en “un ‘hacer de cuenta que...’, sino un ‘hacer una y otra vez’”⁹. Es decir, que para el niño lo fascinante del juego no es tanto la imitación como la repetición, recrear cien o mil veces el mismo acontecimiento. Toda vivencia profunda, según Benjamin, busca incesantemente el retorno y la repetición, esto es, reestablecer la situación originaria en que se suscitó por primera vez. Estas vivencias profundas constituyen sin duda aquello que más nos *afecta*, aquello que nos *transforma* o moldea como seres humanos, los triunfos, las victorias, pero también lo que nos causa terror, lo que amenaza nuestra supervivencia e integridad, el fracaso, la miseria, el dolor. Es por ello que el juego, como repetición, le es de gran utilidad al niño para “reelaborar experiencias primitivas terroríficas mediante el embotamiento, la provocación traviesa, la parodia”¹⁰. El niño encuentra en ese constante *dejarse afectar y transformar* que es el juego la manera más idónea de *asimilar* sus propias vivencias, de aprehenderlas y aprenderlas pues, como el propio autor lo señala en otro texto: “Lo que se

⁷ “Calle de mano única”, óp. cit., p. 96. Las cursivas son mías.

⁸ Loc. Cit. Cursivas mías.

⁹ “Juguetes y juego”, ibíd., p. 94.

¹⁰ Loc. Cit.

entiende por 'saber verdadero' (...) es la ejercitación inconsciente por el juego"¹¹. Es por ello que a ese "eterno retorno" que es el juego infantil Benjamin lo denomina "sabiduría infantil", con la cual el niño adquiere la consciencia de su poder y de su capacidad para crear, ya que el aprendizaje, el estudio y el saber en general, esto es, el "saber verdadero", es para el niño una gran aventura.

Por otro lado, el juego infantil, según Benjamin, es el lenguaje más propio del niño; por medio de él se expresa y se relaciona con el mundo. El niño aún no domina por completo el lenguaje, pero posee toda la potencialidad de hacerlo (la palabra infante tiene su raíz etimológica en la ausencia del habla), y esta potencialidad se expresa con mayor energía además de en las palabras que el niño va pronunciando, en el juego. Esto no significa sin embargo que la infancia sea un estadio inferior del que habría que salir rápidamente para entrar en la etapa adulta, en el dominio del lenguaje, sino que tanto infancia como juego son coriginarios a éste. El juego no sólo es sabiduría infantil, sino también el lenguaje más propio del niño.

En el caso de los adultos ocurre un proceso similar en el ámbito de su educación moral que desde luego guarda una estrecha relación con la esfera de la sabiduría. Para Benjamin la educación moral no puede darse por medio de ninguna especie de esquematización o enseñanza racional porque la ley moral no viene determinada por los medios del intelecto, sino por la religiosidad de los hombres allí donde la reciben en sus "contenidos concretos"¹². La vida cotidiana de una comunidad viene regida en el ámbito de lo ético por su religión. En palabras de Goethe citadas por Benjamin: "En el hombre, lo supremo carece de forma, y debemos guardarnos de dársela de otro modo que mediante la acción noble"¹³. Y es la religión la que por medio de "la acción noble" *afecta* la sensibilidad del individuo, ya que contiene en sí toda la historia de su moralidad, su "espíritu objetivo en sí", como diría Benjamin. Y es por medio de esta *afección* lograda en el individuo que consigue una especie de *conversión* o transformación en él: "la atmósfera de lo ético no es la motivación utilitaria, la utilidad propia o la

¹¹ "Chichleuchlauchra", *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, p. 129.

¹² "La enseñanza de la moral", *ibíd.*, p. 39.

¹³ *Ibíd.*, p. 38.

ajena, sino *la conversión*"¹⁴. Nosotros advertimos que el modo más habitual de captar la historia de lo ético contenido en la religiosidad es por medio del consejo. En el consejo en general no hay implícita ninguna fundamentación ética racional a la manera kantiana, pero tampoco hay una señalación específica de su utilidad, sino que el consejo en sí, viene ya envuelto en una atmósfera de nobleza y de bondad tanto de quien lo ofrece como del contenido de lo aconsejado.

En relación con esta educación moral, en el adulto ya no encontramos el juego como modo de lograr aquello que Benjamin denomina "sabiduría infantil" y lenguaje del niño, sino una forma más desarrollada de obtener sabiduría y una expresión personal más plena, y esta es la repetición verbal de las propias vivencias: "El adulto libera su corazón del temor y disfruta *nuevamente* de su dicha, cuando habla de ellos. El niño los recrea/vuelve a empezar"¹⁵, apunta Benjamin en el contexto de la sabiduría. Es decir, que si el "saber moral" se capta merced a la religiosidad, a través de una afección y conversión, las "vivencias profundas" del adulto se convierten plenamente en sabiduría por medio de su repetición verbal, pues en la recreación de sus propias vivencias el adulto *vuelve a ser afectado* por ellas, vuelve a ser aquel que vivió una desventura, o una gran dicha, asimilándolos de un modo cada vez más claro pero también dejándose *transformar*. Además, en la expresión de las propias vivencias el adulto ejerce por completo su capacidad expresiva por medio del lenguaje.

Con mucha seguridad quien haya de ese modo asimilado sus propias vivencias podría considerarse un hombre con suficiente sabiduría, capaz de brindar consejos, pues el consejo surge de quien ya ha transitado por la vida, o por lo menos de quien ya ha vivido circunstancias cercanas a la situación a la que se refiere, es decir, que el consejo es ya sabiduría, como el mismo autor lo afirma: "El consejo es sabiduría entretejida en los materiales de la vida vivida"¹⁶. Podemos deducir entonces que la sabiduría se recibe más que como prescripción, como acción noble y como consejo, y resulta ocioso afirmar que tanto en los niños como en los adultos de lo que se trata aquí es de experiencias, pues la sabiduría del

¹⁴ "La enseñanza de la moral", óp. cit., p.39. Las cursivas son mías.

¹⁵ "Juguetes y juego", óp. cit., p. 94. Cursivas mías.

¹⁶ "El narrador", óp. cit., pp. 114-115.

niño es fundamentalmente un “reelaborar experiencias primitivas” mediante el juego, el cual tiene su símil en la narración y por lo tanto en la asimilación por parte del adulto de sus propias experiencias.

La verdad

En “El origen del ‘*Trauerspiel*’ alemán” Benjamin nos habla del método del tratado filosófico como exposición. Ésta es siempre una exposición de las ideas, ya que desde un punto de vista platónico el mundo de las ideas es un ser en cuanto tal, independiente del mundo de la empiria. Tal conexión y coherencia de las ideas constituyen una unidad la cual es precisamente la verdad. La diferencia radical entre la verdad y el conocimiento es que éste siempre se dirige a algo individual y no a la unidad: “La unidad del conocimiento -si es que existe- sería más bien una conexión sólo mediatamente establecible sobre la base de los conocimientos individuales y, en cierta medida, mediante su compensación, mientras que en la esencia de la verdad la unidad es absolutamente determinación inmediata y directa”¹⁷. Ahora bien, ¿cómo es que la verdad puede contener el mundo empírico si no proviene de él por algún método deductivo? Podemos adelantar a este respecto que la verdad en cuanto ser y unidad halla en sí misma su forma y su exposición.

El primer paso en este proceso que llamaremos “integración del mundo empírico en la unidad de la verdad” corre a cargo del investigador. El investigador disecciona el mundo y sus fenómenos en cada uno de sus elementos, separados y salvados por medio de los conceptos, despojando a los fenómenos de su unidad falsa y de su apariencia y de su estado empírico sin más. Este papel de mediadores de los conceptos “los hace aptos para aquella otra tarea, (...), correspondiente a la filosofía, a saber, la exposición de las ideas”¹⁸, que como ya vimos, éstas últimas constituyen la unidad de la verdad en tanto que ser y forma. Este método de exposición es el que han ejercido las grandes filosofías, los

¹⁷ El origen del ‘*Trauerspiel*’ alemán, en *Obras. Libro I/vol. 1*, p. 226.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 230.

grandes sistemas, cuyo interés se ha centrado en la extinción de la empiria por medio de su integración en el mundo de las ideas, con lo cual la hacen participar de la unidad de la verdad.

Así, la belleza en cuanto parte del mundo de la empiria también participa de la unidad de la verdad, la cual, como reino de las ideas y garante de todo lo que se reconoce como bello, garantiza también que el discurso de la verdad como belleza nunca pueda ser derogado. Y en la verdad “ese momento expositivo es el refugio de la belleza en general”¹⁹. Así, el artista, en cuanto creador entre otras cosas de belleza, “traza una pequeña imagen del mundo de las ideas”²⁰, en cuanto belleza y en cuanto unidad, en cada obra de arte, y es como *expone* la verdad por medio de ese símil de forma definitiva y unitaria en cada una de ellas. El filósofo se encuentra a medio camino entre el investigador y el artista, al primero lo une la extinción del mundo de la empiria en la unidad de la verdad, y al segundo lo une la tarea de la exposición.

Ha sido necesario hacer esta disertación para poder afirmar, de acuerdo con estas premisas, que la verdad constituye una unidad, una totalidad presente tanto en la exposición filosófica como en cada obra de arte, aunque en esta última se exponga como símil; pero no por ello deja de ser unidad y verdad. Sin embargo, no siempre la verdad es alcanzable para el investigador ni para el filósofo. En ese proceso de búsqueda de la verdad podría tropezar algunas veces, darse de topes en ese despliegue de la pretendida unidad. Sin embargo, esas caídas encuentran un contenido positivo en nuestro espíritu, siempre joven y renovado en ese empeño, y este empezar nuevamente significa una nueva forma de entender nuestra experiencia, no como fracaso y derrota, sino como energía positiva que nunca cesa en ese esmero por la unidad. Nuevamente estamos hablando aquí de un concepto de experiencia, como el camino recorrido en la búsqueda de la verdad: “Pues cada una de nuestras *experiencias* tiene ahora un contenido. Nosotros mismos le daremos un contenido con nuestro espíritu. El irreflexivo se conforma con el error. ‘Nunca encontrarás la verdad -le dice al

¹⁹ *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán*, óp. cit., p. 227.

²⁰ *Ibíd.*, p. 228.

investigador-, lo sé por experiencia'. Pero el investigador hallará en el error una nueva ayuda para encontrar la verdad (Spinoza)"²¹. Y ¿qué otra cosa puede ser la verdad sino la corona reservada a la experiencia, y por ello mismo, la experiencia en su estado cumbre como totalidad?

I.1.2. Sabiduría y verdad narrativas

En el apartado anterior, vimos cómo el hombre transforma sus experiencias en sabiduría para sí por medio de su repetición verbal. En la narración de las experiencias propias, sin ser un narrador en cuanto tal, y sin tener la maestría que se requiere en ese arte, el hombre puede obtener sabiduría para sí por el simple hecho de recurrir a ese acto natural. Pero hay otra forma en que, por ese mismo acto, el de la narración, el hombre *se abre* a otra sabiduría que por decirlo así *le viene del exterior*. En "El narrador" Benjamin apunta que el consejo no viene tanto como respuesta a una pregunta sino como una "propuesta referida" a una historia que se narra, a una experiencia que se comparte. De manera que la condición elemental para recibir un consejo es que seamos capaces de exponer nuestra situación y nuestras vivencias en palabras, es decir, que seamos capaces de narrarlas. Y si el consejo, como vimos anteriormente, es sabiduría en sí, la narración entendida en su concepción natural como relato de experiencias personales es una condición elemental para *recibir* la sabiduría de otros.

Esto es en cuanto a la narración que nos permite *obtener sabiduría para sí*, y *recibirla*, pero también puede *transmitirla*. Uno de los rasgos principales del narrador, de acuerdo con el mismo Benjamin, es cierta orientación hacia lo práctico. Una narración verdadera aporta su utilidad ya sea velada o abiertamente, en algunos casos lo hace en forma de moraleja, o de proverbio, o de indicación práctica, o como regla de vida. Pero en todo caso el narrador es para Benjamin "un hombre que tiene consejos para el que escucha"²².

²¹ "Experiencia", *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, p. 42. Las cursivas son mías.

²² "El narrador", *óp. cit.*, p. 114.

Un ejemplo singular de narrador lo encontramos en el escritor Leskov, en cuya literatura la figura del justo tiene un lugar prominente. Esta figura es encarnada por personajes como el guardián de osos, el centinela bondadoso, el artista de los peluquines, todos ellos personajes que encarnan la bondad, la *sabiduría* y el consuelo del mundo. En el caso de Hebel también hay una fuerte preponderancia de la figura del justo; pero como para este autor ningún personaje parece estar a la altura de ese papel, entonces éste pasa a ser representado por diversos personajes, como los pillos, los bribones, el vagabundo, el tonto o el trapichero judío. En Hebel siempre se trata de una “improvisación moral”, circunstancial, y esto es así porque para él no existe una esquematización moral regida por principio ético. Pero esto no quiere decir que esté peleado con alguno de ellos, ya que cualquiera podría serle útil al justo, dependiendo de las circunstancias. Esto coincide perfectamente con lo que mencionábamos en el apartado anterior, a saber, la manera en que se trasmite la verdadera educación moral como no subordinada a un principio único o esquema racionalizado. Y esto es así porque el que narra “toma lo que narra de la experiencia; *la suya propia o la transmitida*. Y la torna a su vez, en experiencias de aquellos que escuchan su historia”²³. Por supuesto, se trata en todo caso de vivencias asimiladas, de quien ha transitado por la vida, que al narrar también convierte sus propias vivencias en *sabiduría*, no sólo para sí, sino para los demás, y no sólo a través de personajes, sino del mismo contenido de la narración, en el que va implícito o explícito un consejo, un proverbio, una moraleja, una indicación práctica.

En todo caso para Benjamin el narrador es un maestro y un sabio. “Sabe consejos, pero no para algunos casos como el proverbio, sino para muchos, como el sabio”²⁴, y es así porque para narrar puede recurrir a toda una vida, “(s)u talento es de poder narrar su vida y su dignidad; la *totalidad* de su vida”²⁵. Para nuestro autor, grandes ejemplos de narradores, de sabios, los encontramos en Leskov, Poe, Hauff y Stevenson.

²³ “El narrador”, óp. cit., p. 115. Las cursivas son mías.

²⁴ Ibíd., p. 134.

²⁵ Loc. Cit.

No nos resulta extraño que estos narradores sean principalmente escritores de cuentos, pues para Benjamin “(e)l primer narrador verdadero fue y será el contador de cuentos o leyendas”²⁶. Respecto a estas formas de narración, Benjamin afirma que desde hace tiempo le han servido a la humanidad para sacudirse de encima la opresión del mito. Cuando el *apremio* del mito se ha vuelto insoportable, cuando el hombre se encuentra más afligido y por ello necesitado de *consejo*, la narración de un cuento o de una leyenda ha venido muchas veces en su auxilio.

Como es sabido por muchos, en diversas culturas el mito conlleva una fuerte carga de fatalidad, en el sentido de un destino del cual nadie puede librarse. Tal característica la vemos reflejada por ejemplo en el mito de Pandora, en el mundo de los oráculos griegos, en la caída del hombre en la tradición judeocristiana, en la destrucción siempre inminente que amenaza al quinto Sol de los nahuas, y esto por citar sólo algunos ejemplos. Analizar profundamente hasta qué punto se encuentra la fatalidad implicada en los mitos de diversas culturas sería un poco ocioso, además de ser una tarea ajena a nuestro proyecto. Basta con aludir al conocimiento del lector común respecto a este tema para afirmar que los mitos conllevan una carga de fatalidad en el sentido de un destino ineludible, pero también, y como se verá más adelante, en el sentido de una tragedia, que en todo caso resulta opresora.

Cuando la fatalidad se manifiesta como destino, como algo *ineludible*, lo hace con mayor fuerza en la vida culpabilizada, de acuerdo con el mismo Benjamin: “Pues el destino (...) no afecta a la vida de las inocentes plantas. (...). En cambio, se despliega incontenible en la vida culpabilizada. El destino es el contexto de culpa de lo vivo”²⁷. En este caso se trata de una culpa natural, no moral, que el ser humano contrae por omisión o negligencia, no por acción o decisión, es decir, cuando el ser humano *se abandona a su destino*. “Cuando desatendiendo lo propiamente humano, se entregan al poder de la naturaleza, entonces *la vida natural*, que en el hombre ya no conserva la inocencia si no se

²⁶ “El narrador”, óp. cit., p. 128.

²⁷ ‘*Las afinidades electivas*’ de Goethe, en *Obras Libro I*, vol. 1, p. 141.

vincula a una superior, *lo arrastra hacia abajo*²⁸. Es decir, que cuando el hombre deja de *luchar* contra el destino, cada acto, cada emoción y cada sentimiento se impregnan de esa culpa, de ese remordimiento por la desidia, y entonces también con cada uno de sus actos empieza a atraer la desgracia hacia sí, pues una vez que se ha descendido a este nivel, hasta las cosas inanimadas y muertas cobran vida, pero es una vida encarnizada contra el hombre, lo cual es una característica típica del mito.

Ahora bien, ¿cómo es que la narración ha liberado al hombre de la opresión del mito, en su aspecto de destino y tragedia? De acuerdo con la definición que acabamos de plantear podemos deducir que lo que priva en el mito es el terror, la culpa, el remordimiento, el pavor. Y en todo caso es un terror irracional, subjetivo, derivado de esa misma culpa. Y es que como el mismo autor lo afirma *en el mito no hay verdad*, pues carece de univocidad. De hecho, donde exista la verdad, ésta sólo es posible si se reconoce al mito en su completa indiferencia hacia la misma, y es por ello que en Grecia, de acuerdo con el mismo autor, *el arte* y la filosofía propiamente dicha surgen con el fin del mito, porque ambas estriban precisamente en la verdad. Como vimos en el apartado anterior, tanto el arte como la filosofía *exponen a la verdad*, la segunda mediante el discurso filosófico, y el segundo como símil en cada una de sus obras; cada una de ellas es un símil de la misma y la narración en cuanto arte *es un símil de la verdad*, contraria en este sentido al mito, que la desdeña. Benjamin lo refiere de esta forma muy ilustrativa, al hablar de la narración: "...en la figura del que salió a aprender el miedo nos muestra que las cosas que tememos son escrutables; en la figura del sagaz nos muestra que las preguntas planteadas por el mito son simples, tanto como la pregunta de la Esfinge; en la figura de los animales que vienen en auxilio de los niños en los cuentos, nos muestra que *la naturaleza* no reconoce únicamente su deber para con el *mito*, sino que prefiere saberse rodeada de seres humanos"²⁹. Aquí la verdad toma el aspecto de la enseñanza, de la educación y de la instrucción, de refutación del mito como antagónico de la verdad, y es que por medio de sus

²⁸ 'Las afinidades electivas' de Goethe, óp. cit., p. 141. Las cursivas son mías.

²⁹ "El narrador", óp. cit., p. 128. Cursivas mías.

personajes y temas la narración ha realizado una especie de *desmitificación*, de “hechizo liberador” de los elementos terroríficos que han angustiado a los hombres, elementos de la *naturaleza* que, en medio de la vida culpabilizada, resultan más amenazantes y fieles al destino temido. La narración, como símil de la verdad, le ha enseñado a la humanidad a oponérsele al mito “con astucia e insolencia”.

I.2. El aura de la narración

I.2.1. La experiencia como aura

Para Benjamin hay dos tipos de recuerdo, el que proviene de la memoria voluntaria y el que proviene de la memoria involuntaria³⁰. El primero se caracteriza por obedecer a una “solicitud de la atención”, como cuando el que recuerda busca intencionadamente ese episodio, ese recuerdo de su vida. Y lo que sucede con ese recuerdo es que no conserva la huella del incidente que lo ha dejado, del cual es precisamente recuerdo, es decir, no conserva su pasado. Y no lo conserva porque como se lo ha buscado de un modo objetivo y dirigido, se lo ha encontrado de manera particular, en su estricta individualidad.

En cambio ocurre algo distinto con el recuerdo involuntario. Benjamin alude a un acontecimiento que le ocurrió a Proust en el periodo en que escribía *En busca del tiempo perdido*. Como muchos lectores sabrán se trata de una novela autobiográfica que pretende narrar en la medida de lo posible toda la propia infancia. Benjamin señala que Proust en un principio se limitaría a los recuerdos que aprehendería por medio de su atención, es decir, de su búsqueda consciente. Pero resultó que un día al probar un bollo, de pronto su sabor le retrotrajo a otros acontecimientos, a recuerdos del pasado que si no fuera por aquél nunca le hubieran llegado. Este es un recuerdo de la memoria involuntaria que, disparado por el sabor, llega de forma casual pero impregnado de otras sensaciones, rodeado de una atmósfera que constituye parte del pasado global en que se inscribe el acontecimiento de ese recuerdo, del cual el sabor es sólo uno de sus elementos. Benjamin diría que “la experiencia (...) se forma menos de datos rigurosamente fijos en el recuerdo que de los que acumulados, con frecuencia no conscientes, confluyen en la memoria”³¹, y citando a Freud dirá que los recuerdos frecuentemente son más firmes y fuertes si el incidente que los deja atrás no ha

³⁰ Benjamin, Walter, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, Taurus Ediciones, Madrid, 1972, pp. 123-132.

³¹ *Ibíd.*, p. 125.

arribado jamás a la conciencia, y sólo estos integran la memoria involuntaria. Es decir, en primer lugar la experiencia pertenece más al inconsciente y por ello al ámbito de la memoria involuntaria, y no tanto al de la voluntaria, y en segundo lugar, como esta experiencia aún no ha sido asimilada como “vivencia”, mantiene toda su fuerza y su firmeza original, toda la huella de su pasado, toda su aura, a diferencia de la memoria voluntaria que como ya vimos se presenta desligada de todo esto. Pero ya hemos introducido aquí el concepto fundamental, a saber, el aura. Pero, ¿qué es el aura propiamente?

Su definición la hallamos en el célebre ensayo benjaminiano *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En ese texto Benjamin la define como: “Una trama particular de espacio y tiempo: la aparición irrepetible de una *lejanía* por *cercana* que ésta pueda hallarse”³². Para comprender mejor esta definición la enmarcaremos en el contexto en que Benjamin la plantea, en su relación con la obra de arte. Al hablar sobre las reproducciones técnicas de la misma (por ejemplo fotografías de cuadros, de frescos, de esculturas, etcétera), nuestro autor señala que hasta a la más perfecta reproducción le falta algo, a saber, el aquí y el ahora del original. Ese aquí y ahora del original es el fundamento de su autenticidad. Ahora bien, Benjamin define la autenticidad de una cosa como: “la suma de cuanto desde lo que es su origen nos resulta en ella transmisible, desde su *duración de material* a lo que *históricamente testimonia*”³³. Advertimos que la duración se plantea aquí en dos aspectos, la *mismidad* tangible de la materia y la duración de todo lo que a lo largo del tiempo ella testimonia, todo lo que le ha ocurrido, todos los lugares en los que ha estado, los dueños a los que ha pertenecido, los acontecimientos que la han rodeado, las personas que la han visto, pero sobre todo la función social que siempre ha desempeñado. En el caso específico de la función social de una obra de arte, Benjamin advierte que la producción artística en sus orígenes se inicia con imágenes puestas al servicio de la magia. El alce que el hombre de la Edad de Piedra pintaba en sus cuevas era sin duda un instrumento mágico. Esta era su función social, la cual le confería un *valor de*

³² Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Obras. Libro I/vol. 2*, Abada Editores, Madrid, 2008, p. 16. Cursivas mías.

³³ *Ibíd.*, p. 14. Cursivas mías.

culto, que en un principio fue mágico y después religioso, pero siempre apuntando a su *carácter ritual*. De manera que “el valor único de la obra de arte «auténtica» se encuentra siempre en todo caso teológicamente fundado”³⁴. Tal fundamentación teológica se manifiesta de modo irrefutable incluso en las formas más profanas de concebir el arte, por ejemplo como *culto a la belleza*, en las que todavía percibimos un ritual, aunque secularizado. Y como todo rito se circunscribe en el ámbito de la tradición, el *carácter ritual* de la obra de arte en cuanto su función social, y por ende su *razón de ser*, manifiesta *principalmente* ese contenido de la tradición. Resulta más que obvio que este valor ritual de la obra de arte es imposible concebirlo sin su materialidad, es decir, sin su aquí y ahora irrepetible, pues en ello estriba precisamente su autenticidad y todo lo que históricamente testimonia, incluido su carácter ritual. Es así que la obra de arte en su aquí y ahora, en su autenticidad, representa todo su pasado, toda la tradición de la cual ha surgido, por medio de su función social y de sus más mínimas peripecias, pues como Benjamin mismo lo afirma de manera puntual, “la irrepetibilidad de la obra de arte es idéntica a su integración en el contexto de la tradición”³⁵. De modo que el aquí y ahora de la obra de arte conlleva de modo irrefutable su aura, pues como ya vimos ésta significa la *presencia* de una lejanía, que en este caso es temporal, a saber, la tradición.

Ahora bien, llevando este concepto de aura al terreno propio de la experiencia y recapitulando lo que de ésta dijimos anteriormente, señalamos que se presenta más como memoria involuntaria, debido a que, como aún no ha sido vivenciada conscientemente, permanece en el inconsciente y por ello mismo se presenta aquí y ahora con toda su fuerza y firmeza, con toda la huella de su pasado, por lejano que éste se encuentre, y este pasado es sin duda la tradición en el que aquella experiencia se inscribe. La experiencia entonces podemos definirla como *la presencia de una lejanía*, o de manera más puntual, como la *presencia de la tradición*, y aun mejor, podemos redefinir a *la experiencia como aura*. “De hecho la experiencia, tanto en la vida colectiva como en la privada, es

³⁴ *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, óp. cit., p. 17.

³⁵ Loc. Cit.

un asunto de la tradición”³⁶, apunta el mismo Benjamin. Y en otro pasaje del mismo texto nuestro autor señala que cuando la experiencia se encuentra en su sentido puro, ciertos contenidos del pasado individual coinciden con los de la memoria colectiva. Esta memoria colectiva la encarna sin duda la tradición que, en tanto experiencia, se presenta de forma involuntaria, sin esfuerzo y sin atención, en los momentos en que no se la busca, y quizás, habría que añadir, en momentos de ocio, pues como el mismo autor lo dice: “El aburrimiento es el pájaro de sueño que incuba el huevo de la experiencia”³⁷.

I.2.2. El aura narrativo

“El narrador es algo que de entrada está alejado de nosotros”³⁸. Con la mención de esta frase Benjamin hace alusión a los dos personajes que, a su entender, encarnan la figura del narrador —arquetipos fundacionales. Se refiere de hecho a las figuras del marino mercante y del campesino sedentario. El primero viene de lejos en el espacio, es un viajero, alguien que ha dejado su tierra de origen y a lo largo de sus andanzas ha recogido las historias de pueblos, de ciudades y culturas lejanas para aquellos a quienes narra. El segundo está alejado en el tiempo; éste no abandonó su tierra de origen y por ello conoce sus historias, sus leyendas, su tradición. Es probablemente un hombre entrado en años narrando para los jóvenes. La narración se entiende pues como relato de viajes, de aventuras, de costumbres e idiosincrasias lejanas y ajenas para el que escucha, pero también como relato del pasado, de lo acaecido aquí hace un tiempo y que no pudimos atestiguarlo. En pocas palabras, el narrador encuentra su material en la lejanía, ya sea espacial o temporal, y se manifiesta de forma plena en la conjunción de sus dos figuras principales, el marino mercante y el campesino sedentario: “...la figura

³⁶ “Sobre algunos temas en Baudelaire”, óp. cit., p. 125.

³⁷ “El narrador”, óp. cit., p. 118.

³⁸ *Ibíd.*, p. 111.

de narrador adquiere su plena corporeidad sólo en aquel que encarne a ambas”³⁹, advierte Benjamin.

Aquí es donde aparece la tercera figura del narrador, la más actual, que reúne los elementos puros tanto de una como de otra, y es la del narrador urbano. En efecto, en la ciudad coinciden los nómadas: el viajero, el marino, el mercader, pero también los sedentarios: el artesano, el alfarero, el herrero, el carpintero. La ciudad es el lugar donde más frecuentemente conviven y transitan estas dos figuras, pues “...según cómo los elementos campesinos, marítimos y *urbanos* se integran en los múltiples estadios de su grado de evolución económico y técnico, así se gradúan también múltiplemente los conceptos en que el correspondiente caudal de experiencias se deposita para nosotros”⁴⁰. Adviértase que esta integración de aquellos elementos no es en absoluto acabada, sino más bien *evolutiva* y es por ello que “el caudal de experiencias” resulta infinitamente variable, *inagotable*. De hecho, “los conceptos que albergan el rendimiento de las narraciones, son de lo más variado”⁴¹, apunta Benjamin. Según él, Lesskow, escritor ruso del siglo XIX y figura ejemplar de narrador, hallaba sus temáticas entre lo religioso; Hebel, en cambio, entre el enfoque pedagógico de la Ilustración; Poe en la tradición hermética y Kipling, entre los soldados y marinos británicos. Pero a pesar de la aparente diversidad de temáticas que aborda cada uno de estos narradores, lo común a todos ellos, además de ser grandes, es la fuente de inspiración de la que se alimentan sus narraciones, la facilidad con que se mueven como si fuera por una escalera por los escalones de su propia experiencia.

Aquí tocamos un segundo aspecto de capital importancia. El amplio espectro de temáticas que aborda la narración no sólo es el resultado de la evolutiva integración económica y técnica de los elementos marinos, campesinos y urbanos, sino también, y de manera más puntual, del modo en que cada narrador se *apropia* de ellos por medio de *su experiencia*. En este mismo sentido de la experiencia Proust nos da un ejemplo “de todas las disposiciones que eran

³⁹ “El narrador”, óp. cit., p. 112.

⁴⁰ Ibíd., p. 127. Las cursivas son mías.

⁴¹ Ibíd., p. 128.

necesarias para restaurar en la actualidad la figura del narrador”⁴². En su extensísima novela *En busca del tiempo perdido* se propone hacer un relato de su infancia, y expone como un asunto del azar que su tarea pueda o no realizarse adoptando en ese contexto el concepto de “memoria involuntaria”. Como vimos en el apartado anterior, la experiencia en su elemento más propio se manifiesta en la memoria involuntaria, y si Proust nos da las pautas de la figura ejemplar del narrador, la narración no sólo encuentra su material en la experiencia propia o apropiada sino que además, para ser auténtica, la experiencia tiene que presentársele al narrador de manera espontánea, como cosa del azar, sin ninguna clase de esfuerzo, como una suerte de reminiscencias. El término “inspiración” no está presente en el texto Benjaminiano pero este pasaje permite deducirlo en su acepción más clásica, como algo espontáneo, azaroso, ajeno a la voluntad. Y si Benjamin nos indica que “...sólo puede convertirse en componente de la *mémoire involontaire* lo que no ha sido ‘vivenciado’ *con conciencia y explícitamente*”⁴³, entonces lo que ahora nos atrevemos a denominar *la inspiración de la narración* tiene su más importante fuente en los recuerdos no conscientes, en aquello que el narrador no ha procesado como vivencia. Y de hecho con demasiada frecuencia ha sido así. La materia prima de los grandes narradores son aquellos sucesos, sentimientos o circunstancias obsesionantes, los más fuertes y entrevistados pero a la vez los más soterrados y oscuros, pues se hallan alojados en el inconsciente. Piénsese en Leskov, Proust, Green y muchos otros autores que Benjamin cita.

Pero una vez que esta experiencia es presentada al narrador de manera espontánea precisa de todo un proceso especial para transformarla en una narración. Benjamin cita a Valéry: “La observación artística puede alcanzar una profundidad casi mística. Los objetos sobre los que se posa pierden su nombre: sombras y claridad conforman un sistema muy singular, plantean problemas que le son propios, y que no caen en la órbita de ciencia alguna, ni provienen de una práctica determinada, sino que deben su existencia y valor, exclusivamente a ciertos acordes que, entre alma, ojo y mano, se instalan en alguien nacido para

⁴² “Sobre algunos temas en Baudelaire”, óp. cit., p. 127.

⁴³ “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo*, en *Obras. Libro I/vol. 2*, p. 214. Las cursivas son mías.

aprehenderlos y conjurarlos en su propia interioridad”⁴⁴. Las sombras y claridad de lo entrevisto por el narrador, aquellos recuerdos que arriban a su memoria de manera involuntaria sin duda surgen de aquello que Benjamin denomina como su *alma*, y una vez presentados así, son objetos de su observación, de su *ojo*, de su mirada, que las toma al vuelo y las reconoce como materia prima de narración, para que después, en un tercer momento, les aplique los recursos idóneos y exclusivos que las conviertan en una obra de arte, por obra de la *mano* del narrador. Pero todo este proceso de observación artística, que permite conjurar todas aquellas intuiciones en la interioridad, no se debe a ciencia alguna, ni siquiera a lo que actualmente se conoce como *oficio de escritor*, sino a una suerte talento innato. Esta observación artística es casi mística porque alcanza un grado profundísimo de penetración, que incluso llega a compararse con lo piadoso: “...el artesano consumado tiene acceso a la cámara más recóndita del reino de las criaturas. Es una encarnación de lo piadoso”⁴⁵, dice Benjamin. Se refiere al artista en general y a los *seres inanimados* que conforman el grado más ínfimo en el reino de las criaturas. Pero también hace alusión a la honda observación artística que alcanza la cámara más recóndita de *cada ser en particular* de manera que esa mirada resulta incluso piadosa, como si proviniera del mismo Dios. ¿Y no es el fondo del alma humana, es decir, el reino del inconsciente, la cámara más recóndita de esta criatura en particular? De hecho, y como mencionamos ya anteriormente, los grandes narradores son aquellos que trabajan sobre el alma de sus personajes, sus deseos, sus ideales, sus frustraciones, sus miedos, todo aquello que conforma su interioridad, lo oculto, lo no confesado, lo que sólo ellos y Dios saben. Sólo Dios y el mismo hombre saben lo que hay en el corazón, pero el artista, en este caso el narrador, es una encarnación de lo piadoso, un místico que se sumerge en el abismo insondable de las cosas, en el reino insondable de los seres, en el abismo de sí mismo, en el abismo de sus semejantes, y que “ha nacido” para hacerlo, para aprehender y conjurar en su interioridad aquella otra interioridad.

⁴⁴ “El narrador”, óp. cit., p. 133.

⁴⁵ Loc. Cit.

A esta altura de la exposición, el lector habrá observado el gran paralelismo que existe entre los elementos de *la narración* y los de la *experiencia como aura*, como manifestación, aquí y ahora, de la tradición. Como vimos anteriormente, el recuerdo se presenta de forma involuntaria al narrador, y este recuerdo que acude así, viene impregnado de la lejanía, espacial o temporal, e incluso virtual del inconsciente, es decir, viene impregnado del pasado, de la tradición, de donde, por lo demás, como vimos al principio, se alimentan las figuras del marino mercante, el campesino sedentario y el narrador urbano. Esta experiencia es siempre propia, incluso cuando le viene del exterior, pues el narrador se apropia de ella y la interioriza, una experiencia que, por más íntima que sea, nunca deja de circunscribirse en el ámbito de la tradición, pues, como mencionábamos en el apartado anterior “la experiencia, tanto en la vida *colectiva* como en la *privada*, es un asunto de la tradición”⁴⁶.

Pero la forma más genuina en que la narración propicia la aparición de la tradición es por medio de su función social. Como vimos en el capítulo anterior, la narración desde siempre ha servido a la humanidad como un arma contra el mito, en cuanto exposición de la verdad, y en cuanto un medio de obtener, recibir y brindar sabiduría, una práctica ancestral que se remonta a las cavernas, y cuya ilustración más genuina quizás sea un narrador y su clan en torno a un fuego. Aquella siempre ha sido su función social dentro de la tradición, y nos atrevemos a afirmar que también constituye su valor ritual, por ello cada vez que la narración cumple su función social, da testimonio de ese elemento esencial de la tradición y de ese rito.

Podemos afirmar entonces que en toda narración auténtica lo que se transmite por medio del recuerdo involuntario, de la lejanía de éste tanto espacial como temporal, así como de su lejanía virtual en el inconsciente, pero sobre todo y primordialmente por medio de la *función social* de la narración y de su carácter ritual, lo que se transmite, decíamos, es finalmente la tradición. Y ¿qué es el aura, según el apartado anterior, sino la presencia, aquí y ahora, de la tradición? A

⁴⁶ “Sobre algunos temas en Baudelaire”, óp. cit., p. 125. Las cursivas son mías.

todas estas circunstancias que rodean a la narración podemos denominarlas pues *el aura narrativo*.

I.3. La iluminación de la narración

I.3.1. La experiencia como iluminación profana

En “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”⁴⁷ Benjamin hace énfasis en el carácter revolucionario y profano de ese movimiento. Lo curioso es que no concibe este carácter con respecto a las tendencias estéticas de aquella época —como fácilmente se tendería a creer— sino con respecto a ciertos cartabones morales y políticos que imperaban en esos tiempos. Por ello y como veremos más adelante, en ese sentido considera a Dostoievski, Rimbaud y Lautréamont, precursores del surrealismo.

Al hablar del pasaje “La confesión de Stavrogin” en la novela *Los endemoniados* de Dostoievski, Benjamin escribe: “Nadie como él (como el personaje Stavrogin) ha captado la falta de vislumbre con la que el cursi opina que el bien (...) está inspirado por Dios; pero que el mal procede enteramente de nuestra espontaneidad y por eso somos en él independientes, somos en él seres instalados en nosotros mismos. Nadie como él ha visto en la acción más indigna, y precisamente en ella, la inspiración”⁴⁸. Desde la perspectiva cristiana, la inspiración proviene de Dios, y no es tanto una inspiración artística como aquella que nos induce a obrar el bien, y en ese sentido a crear. En cambio para Dostoievski la inspiración no sólo proviene del Bien, sino que también es un arma del Mal. Así como la inspiración sólo puede engendrar cosas sublimes, dentro de la esfera del Bien (piénsese por ejemplo en una obra de arte o en un acto de heroísmo), así también dentro de la esfera del Mal engendra cosas grandes aunque sin duda terribles. De ahí el superlativo: “la acción más indigna”. De hecho, grandes atrocidades cometidas por los seres humanos han señalado muchas veces como justificación algún tipo de inspiración. El alcance de estas consideraciones aparentemente roza lo blasfemo, pero si Dios inspira el Bien, los demonios inspiran el Mal. De ahí el título de la novela dostoievskiana, *Los*

⁴⁷ Benjamin, Walter, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*, Taurus Ediciones, Madrid, 1999.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 56.

endemoniados. De hecho, esta fuente de inspiración, las fuerzas malignas, hablan a los oídos de los hombres con mucha más frecuencia que el Bien, y por ello “precisamente en ella” (en la acción más indigna) se encuentra la inspiración. Esta intuición es claramente transgresora para la época en que Dostoievski escribe esa novela, quince años apenas después de que Baudelaire publicara *Las flores del mal*, y plantea un concepto abiertamente *profano* de inspiración.

Por otro lado, en el caso de Rimbaud y Lautréamont, Benjamin afirma: “Demasiado seductor ha sido captar, en un inventario del snobismo, el satanismo de un Rimbaud y un Lautréamont como contrapeso del arte por el arte. Pero si uno se resuelve a abrir ese romántico cajón secreto, encontrará en él algo útil. Encontrará el culto del mal como un aparato romántico de desinfección y aislamiento contra todo diletantismo moralizante”⁴⁹. De modo que Benjamin nos advierte que ver en el satanismo de estos dos autores una confrontación entre un arte de *contenido* y la postura puramente *formal* del arte por el arte, es algo completamente ingenuo. Y ya qué decir acerca de una lectura que presente como algo puramente religioso estos contenidos. Lo que está en juego, parece decirnos Benjamin, es precisamente el contenido, no sólo en la esfera del arte, de la poesía, de la pintura, etcétera, sino de los valores sociales y políticos de aquella época, contaminados por una hipócrita, superficial y enquistada moralidad. El carácter revolucionario y profano de la poesía de estos dos autores se plantea entonces como una “rebelión amarga, apasionada, en contra del catolicismo, que es así como Rimbaud, Lautréamont y Apollinaire trajeron al mundo el surrealismo”⁵⁰.

En este mismo sentido Benjamin previene de considerar a este movimiento literario como puramente estético. Y “(s)i lo fue en los comienzos, también Breton explicó entonces su voluntad de romper con una praxis que expone al público las sedimentaciones literarias de una determinada forma de existencia, ocultándole en cambio esa forma de existencia”⁵¹. Y esta forma de existencia es precisamente la creación literaria, que en el surrealismo se expone de forma abierta al lector, o al

⁴⁹ “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, óp. cit., p. 55.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 46.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 44.

menos así se percibe desde la poesía. La manera en que las palabras se van engarzando a primera vista sin ningún sentido en sus poemas, nos remite al acto mismo de la creación, a ese fluir constante de imágenes y palabras que ha experimentado cualquiera que haya pretendido escribir, ya sea poesía o cualquier otro género literario, incluso el ensayo. Nosotros podríamos denominar a esta exposición abierta como un *exhibicionismo de la creación*, que se manifiesta no sólo en la exposición del proceso creativo, sino en el contenido mismo de las obras del surrealismo. Benjamin indica que Breton denomina a su novela *Nadja* como un “livre à la porte battante”, y al describir los pasillos de un hotel en el que sus puertas estaban continuamente entornadas Breton dice acerca de la misma: “Supe entonces que en esas habitaciones se alojaban los miembros de una secta que habían prometido no morar nunca en espacios cerrados. El susto que experimenté es el que debe percibir el lector de *Nadja*”⁵². La comparación nos resulta afortunada ya que *Nadja* es una novela autobiográfica, en la que el lector asiste a la descripción casi impúdica de la relación de Breton con una paciente trastornada de Pierre Janet. El lector tiene acceso de este modo a la vida privada del autor, como un voyerista que se asoma a una puerta entornada. Pero es Breton quien provoca ese artificio, y por eso nos referimos a ello como una *exhibición*. Benjamin advierte que en *Nadja* encontramos también lugares que, a pesar de ser públicos, son descritos desde una perspectiva del que atisba al interior de un espacio íntimo. Al describir el piso alto de un bar, Breton menciona: “está muy oscuro, con vestíbulos a modo de túneles en los que uno no es capaz de encontrarse; un salón en el fondo del mar”⁵³. Y el mismo Benjamin afirma que todos los lugares parisinos que surgen en esta novela comparten esa misma perspectiva. Asimismo nos advierte que si pensamos que la discreción en los asuntos personales se ha transformado de una virtud aristocrática en una “cuestión de pequeños burgueses arribistas”, entonces “vivir en una casa de cristal es la virtud revolucionaria *par excellence*. Es una ebriedad, un exhibicionismo moral que necesitamos mucho”⁵⁴. Este asunto de lo *indiscreto* y del participar y

⁵² “El surrealismo...”, óp. cit., p. 47.

⁵³ *Ibíd.*, p. 50.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 47.

exhibir lo que ordinariamente se considera como oculto y por ello perteneciente al ámbito de lo sacro, es por supuesto una ebriedad, pero también algo profano, porque implica un allanamiento de lo íntimo y un desvelamiento que a su vez es una iluminación, una “iluminación profana”, según el término benjaminiano, y en el doble sentido de un allanamiento y de una iluminación terrenal.

Iluminación profana también puede serlo el amor, en la concepción surrealista del amor por supuesto. Benjamin cita a Erich Auerbach: “Todos los poetas de ‘estilo nuevo’ poseen (...) una amada mística y a todos les suceden las mismas especiales aventuras amorosas, ya que a todos les otorga o les niega Amore dones que más se asemejan a una iluminación que a un goce sensual...”⁵⁵. La amada mística de Breton es Nadja. Según Benjamin, Breton guarda una profunda relación con el amor cortesano pues éste último afirma que en los tiempos en que trataba con Nadja se ocupó de la época en que vivió Luis VII, pues eran los tiempos de las “cortes de amor”. Benjamin se pregunta si lo que busca el amor cortesano no es precisamente identificar la castidad con el arrobamiento. Y en efecto, en el amor cortesano el poeta encuentra una contemplación distante, tensa, inestrechable, pero a la vez demasiado tangible de la amada a través de la castidad, muy similar al éxtasis religioso de la adoración que no puede aprehender a su objeto pero que lo desea y de alguna forma lo posee por medio de esa contemplación. Gracias a este arrobamiento dirigido hacia una “amada mística” de carne y hueso a pesar de todo, y no hacia un ser divino, el poeta accede a una iluminación, pero al tratarse de un sentimiento pasional y absolutamente terrenal se trata en todo caso de una iluminación profana.

Pero el mismo París que habitaron los surrealistas era un ámbito propicio para encontrar a cada paso iluminaciones profanas. Benjamin dice del surrealismo que “tropezó por de pronto con las energías revolucionarias que se manifiestan en lo ‘anticuado’, en las primeras construcciones de hierro, en los primeros edificios de fábricas, en las fotos antiguas, en los objetos que comienzan a caer en desuso, en los pianos de cola de los salones, en las ropas de hace más de cinco

⁵⁵ “El surrealismo...”, óp. cit., p. 48.

años...”⁵⁶, y más adelante dice de Breton y Nadja que “hacen que exploten las poderosas fuerzas de la ‘Stimmung’ escondidas en esas cosas”⁵⁷, refiriéndose al encuentro de la pareja con esas antigüedades a lo largo de sus paseos por la ciudad. Y esas cosas antiguas (el piano de cola, las fotos, etcétera) son las que a lo largo de los años y al paso que envejecen van cargándose más de esa Stimmung, de ese humor de lo que cae en desuso, de lo que se niega a perecer, que en todo caso es una energía revolucionaria, poderosa. Esta idea se conecta claramente con el concepto de aura que delimitamos anteriormente. Los objetos antiguos manifiestan, en su aquí y ahora, toda su autenticidad, todo el testimonio de su pasado y su historia, es decir, ellos hacen presente a la tradición, y los paseantes la remueven, la despiertan, hacen que explote, y por ello el paseante es un iluminado, un mago que activa el aura adormecido en esos objetos. Es un iluminado profano.

Pero ya desde la posición estética, que Benjamin considera sólo como un aspecto de su carácter revolucionario, el surrealismo es en sí una fuente de iluminación. Este movimiento se alimenta de la ciudad, de los espectaculares que pululan, de las señales de tráfico, donde aparecen a diario “analogías inimaginables” y superposiciones de hechos y sucesos, y esta entelequia alimenta desde luego al surrealismo. La aparente conexión impensada de palabras y objetos no es accidental, sino que da cuenta de ese espacio de urdimbre, y crea a su vez cierta magia. Para Benjamin “son experimentos mágicos con las palabras, no jugueteos artísticos, los apasionados juegos de transformación fonética y gráfica que desde hace quince años campean por toda la literatura de vanguardia, llámese futurismo, dadaísmo o surrealismo”⁵⁸. Con estos *experimentos mágicos* se refiere al acto mismo de la creación, como transformación consciente y mágica de la realidad. No debe confundirse en este sentido el resultado con el acto mismo de la creación, ni la apariencia con su trasfondo. El poema, el cuadro o el largometraje surrealista, en su estado final, *insinúa* y *da* la apariencia de un torrente improvisado, espontáneo, como el primer golpe de inspiración, o como un

⁵⁶ “El surrealismo...”, óp. cit., pp. 48-49.

⁵⁷ Ibíd., p. 49.

⁵⁸ Ibíd., p. 52.

borrador, o como el flujo del inconsciente, pero es el resultado de “experimentos mágicos”, ya sean palabras, imágenes o colores, y por ello mismo es algo completamente deliberado. Apollinaire afirma al hablar de los poetas que “sus creaciones sintéticas producen nuevas realidades”⁵⁹. Y en efecto, en este sentido también estaríamos hablando de iluminación, porque crear nuevas realidades conlleva un trastocamiento y una profanación de la realidad, la que consideramos ya establecida y consabida y a su vez implica un desvelamiento de otra realidad, nueva y distinta.

Ahora bien, lo que se cuece realmente en el trasfondo de este movimiento es finalmente la experiencia: “Quien perciba que en los escritos de este círculo no se trata de literatura, sino de otra cosa: de manifestación, de consigna, de documento, de ‘bluff’ (...); ése sabrá también que de lo que se habla literalmente es de *experiencias* (...). Y esas experiencias de ningún modo reducen al sueño, a las horas de fumar opio o mascar haschisch”⁶⁰. La iluminación profana en la que tanto hemos venido insistiendo no es otra cosa que una forma de recibir, obtener y crear experiencia. Se entiende en este contexto que no puede llamarse experiencia algo que de siempre hayamos tenido, como lo más nuestro desde el inicio, sino que la experiencia tiene que presentársenos como algo nuevo, al menos desde el punto de vista de quien la recibe, la obtiene o la elabora, y tiene que ingresarnos en espacios inexplorados, significar para nosotros en todo caso una iluminación, profana desde luego, en el sentido de lo mundano, pero también como una profanación de nuestro conocimiento anterior, de nuestro universo, al aportarnos algo distinto. En este sentido es una experiencia revolucionaria, transgresora, lo cual se ve confirmado por el énfasis que el surrealismo puso en su aspecto combativo por la libertad. Benjamin advierte que los surrealistas son los primeros en atacar el enquistado ideal humanista, moralista y liberal de libertad. Más adelante apunta: “Ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución. En torno a ello gira el surrealismo en todos sus libros y empresas”⁶¹. El objetivo es pues la revolución, y la revolución de la libertad, la cual se prepara por medio de la

⁵⁹ “El surrealismo...”, óp. cit., p. 52.

⁶⁰ *Ibíd.*, pp. 45-46. *Cursivas mías.*

⁶¹ *Ibíd.*, p. 58.

ebriedad que suministran aquellas iluminaciones profanas en cuanto experiencias nuevas.

Por ello es que Benjamin no habla de la ebriedad de los sueños, del inconsciente, de los estupefacientes, cosas en las que se ha puesto demasiado énfasis cuando se habla del surrealismo, sino de una *dialéctica de la ebriedad*, de la iluminación: “Toda fundamentación de los dones y fenómenos ocultos, surrealistas, fantasmagóricos, tiene como presupuesto una implicación dialéctica...”⁶², ya que “penetramos el misterio sólo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano”⁶³. Respecto al primer factor de esta dialéctica, es decir, lo cotidiano que nos permite penetrar en el misterio, nos referimos a los objetos que se han mencionado a lo largo de este apartado, y podría afirmarse, todo lo que pueda encontrarse a nuestro alrededor: el pasillo de un hotel, la mujer amada, el piso alto de un bar, las fotografías, un piano de cola, los espectaculares, la señales de tráfico, las calles, la ciudad, etcétera, en los que se revela su *Stimmung*, su aura, y por ende la tradición *adormecida* en ellos. Pero no es arbitrariamente que se quiere imponer esta dialéctica, como si nos forzaran a mirar algo cotidiano como impenetrable, sino que esta percepción está a la base misma de la experiencia, *como revelación de algo nuevo por conocido que nos pueda parecer*, pues el misterio no se encuentra precisamente en “lo misterioso” sino también en lo que damos por sentado, en la cotidianidad, en aquello que creemos conocer y que sin embargo siempre puede sorprendernos, iluminarnos, como Benjamin mismo lo ilustra: “la investigación apasionada por ejemplo de fenómenos telepáticos no nos enseña sobre la lectura (proceso eminentemente telepático) ni la mitad de lo que aprendemos sobre dichos fenómenos por medio de una iluminación profana, esto es, leyendo”⁶⁴. Así, cada acto de la vida cotidiana, cada *experiencia*, podría ser una iluminación profana merced a esta dialéctica. Y “(e)l lector, el pensativo, el que espera, el que

⁶² “El surrealismo...”, p. 58.

⁶³ Loc. Cit.

⁶⁴ *Ibíd.*, pp. 58-59.

callejea son tipos de iluminados igual que el consumidor de opio, el soñador, el ebrio. Y, sin embargo, son profanos”⁶⁵.

En lo que toca al otro aspecto de la dialéctica de la iluminación, es decir, el poder mirar lo impenetrable como cotidiano, podemos recordar en términos generales lo que se mencionó más arriba en el apartado anterior cuando se habló de la sabiduría. La asimilación de las vivencias más profundas que ésta implica y que en un principio nos resultan incomprensibles, logra que aquello que se nos presenta como misterioso pueda aprehenderse y formar parte de nuestra cotidianidad. Esto también ocurre cuando los espacios privados, el lado perverso de la moralidad, el lado oculto del arte o la intimidad amorosa, todo aquello que se nos esconde de la realidad y por ello nos resulta impenetrable, se nos revela por medio de una iluminación y se convierte en algo familiar, pues como Benjamin mismo afirma: “Subrayar patética o fanáticamente el lado enigmático de lo enigmático, no nos hace avanzar”⁶⁶, lo cual muy bien puede decir: no nos hace obtener sabiduría, no nos hace vivir, no nos hace ser libres.

Esta experiencia como iluminación profana, en su aspecto más creativo, debería fundar una dialéctica entre la imagen y la concretud de forma similar a como establece la dialéctica entre lo impenetrable y lo cotidiano. Es decir, que tal iluminación debería *crear* nuevas imágenes, según Benjamin, nuevas formas, nuevos ideales, pero no al modo de las usadas en los discursos políticos optimistas, por ejemplo el del socialista que anhela el “futuro más bello de nuestros hijos y nietos”, y en el cual todos se comporten “como si fuesen ángeles”, y en el que todos vivan “como si fuesen libres”, imágenes todas ellas vacías, sino más bien de lo que se trata es de crear imágenes que sean acción, que efectivamente produzcan nuevas realidades, y “donde la acción sea ella misma imagen, la establezca de por sí, la arrebate y la devore”, es decir, que dichas realidades sean dignas y capaces de establecer de por sí “el ámbito de imágenes buscado”, pues “la physis, que se organiza en la técnica, sólo se genera según su

⁶⁵ “El surrealismo...”, p. 59.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 58.

realidad política y objetiva en el ámbito de imágenes del que la iluminación profana hace nuestra casa”⁶⁷.

A esta altura de la exposición, podemos resumir que la experiencia como iluminación puede definirse como *revelación* de lo impenetrable de lo cotidiano y *asimilación* en lo cotidiano de lo impenetrable, y por ende como *producción* de nuevas realidades, pero siempre como revelación de algo nuevo en nosotros. Así, el lector podrá comprender el concepto comprensivo que la iluminación profana significa respecto de la experiencia como aura, como sabiduría y como verdad, pues ¿qué es el aura sino el espíritu de la tradición *presente* en lo cotidiano y que al ser removido se *descubre* como lo impenetrable oculto en ello mediante su iluminación? ¿Y qué es la sabiduría y la verdad sino la *asimilación* de lo desconocido, lo profundo y lo misterioso como algo cotidiano, aprehendido y útil para nosotros por medio de la iluminación? Ambos aspectos de la dialéctica de la ebriedad implican siempre algo nuevo en nosotros. Y por ello la iluminación profana en sus dos sentidos, en su sentido total y por lo tanto como productora de nuevas realidades, representa el momento cúlmine de la experiencia, la experiencia por excelencia.

I.3.2. La narración como iluminación

La exposición anterior nos permite comprender fácilmente la narración como iluminación profana. Al contener el momento expositivo de la verdad, propiciar el obtener, recibir y brindar sabiduría, y al transmitir y hacer presente la tradición, la narración encarna los dos aspectos de la dialéctica de la iluminación y por ende es capaz de crear nuevas imágenes y realidades. Es decir, que la narración es ya una iluminación profana.

Ahora bien, a esta altura de la exposición sería obstinado dudar que la narración es la facultad humana más natural de intercambiar experiencias, y habría que añadir según lo que hemos visto hasta ahora, la facultad humana de

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 61.

intercambiar *la experiencia*. Para cerrar esto basta citar simplemente un pasaje del mismo Benjamin: “Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, *la más segura entre las seguras*, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias”⁶⁸, refiriéndose a la narración. Con todo nos parece necesario penetrar un poco más en el carácter creativo de la narración en cuanto *productora* de realidades e imágenes.

En este sentido Benjamin le arroga una tarea de manera encarecida: “Podemos ir más lejos y preguntamos si la relación del narrador con su material, la vida humana, no es de por sí una relación artesanal. *Si su tarea no consiste, precisamente, en elaborar las materias primas de la experiencia, la propia y la ajena, de forma sólida, útil y única*”⁶⁹. Y en otro texto repite una pregunta que en otro momento se planteó Schlegel: “¿no debe ser el verdadero autor también un fabricante? ¿No debe dedicar toda su vida al negocio de *configurar materia literaria* en formas que a gran escala sean *útiles* y conformes a fin?”⁷⁰. El acento recae en la tarea de la narración de elaborar las materias primas de *la experiencia*, aquí configuradas como materia literaria.

Ahora bien, ¿qué es exactamente esa materia prima a la que Benjamin le pone tanta importancia? La respuesta la podemos intuir en un pasaje del mismo autor cuando habla precisamente del rol de *la fantasía* en el arte: “Y ésta quizá pueda concebirse como *capacidad de formular deseos de una índole especial*; aquéllos justamente para los cuales, como cumplimiento, es posible pensar en *‘algo bello’*”⁷¹. Y ¿qué puede ser aquello eminentemente bello y deseable, y aun con todo realizable, sino aquellas *imágenes* que servirían de *forma* y *contenido* de la realidad? La materia prima de la experiencia no es más que el ámbito de imágenes buscado, que la narración en cuanto iluminación profana nos abriría, cosa de infinita importancia. Tales imágenes tienen siempre para Benjamin una *utilidad*, la cual es el óptimo manejo de los asuntos humanos en todas sus

⁶⁸ “El narrador”, óp. cit., p. 112. Las cursivas son mías.

⁶⁹ Ibíd., p. 134. Cursivas mías.

⁷⁰ En Benjamin, Walter, “La crítica de arte”, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, en *Obras. Libro I/vol. 1*, Abada Editores, Madrid, 2006, pp. 103-104.

⁷¹ “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del alto capitalismo*, en *Obras. Libro I/vol. 2*, p. 251. Las cursivas son mías.

dimensiones, pues “sin perjuicio del *rol elemental* que el narrar tiene en el buen manejo de los asuntos humanos, los conceptos que albergan el rendimiento de las narraciones, *son de lo más variado*”⁷². La narración no sólo representa la facultad humana más natural de intercambiar la experiencia, sino en mayor medida y con mayor responsabilidad, es la encargada de elaborar las materias primas de la misma, es decir, aquellas imágenes deseables, bellas y realizables que produzcan y establezcan una nueva realidad, siempre con la finalidad de alcanzar el buen manejo de los asuntos humanos en todas sus dimensiones. Ahora bien, qué concepto de experiencia parece acercarse más a este aspecto creativo de la narración, es algo que estudiaremos en el capítulo siguiente.

⁷² “El narrador”, óp. cit., p. 128. *Cursivas más.*

II. LA EXTINCIÓN DE LA EXPERIENCIA Y EL OCASO DE LA NARRACIÓN

En su ensayo dedicado precisamente al arte de narrar, Benjamin anuncia que este arte “se aproxima a su fin”⁷³. Cada vez es más raro encontrar a alguien que sea capaz de narrar con honradez, es decir, que tanto en el sentido ético como fáctico sea capaz de compartir *su experiencia*. Tal situación ha causado grandes estragos en la narración oral pero desde luego encuentra una fuerte resonancia también en su forma escrita, como literatura, a tal punto que actualmente es necesario tomar un punto de vista adecuado para poder apreciar los *rasgos auténticos* del narrador cada vez más escasos entre los escritores.

En el capítulo anterior estudiamos el rasgo principal de la narración, a saber, su capacidad de intercambiar la experiencia, en sus tres sentidos como sabiduría, como verdad y como tradición. Este rasgo auténtico permite comprender fácilmente por qué la causa principal del hecho de que la narración esté tocando a su fin es precisamente la caída de la “cotización de la experiencia”, de acuerdo con Benjamin. Tal devaluación se puede apreciar de manera particular en que “el aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría, se está extinguiendo”⁷⁴. La experiencia en general se devalúa y por ello se extingue, pero lo que *más* afecta a la narración es la devaluación de la sabiduría, porque es precisamente la que encuentra su mayor y tal vez única comunicación eficaz por medio de la épica, de las historias narradas, no por nada Benjamin la denomina “el aspecto épico de la verdad”. Como ya hemos visto, la esencia de la sabiduría es el consejo, y es por ello que el “saber consejo” hoy nos suena tan pasado de moda, según Benjamin, y nosotros podríamos agregar, nos suena cursi, anacrónico, ridículo, de lo cual muchos escritores no están exentos. Es por ello que para Benjamin la mayoría de nosotros actualmente nos encontramos faltos de consejo en cuanto a nosotros mismos y en cuanto a los demás.

A continuación, analizaremos los factores que, desde la mirada de Benjamin, iniciaron este proceso de la extinción de la experiencia y que afectaron y que afectan a la narración, tanto los que lo hacen de manera indirecta como los

⁷³ “El narrador”, óp. cit., p. 115.

⁷⁴ Loc. Cit.

que repercuten en ella directamente, todo lo cual redundo nuevamente en una escasez de experiencias.

II.1. La censura de la muerte

Benjamin advierte, con Valéry, que desde hace tiempo el concepto de eternidad ha venido sufriendo cierta atrofia⁷⁵. Este concepto desde siempre ha tenido su fuente principal en la muerte y es lógico que tal atrofia haya influenciado en la forma en que percibimos a la última. Desde hace ya varios siglos se advierte que la idea de la muerte ha perdido su anterior “omnipresencia y plasticidad” en la conciencia colectiva. Anteriormente morir era un acto público y ejemplar y una prueba de ello son los cuadros de la Edad Media en los que el lecho de muerte adquiere la grandeza y solemnidad de un trono alrededor del cual el pueblo se asomaba apretujándose “a través de las puertas abiertas de par en par de la casa que recibe a la muerte”⁷⁶. Pero en el siglo XIX este proceso de pérdida de omnipresencia de la muerte se aceleró cuando la burguesía, por medio de ciertos aparatos sociales e higiénicos, tanto públicos como privados, posibilitó evitar la visión de los que mueren al punto de que hoy nos confinan en sanatorios u hospitales en el ocaso de nuestras vidas; de tal manera que el acto de morir es algo que se aleja cada vez más de los vivos al grado de que actualmente nos percibimos como seres eternos, inmunes a la muerte.

Pero es que en el momento de la muerte aflora a la memoria del individuo lo inolvidable de su vida vivida, su saber y su sabiduría, todo lo cual en ese momento se reviste de cierta autoridad y se torna singularmente transmisible y narrable para los que lo rodean, y en esa autoridad es donde reside la dignidad de lo narrado y su origen. De manera que la censura de la muerte no sólo es un ocultamiento de la sabiduría de los moribundos y un acallamiento de su posible transmisión por medio de lo narrado, sino también un impedimento para recibirla.

⁷⁵ “El narrador”, óp. cit., pp. 120-121.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 121.

II.2. La maquinaria capitalista

La maniobra que el obrero ejecuta en la máquina de la fábrica no guarda ninguna conexión con la anterior pues ella es siempre la misma, según nos lo hace notar Benjamin⁷⁷. El trabajador no es consciente del proceso total de fabricación o producción como antes lo era un zapatero o un carpintero. Él sólo representa un eslabón en la inmensa cadena. Su trabajo carece de totalidad y por lo tanto de unidad al estar excesivamente delimitado. De modo que el obrero asalariado se encuentra en la misma posición que un autómatas, condenado a repetir siempre la misma maniobra de la cual no puede obtener ningún tipo de sabiduría como podría ser la de un artesano, quien conoce la totalidad de su oficio, una sabiduría en su oficio, por decirlo así, pues ni siquiera tiene un oficio como tal.

Benjamin ilustra esta situación con una litografía de Senefelder, en la que se representa un club de juego. En ella los personajes no siguen el juego como es habitual sino que se encuentran poseídos por el efecto del mismo, “uno por la alegría desatada, otro por la abierta desconfianza hacia el que es su compañero, un tercero se ve desesperado, un cuarto muestra ganas de pelea; y hasta hay uno que hace preparativos para dejar este mundo”⁷⁸. Lo común a todos ellos según nuestro autor, es que el mecanismo al que se han entregado en ese juego de azar “se apodera de ellos en cuerpo y alma”. En esta situación de automatismo se encuentra también el obrero asalariado, y podría decirse también la mayoría de las personas que desempeñan algún rol en la maquinaria capitalista, de tal manera que también en su vida privada, por más apasionada y libremente que parezcan vivir, son incapaces ya de conducirse más que de forma refleja, pues se encuentran enajenados, según un término marxista; todo lo cual repercute seriamente en su capacidad de obrar autónomamente y de decidir el curso de sus vidas, y por ello también son incapaces de asimilar con sabiduría sus actos pues apenas son conscientes de ellos. Además, como desconocen la totalidad del

⁷⁷ “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, óp. cit., pp. 236-238.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 238.

engranaje al que están subordinados, no tienen ninguna posibilidad de extraer de sus vidas ninguna clase de sabiduría.

II.3. La guerra

De acuerdo con Benjamin, en tiempos anteriores la guerra se realizaba en las trincheras. Y más anteriormente, podríamos agregar, con armas blancas y enfrentamientos de cuerpo a cuerpo. Con la Guerra Mundial el hombre se encontró en una situación completamente extraña, pues soldados que todavía habían asistido a la escuela en tranvías tirados por caballos se encontraron de pronto rodeados por “un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones” entre las que su cuerpo parecía más débil, más minúsculo e insignificante⁷⁹.

Estos hombres regresaban enmudecidos del campo de batalla en lugar de volver con un tesoro de experiencias comunicables. Y es que, según advertimos nosotros, tales acontecimientos resultan de un carácter tan traumático que rebasan no sólo cualquier tipo de vivencia sino toda capacidad de asimilación del individuo. Y al no poder comunicárselos y hacerlos comprensibles para sí mismos, es decir, al no poder convertirlos en ningún tipo de sabiduría, mucho menos podrían hacerlo para los demás, con lo cual no sólo su capacidad de obtener sabiduría quedaba atrofiada sino que por primera vez una enorme multitud de individuos se hallaban en un estado de paroxismo en el que toda su facultad comunicativa se encontraba también devastada.

⁷⁹ “El narrador”, óp. cit., p. 112.

II.4. Los juguetes

En el apartado dedicado a la sabiduría, apuntamos que Benjamin concibe el juego como la facultad mimética del niño. A partir de éste propicia la *repetición* y con ello logra lo que nuestro autor denomina “sabiduría infantil”. Pero tal imitación en el juego no significa un *identificarse* con lo otro, sino que guarda precisamente con lo que imita una relación de *diferencia*. Jugar a ser otro no es producir una *identidad*, sino producir una *semejanza* precisamente ahí donde no la había; es la capacidad de reunir de manera imaginaria *dos cosas diferentes en un solo ser*, sin que lleguen a identificarse.

De acuerdo con Benjamin, antaño existían juguetes que prescindían de toda “máscara imaginativa”⁸⁰. Ejemplos de ello son el arco, la pelota, el barrilete, el molinete de plumas, que todavía permitían al niño desarrollar su imaginación por medio de la imitación: “el niño quiere arrastrar algo y se convierte en caballo, quiere jugar con arena y se hace panadero, quiere esconderse y es ladrón o gendarme”⁸¹. En la era moderna sin embargo se inicia la emancipación del juguete de la esfera del niño y también su industrialización (puesto que antes el juguete era un objeto artesanal) y éste pasa a ser una imposición de los adultos como objetos que guardan una estrecha relación con lo que imitan aproximándose cada vez más a ello. Benjamin apunta: “Porque cuanto más atractivos, en el sentido común de la palabra, son los juguetes, tanto menos ‘útiles’ son para jugar; cuanto más ilimitada se manifiesta en ellos la imitación, tanto más se alejan del juego vivo. (...) La imitación —así podríamos formularlo— es propia del juego, no del juguete”⁸². El juego implica una *participación material* del niño merced a la imitación, pero con el juguete industrializado el niño no obtiene esa participación porque éste ya no se lo permite. Cuando en lugar de colocarse una gorra e imitar a un militar el niño toma entre sus manos un soldadito de juguete, pone fin a su participación, pone fin al juego. Ya no hay nada que hacer. De este modo

⁸⁰ “Historia cultural del juguete”, *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1989.

⁸¹ *Ibíd.*, p. 88.

⁸² *Loc. Cit.*

imposibilita al niño dar el primer paso (el cual es precisamente la imitación en el juego) en la obtención de lo que es su “sabiduría infantil”, su experiencia.

II.5. El aburrimiento

El *rasgo más auténtico* de la narración es su capacidad de intercambiar la experiencia, como ya vimos. Y un aspecto importantísimo de este rasgo es la forma oral en que originalmente la narración se efectúa. Benjamin apunta: “Narrar historias siempre ha sido el arte de seguir *contándolas*”⁸³. La narración más genuina para Benjamin es sin duda la oral y es por ello que considera al cuento y la leyenda como los géneros por excelencia de la narración, pues éstos son los amos y señores de la tradición oral. Pero también porque estos géneros, según advertimos nosotros, reúnen de manera particular los elementos de la experiencia en cuanto sabiduría, verdad y tradición. La experiencia como sabiduría se manifiesta en ellos como moraleja, como proverbio o como lección de vida, y en tanto verdad se manifiesta en el hechizo liberador de que disponen en contra del mito, y en cuanto tradición se pone en juego en los recuerdos que desde luego se inscriben en la tradición oral aunque no sólo en ésta: “La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que se han servido todos los narradores”⁸⁴, señala Benjamin, una experiencia que desde luego es apropiada e integrada a la experiencia del narrador.

Por otro lado, la brevedad del cuento y la leyenda los hace aprehensibles a la memoria y los capacita para su integración en tradición oral. Pero hay también otra forma en que estos géneros se adentran en la memoria y por tanto en el torrente de historias que se narran de boca en boca. Benjamin escribe: “Nada puede encomendar las historias a la memoria con mayor insistencia, que la continente *concisión* que las sustrae del análisis psicológico”⁸⁵. Con esta frase se refiere a la manera de narrar una historia que, por muy prodigiosa o extraordinaria

⁸³ “El narrador”, óp. cit., p. 118. Las cursivas son mías

⁸⁴ Ibíd., p. 112.

⁸⁵ Ibíd., p. 118. Cursivas mías.

que parezca ser, no ofrece demasiadas explicaciones al receptor ni “matizaciones psicológicas”. De hecho, para Benjamin la mitad del arte de narrar radica justamente en esto. Esta carencia de matizaciones deja libre al receptor para arreglárselas a su propia manera y con ello la historia alcanza en su memoria una resonancia o “una amplitud de vibración” especial que tarde o temprano le hará volver a narrarla.

La circunstancia que mejor propicia una narración, según Benjamin, es el aburrimiento: “Así como el sueño es el punto álgido de la relajación corporal, el aburrimiento lo es de la relajación espiritual”⁸⁶. Esta laxitud encuentra su mejor cobijo en las actividades propias de la artesanía, como tejer, hilar, etcétera, en las cuales el individuo se encuentra tan olvidado de sí mismo que es agraciado con “el don de estar a la escucha”. De esta manera se impregna mejor de lo narrado y registra de tal modo las historias que sencillamente es capacitado para poder narrarlas después. Tales actividades se han extinguido en las ciudades y tergiversado también en el campo, de manera que ese don de estar a la escucha, propio del aburrimiento, también desaparece. Esta circunstancia afecta de manera directa a la narración y por lo tanto también a la experiencia; situación que repercute nuevamente en la primera.

II.6. La prensa

Con la consolidación del capitalismo aparece una forma de comunicación que por muy antigua que sea nunca había tenido tan graves repercusiones sobre la narración, y esta forma de comunicación es la información, de acuerdo con Benjamin. Esta modalidad se muestra más dañina en la prensa, la cual es uno de los principales instrumentos del capitalismo⁸⁷. Las noticias de la prensa no provienen de la tradición, de la lejanía espacial o temporal, sino de lo más próximo e inmediato. En la tradición lo lejano conserva una autoridad que le confiere

⁸⁶ “El narrador”, p. 118.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 116.

vigencia, pero en cambio las noticias de lo inmediato exigen una pronta verificabilidad y en ello estriba su inteligibilidad para el público.

Tal inmediatez, aunada a otros elementos como la brevedad, la curiosidad, la fácil comprensión, el enquistamiento lingüístico, pero sobre todo la desconexión de las noticias entre sí, contribuyen a lograr la verdadera finalidad de la prensa, la cual es “impermeabilizar los acontecimientos” para que no puedan integrarse en la experiencia del lector en ninguno de sus sentidos, y con ello se opone principalmente a la narración⁸⁸.

Pero también se opone a ella en el sentido de que ésta última puede recurrir a lo prodigioso, a lo maravilloso libre de explicaciones, y con ello alcanza aquella “amplitud de vibración” de la que hablamos anteriormente y que le permite integrarse fácilmente a la memoria; pero la noticia periodística no, puesto que es necesario que suene plausible y por ello siempre está cargada de explicaciones. Debido a ello, a pesar de que el periódico cada mañana nos entregue “las noticias del orbe” nosotros estamos cada vez más pobres de historias memorables⁸⁹, de algo que pudiéramos narrar como exclusivamente nuestro, y esto se debe a que el periódico aparece en enormes tiradas. Y es debida a toda esta trivialidad que “el periodismo es, en efecto, la traición a la literatura”⁹⁰. En la competencia histórica que ha existido entre las distintas formas de la comunicación, el antiguo relato ha sido sustituido por la información, y ésta a su vez por la sensación, en lo cual se percibe de manera palmaria la atrofia de la experiencia y nosotros agregamos que también de la narración⁹¹.

II.7. La reproducción técnica del arte

En el apartado titulado “La experiencia como aura”, vimos que Benjamin advierte que la producción artística en sus orígenes se inicia con imágenes puestas al

⁸⁸ “Sobre algunos temas en Baudelaire”, *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, óp. cit.

⁸⁹ “El narrador”, óp. cit.

⁹⁰ “Karl Kraus”, *Ensayos estéticos y literarios*, en *Obras. Libro II/vol. 1*, Abada Editores, Madrid, 2007, p. 360.

⁹¹ “Sobre algunos temas en Baudelaire”.

servicio de la magia. Esta función social, que al principio fue mágica y después religiosa, les confería su *valor de culto* y su carácter ritual.

Como todo rito se circunscribe en el ámbito de la tradición, el valor ritual de la obra de arte en cuanto su función social y su *razón de ser*, manifiesta *principalmente* ese aspecto de la tradición por sobre cualquier otro. Y resulta obvio que ese ritual es imposible concebirlo sin la materialidad, es decir, sin el aquí y ahora irrepetible de la obra de arte, pues en ella estriba precisamente su autenticidad y todo lo que históricamente testimonia, incluido *principalmente* su valor ritual pero también sus más mínimas peripecias. Por lo tanto, y según deducimos nosotros, esta función social y ritual constituye *el elemento fundamental* del aura de la obra de arte comprendiendo el aura en cuanto presencia aquí y ahora de la tradición.

Pero cuando las obras comienzan a ser reproducidas técnicamente por distintos medios, la fotografía o el fonograma por ejemplo, la copia se coloca en circunstancias a las que el original no podía acceder, como por ejemplo al hecho de que salga al encuentro de múltiples receptores sin importar los diferentes sitios en que se encuentren a un mismo tiempo, y de este modo sustituye el aquí y ahora irrepetible de la obra por una presencia masiva y reproducible, y con ello comienza a tambalearse su valor ritual y su función social fundados justamente en la materialidad. Al sustraerse la función ritual de la obra de arte también se sustrae su peso tradicional, su autoridad como tal, su aura, como el mismo Benjamin lo afirma: “en la época de la reproductibilidad técnica, lo que queda dañado de la obra de arte, eso mismo es su aura”⁹². Y si el aura es experiencia en cuanto presencia de la tradición, lo que experimenta una crisis en la reproducción técnica de la obras de arte es precisamente la experiencia.

En el caso específico de la narración, su autenticidad no puede basarse en materialidad alguna, puesto que no la tiene, sino más bien en lo que Benjamin denomina sus *rasgos auténticos*. El mayor de éstos y el único quizás que abarca a todos los demás es su capacidad de intercambiar la experiencia, en cuanto sabiduría, verdad y tradición, como ya hemos insistido. En lo que se refiere a las

⁹² *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, óp. cit. p. 14.

dos primeras, representan su función social dentro de la última y han representado también su carácter ritual, y es que la narración desde un principio ha servido a la humanidad como un instrumento mágico de hechizo liberador contra el mito, y en su versión secularizada se manifiesta como un medio de obtener, recibir y brindar sabiduría. Por ello cada vez que la narración cumple su función social, da testimonio principalmente de ese aspecto de la tradición, lo cual representa el *elemento fundamental* de su aura, en cuanto su *razón de ser de siempre*. Porque si bien el recuerdo que proviene de la memoria involuntaria y de la lejanía espacial o temporal, y que sirve de materia prima a la narración (y que también es parte de este *rasgo auténtico* de la misma), viene impregnado de la tradición y por ende constituye un elemento esencial de su aura, pese a ello no es el más fundamental de éste, pues este lugar lo ocupa eminentemente su función social en cuanto su razón de ser. Donde ésta faltare, también faltaría el mayor peso tradicional de la narración y por tanto su capacidad de intercambiar la experiencia, en el doble sentido de sabiduría pero también de tradición. Y de hecho está ocurriendo así. La narración toca a su fin porque la experiencia se extingue y más precisamente porque la sabiduría lo hace, pues ésta última funda la función social de aquélla y la forma más genuina en que ella habla de la tradición. Cómo se manifiesta esta “culminación” de la narración en la literatura lo veremos en el apartado siguiente.

II.8. La novela

El primer indicio del fenómeno que es el ocaso de narración, según Benjamin, es la aparición de la novela en los inicios de la edad moderna⁹³. Lo que hace distinta a la novela de la narración y específicamente de la épica, es su dependencia insoslayable del libro; su amplia difusión se logró con la invención de la imprenta. La novela se aparta de la tradición y esencialmente de la tradición oral en oposición a todas las otras formas de creación en prosa, como la fábula, la leyenda o el cuento; y es que cualquiera que escucha una historia de estos

⁹³ “El narrador”, óp. cit.

géneros se encuentra acompañado del narrador, incluso el que lee, y hasta el que lee poemas, pues todos ellos son capaces de prestarle voz a lo leído en favor de ellos y de un posible oyente, pero no así el lector de novelas. Al no tomar su material de ninguna forma de oralidad, el novelista crea en su estricta soledad y es incapaz también de acompañar a sus lectores, y esto sin contar la gran extensión de las novelas.

El novelista también se opone al narrador en cuanto no es capaz de hablar de manera ejemplar de sus anhelos más importantes; por el contrario, está desasistido de consejo y por ello también imposibilitado de ofrecérselo a sus lectores. El ejemplo que para Benjamin es más claro en este sentido es la primera gran novela, *Don Quijote*, en la que el altruismo, la audacia y la magnanimidad y todos los sentimientos nobles están por completo faltos de consejo. El lector de novela también lo está y por ello busca en la novela leer en la historia de sus personajes el “sentido de la vida”, de su vida, para acercarse al calor de ese destino ajeno que lee, ya que no puede obtenerlo del propio, y es por ello que debe tener la certeza de asistir a una muerte, o por lo menos a una muerte simbólica, es decir, el final de la novela. La clara oposición entre novela y narración, se ve perfectamente ilustrada por la discrepancia entre un “sentido de la vida” y una “moraleja de la historia”, respectivamente. De esta manera, según vemos nosotros, la novela se aparta de la tradición en un doble sentido; primero, de la tradición oral; y segundo, de la función social de la narración en tanto medio de transmitir sabiduría, con lo cual pone en peligro el mejor elemento de su aura como manifestación aquí y ahora de ese contenido tradicional.

Como podrá notar cualquier lector, todos los elementos que hemos mencionado a lo largo de este capítulo contribuyen de manera decisiva a la decadencia de la experiencia como sabiduría, como tradición y como verdad, y en ese sentido también al ocaso de la narración; y esta situación se revierte nuevamente en perjuicio de la experiencia. Estos elementos son los que Benjamin expone a lo largo de su obra, pero quizás pudiera haber más. Sin embargo, nos hemos limitado a desarrollar únicamente aquellos señalados por nuestro autor.

III. ¿FIN O TRANSFORMACIÓN?

III.1. Desvanecerse es transformarse

En el capítulo anterior, estudiamos cuáles son los factores que desde el punto de vista de Benjamin influyen en la extinción de la experiencia y en el ocaso de la narración, como facultad de intercambiar la misma. A nosotros sin embargo nos parece que en todos los procesos de aparente decadencia que Benjamin señala en sus obras hay siempre un lado como sugerido, insinuado, que tiene que ver con una faceta distinta de esa aparente declinación. Y es que como veremos a continuación, en toda aparente decadencia Benjamin advierte una *transformación* de aquello que “declina”, o que se desvanece, y con ello insinúa una especie de “reinención” no sólo de la cosa sino también de los valores que permiten apreciarla.

Este carácter transformativo que permea gran parte de la obra de nuestro autor, se manifiesta de manera patente precisamente en cuanto al arte se refiere. Ya hemos mencionado que en tiempos primitivos el arte surge con imágenes puestas al servicio de la magia, lo cual constituía su carácter ritual, mismo que exigía que las obras de arte permaneciesen ocultas. El alce que el hombre pintaba en las cavernas sólo eventualmente era expuesto a la mirada de los semejantes porque lo importante no era que fuera visto, sino que existiera, o en todo caso lo importante era que lo vieran los espíritus. Algunas estatuas de dioses sólo eran accesibles al sumo sacerdote y algunas figuras de la Virgen se mantienen cubiertas todo el año. En este sentido, Benjamin entiende la historia del arte como la oposición de dos polos dentro de la obra de arte misma, y presupone ciertos desplazamientos de la importancia de uno hacia otro; estos polos serían el valor de culto y el valor de exposición. La estatua de un dios cuyo lugar se encontraba dentro del templo tenía mucho menor exponibilidad que un busto que puede transportarse de un lugar a otro. Asimismo el mosaico y el fresco, cuyo sucesor es el cuadro, tenían mucho menor exponibilidad que éste último, pues su valor era fundamentalmente ritual.

La importancia del valor de culto ha ido desplazándose paulatinamente al valor de exposición, al grado de que con las diversas técnicas de reproducción de

la obra de arte lo que en un principio fue un desplazamiento cuantitativo deviene en un “cambio cualitativo de su naturaleza”, es decir, en la transformación del arte mismo. Así como en un principio el valor de culto hacía de ciertos objetos instrumentos de la magia y de la religión que sólo más tarde se reconocieron como obras de arte, así también más adelante se reconocerá en ellos esta cualidad como sencillamente rudimentaria. Es decir, que su función social, de fundarse en el rito y en el aura, ha pasado a fundarse en la exposición, en la política, merced a las diversas técnicas de reproducción, con lo cual el arte mismo queda ya para siempre transformado y desvinculado del aura.

Con la invención de la fotografía (una técnica de reproducción masiva) el arte ya había terminado de desplazarse de su valor de culto a su valor de exposición. Pero el valor de culto ha opuesto cierta resistencia, pues en las primeras fotografías el rostro humano era uno de sus motivos principales, con lo cual el culto al recuerdo de los seres queridos aún daba testimonio de su carácter ritual y del aura en su sentido puro. Cuando el rostro humano sale de la fotografía entonces el valor de exposición desplaza ya completamente al valor de culto. En el caso del cine, la reproductibilidad técnica no es como en la pintura o las obras literarias una condición exterior para su exposición masiva, pues la reproductibilidad técnica de las obras cinematográficas está basada directamente en su técnica de producción, la cual no sólo posibilita su exposición masiva sino que la exige de forma directa, pues la producción de una película requiere de un presupuesto tan elevado que sería imposible que un individuo capaz de comprar un cuadro sea capaz de comprar una película, la cual es siempre adquisición de las masas. Por ello el cine refleja de manera irrefutable la oposición actual de la función social de la obra de arte en cuanto exposición con la que antes existía en cuanto rito. En los tiempos primitivos, *la técnica de producción* de las obras de arte estaba fusionada con el ritual al cual éstas servían, pues dicha técnica estaba determinada precisamente por la exigencia de producir objetos que fueran útiles para el protocolo del ritual. Pero ahora la técnica está por completo emancipada de cualquier finalidad, y por lo tanto se coloca frente a nuestra sociedad como una “segunda naturaleza”, tan elemental como de la que disponían las sociedades

primitivas, y aunque el hombre la haya inventado, ya no la domina, y por ello no tiene más opción que subordinarse a su aprendizaje, como antes lo hizo con aquella primera naturaleza; y ahora el arte se haya al servicio de este aprendizaje, como veremos a continuación.

Existen tres líneas de evolución en cuya encrucijada se encuentra toda forma de arte, según señala nuestro autor. En primer término, la técnica tiende a cierta forma artística. Antes del cine existían ciertos libros de fotos que al pasar a gran velocidad las páginas representaban una pelea de box o un partido de tenis; y en los pasajes había unos autómatas que al girar una manivela se producía con ellos una sucesión de imágenes en movimiento.

En segundo lugar, las formas artísticas en ciertos periodos de su desarrollo tienden a buscar algunos efectos que sin tanto esfuerzo logra una nueva técnica, es decir, una nueva forma artística. Las extravagancias que de ello resultan, principalmente en los llamados «tiempos de decadencia», en realidad provienen de su más fértil centro histórico de poder. Los dadaístas, con los medios de la pintura o la literatura, con la degradación de sus materiales, con sus poemas como «ensaladas de palabras» que contenían obscenidades, con sus cuadros en los que montaban botones o billetes de tren procuraban producir en su público cierta conmoción y ciertos efectos, como la destrucción del aura de sus creaciones (pues con sus materiales las marcaban con el estigma de una reproducción sin más) y como la inutilidad de las mismas para la contemplación, que con la degeneración de la burguesía se había convertido en una norma de conducta asocial, y a la cual ellos opusieron el escándalo, la indignación y la distracción como escuela de conducta. Así, el espectáculo atractivo y la sonoridad encantadora, fueron sustituidos por el escándalo y la indignación como un proyectil lanzado contra el público, lo cual constituía en gran medida el aspecto táctil de sus obras de arte. Estos efectos los lograría el cine de manera más natural, cuyo elemento táctil radica en el constante cambio de escenarios, de situaciones y de enfoques que entran a golpes en el espectador, como un efecto de shock físico que el dadaísmo mantenía sólo en el ámbito de lo moral. En el caso de Chaplin, los dos efectos de shock, tanto moral como físico, coinciden en el mismo nivel.

Y en tercer lugar, algunos cambios sociales que frecuentemente son imperceptibles propician un cambio en la percepción que favorecerá la nueva forma artística. Esto es así porque la manera en que se organiza la percepción humana no está condicionada sólo natural sino también históricamente. Así, antes del cine ya existía un público alrededor del panorama imperial para ver imágenes que se ponían en movimiento. También la constante alerta ante el peligro de la muerte con que los hombres viven actualmente, ya estaba más que instaurada; un ejemplo de ella es la que experimenta cualquier transeúnte ante el tráfico de la gran ciudad o la que experimenta cualquier luchador social ante la inminente represión violenta; todo lo cual manifestaba ciertas modificaciones profundísimas en la percepción que favorecerían la aparición del cine. Éste a su vez facilitaría el aprendizaje de estas nuevas modalidades de percepción, como es el constante estado de alerta que, con el efecto de shock que mencionamos anteriormente, empezaba a asimilarse. Existía ya también cierta tensión en las grandes masas debida a la excesiva tecnificación y a las represiones de la civilización que en un periodo crítico podría devenir en psicosis, pero ante tal riesgo la misma tecnificación creó con el cine la posibilidad de inmunización psíquica del inconsciente mediante algunas películas en las que las fantasías sádicas, los acontecimientos grotescos o ciertos delirios masoquistas son capaces de impedir la maduración de tales psicosis. En este sentido, la carcajada masiva es el estallido prematuro y saludable de tal enfermedad. Con el cine la percepción colectiva se apropia de los modos de percepción individuales del psicótico que se manifiestan en deformaciones, estereotipos, metamorfosis y catástrofes. También las calles, las cantinas, las oficinas, las fábricas y las estaciones de las grandes ciudades “parecían aprisionarnos sin abrigar esperanzas”, es decir, resultaban un mundo tan nuevo e incomprensible que nos asfixiaba, puesto que a pesar de ser un mundo conscientemente elaborado incluía todo un mundo inconsciente. Pero entonces apareció el cine y con sus décimas de segundo, con el primer plano que ensanchaba el espacio y el ralentí que dilatava el movimiento, hizo volar ese “mundo carcelario”, por lo que ahora “podemos emprender mil viajes de aventuras entre sus escombros dispersos”. Y esto es gracias a que la naturaleza que habla a

la cámara no es la consciente que le habla al ojo sino la inconsciente que se encuentra en ella implícita. Sólo gracias a la cámara tenemos noticia del inconsciente óptico de igual modo que sólo gracias al psicoanálisis tenemos noticia del inconsciente pulsional. Y es así como el arte, especialmente el cine, sirve al aprendizaje de las nuevas apercepciones y de toda esa nueva naturaleza que se nos impone. Y esto explica muy bien, desde nuestro punto de vista, lo que Benjamin señala como el deseo de las masas de aproximar las cosas hacia sí y por ello sustituir la irrepetibilidad de cualquier dato por su reproductibilidad, incluidas las obras de arte, y también explica perfectamente el paso definitivo que da el arte desde su función ritual y aurática hasta su función política basada en la reproductibilidad, la cual es precisamente la enseñanza de las masas de toda aquella nueva realidad; todo lo cual se traduce en una adecuación de la realidad a las masas y de las masas a la realidad, y que repercute tanto en la esfera del pensamiento como en la de la intuición, como ya vimos.

En relación directa con esto, nosotros encontramos los dos modos de conducirnos frente una obra de arte que Benjamin señala. Se dice que el aficionado que contempla la obra de arte se recoge y se sumerge en ella, pero que la masa sólo busca en ella la dispersión y la distracción. Pero lo que ocurre realmente es que la masa sumerge a la obra de arte dentro de sí y la envuelve en su enorme marea, y de la masa surge toda la conducta habitual hacia las obras de arte. Un ejemplo claro de esto son los edificios. La arquitectura es el prototipo de obra de arte que se recibe no solo *distráida* sino *colectivamente*. La necesidad de alojamiento y por tanto la arquitectura han existido desde siempre, y por ello ésta última es indispensable para comprender la relación de las masas con el arte de acuerdo a su *función social*. Los edificios se perciben de dos maneras: por el uso y por la visión, es decir, táctil y ópticamente. Para ellos no vale el modelo del recogimiento y la contemplación, tal como lo ponen en juego los turistas cuando se encuentran ante un edificio famoso, puesto que faltaría el aspecto táctil representado por el uso y la costumbre, mismo que determina también la recepción óptica de la arquitectura, porque ésta incluso se da más en una observación *ocasional* que en una atención tensa. Y esta recepción táctil de la

repetición y la costumbre, y formada en la arquitectura, tiene un valor canónico en periodos de grandes cambios en que las exigencias que se le plantean al “aparto perceptor humano” no pueden satisfacerse por medio de la contemplación sino por el constante shock en medio de la distracción que lo habitúe y le enseñe a asimilarlos. Cuando el shock se supera de un modo *distraído* significa que ya lo hemos asimilado. El arte tiene que ofrecer esa *distracción* y a la vez ese shock para enseñar al aparato perceptor a realizar las nuevas tareas de la apercepción, lo cual constituye de manera actual su función social de suyo y ya *política* en cuanto dirigida a las masas. Y eso lo hace actualmente el cine, donde el *colectivo* busca *distraerse* y de hecho lo hace, pero donde la forma táctil del shock rige el reagrupamiento de la apercepción.

Ahora bien, podemos aplicar este análisis de manera más breve específicamente al arte de narrar. Como ya lo habíamos mencionado en capítulos anteriores, su *función social* como medio de *intercambiar la experiencia* constituye el elemento fundamental de su aura y a la vez su carácter ritual. Pero como actualmente la forma narrativa más difundida es la novela, la cual no cumple esa función social, la narración queda deslindada de su aura y de su carácter ritual y pasa a fundamentarse hasta cierto punto en su aspecto político, por la amplia difusión basada en la reproducción de los libros. ¿Qué función social cumple o cumpliría actualmente la narración? es una pregunta que esperamos responder en el apartado siguiente. Pero por ahora nos parece oportuno señalar las tres líneas de evolución en cuya encrucijada se encuentra también el arte de narrar como cualquier otra forma de arte.

En primer lugar, la invención de la prensa en cuanto técnica de reproducción favoreció el florecimiento de la novela, que es una forma narrativa hasta cierto punto nueva y que se aparta de la tradición oral y de casi toda la narración en cuanto tal. En segundo lugar, Benjamin advierte que es necesario concebir la transformación de las formas épicas, incluida la narración, como realizada en ritmos similares a los cambios que ha sufrido la tierra a lo largo de milenios. Los inicios de la novela se remontan a la antigüedad, y hubieron de transcurrir cientos de años para que con la incipiente burguesía se topase con los

factores que le ayudaron a florecer. Apenas se hicieron presentes estos factores la narración lentamente comenzó a retraerse de lo arcaico. La novela surgió del “desmoronamiento” de la epopeya y se deslindó de ella pero aquélla siempre fue su antecesora. Este proceso de transformación también ocurrió con la información, la cual no surgió de pronto sino que ya existía, y se ha venido transformando hasta desembocar en la prensa, aun con toda la carga nociva que trajo aparejada en perjuicio de la épica. Y en tercer lugar, ya existían ciertas condiciones históricas que favorecieron la aparición de la novela, las cuales bien pueden ser todos los factores que mencionamos en el capítulo anterior. De hecho, el proceso cuyo final es el ocaso de la narración viene de muy atrás, y es completamente absurdo confundirlo con una «manifestación de decadencia», según Benjamin, y menos aún con una manifestación «moderna», sino que se trata “de un efecto secundario de fuerzas productivas históricas seculares, que paulatinamente desplazaron a la narración del ámbito del habla, y que a la vez hacen sentir una nueva belleza en lo que se desvanece”⁹⁴.

Resulta evidente que no podríamos denominar a esta nueva belleza con el mismo nombre de la anterior, pues faltaría todo lo auténtico y original de ella para merecer dicho nombre, pero en todo caso se trata de algo nuevo y por ello mismo tal vez funde nuevas posibilidades. Nos atrevemos a afirmar que de lo que se trata al hablar del fin de la narración, no es más que de su transformación en algo, en otra cosa, aunque quizás ya no sea auténtica narración, pero al fin de cuentas se trata de la transformación de la misma.

⁹⁴ “El narrador”, óp. cit., p. 115.

III.2. El sentido de la transformación

Que la narración con todos sus elementos auténticos, con su desarrollo en la tradición oral y su función social como facultad de *intercambiar* la experiencia y en este mismo sentido con toda su función ritual y su carácter aurático se extingue, es un hecho que no podemos negar. La experiencia se extingue y por lo tanto el arte de narrar carece de materia prima para ejercer su función.

Ahora bien, ante tal carencia es absolutamente significativo que en el último párrafo de “El narrador”, en el que Benjamin señala este ocaso de la narración, también escriba esto: “Podemos ir más lejos y preguntamos si la relación del narrador con su material, la vida humana, no es de por sí una relación artesanal. Si su tarea no consiste, precisamente, en elaborar las materias primas de la experiencia, la propia y la ajena, de forma sólida, útil y única. Se trata de una elaboración de la cual el proverbio ofrece una primera noción, en la medida en que lo entendamos como ideograma de una narración. Podría decirse que los proverbios son ruinas que están en el lugar de viejas historias, y donde, como la hiedra en la muralla, una moraleja trepa sobre un gesto”⁹⁵. La lectura que nosotros ofrecemos de este pasaje podría enunciarse así: puesto que la materia prima de la narración *se extingue* y por lo tanto ya no le resulta posible ejercer su función social como facultad de *intercambiar* la experiencia, ahora la *función* del narrador o de quien pretenda merecer ese nombre, es precisamente *elaborar* las materias primas de la misma. Este *elaborar* que sustituiría a aquel *intercambiar*, no sólo representaría la nueva función social de la narración, sino que sería el fundamento de su nuevo contenido aurático en cuanto fundaría una nueva tradición. Benjamin escribe: “Los literatos (...) son también ellos quienes han de llevar valores a la vida, a la convención. (...). Jamás espiritualizaremos las convenciones si no llenamos con nuestro espíritu personal todas estas formas de la vida social. A esto nos ayudan los literatos y nos ayuda la nueva religión. La religión da nuevo fundamento y una nueva nobleza a la vida cotidiana, a la convención. Se convierte

⁹⁵ “El narrador”, óp. cit., p. 134.

en un culto. ¿No estamos sedientos de una convención espiritual, cultural?”⁹⁶. En todo caso, pareciera tratarse de una reintegración de los valores a la vida convencional, que fundaría una nueva forma ritual, cultural y aurática no sólo de la experiencia sino de la vida en su totalidad, y esos valores los encontramos como ruinas en los proverbios; por ello resulta muy significativo la manera en que Benjamin concibe a éstos como vestigios que sobreviven de las antiguas narraciones. En la narrativa actual, el proverbio encuentra su símil implícito en lo que se conoce como *premisa*, la cual en muchos casos es desconocida por los escritores, y cuando se tiene conocimiento de ella, a veces se la comprende mal y por consecuencia se la aplica de un modo distorsionado.

Es fácil sin embargo imaginar la oposición de muchos escritores que conciben a la narración como puramente anecdótica, despojada de cualquier contenido de verdad cuyo aspecto épico como ya vimos es precisamente la sabiduría. A ellos parece dirigirse Benjamin en este pasaje: “De modo que el concepto de vivencia (se entiende en este caso la pura anécdota) no es sino la perífrasis de la *falta de consecuencias* de ese canto también anhelada por el *filisteísmo más sublime* al mantenerse siempre igual de *cobarde*; canto que, despojado de su referencia a *la verdad*, no logra que la dormida *responsabilidad* se despierte”⁹⁷. Este filisteísmo está representado por aquellos escritores que conciben el arte de narrar, y la literatura en general, sin ninguna responsabilidad, sin ningún compromiso moral de ningún tipo, los cuales nos parecen más peligrosos incluso que los que encarnan el diletantismo, pues ostentan cierto prestigio cultural y en algunos casos demasiada autoridad. A estos ni siquiera valdría la pena escucharlos, pues Benjamin señala en otro texto que: “Sólo es posible escuchar a la persona cuya *moralidad* se ha sometido al arte con objeto de intuirlo, cuya incapacidad va ennoblecida en razón a su propia necesidad, la que la vincula con el arte luchador de su tiempo, cuya obra rinde testimonio de la lucha

⁹⁶ “Diálogo sobre la religiosidad del presente”, *Primeros trabajos de crítica de la educación y de la cultura*, en *Libro II/Vol. 1*, Abada Editores, Madrid, 2007, p. 29.

⁹⁷ ‘*Las afinidades electivas*’ de Goethe, en *Obras Libro I/vol. 1*, pp. 175-176. *Cursivas mías*.

que entabla el ser humano donde *la forma* aún no ha podido triunfar”⁹⁸. Se trata en todo caso de un arte luchador, desde las trincheras de la literatura, desde la moral, llámese privada, social o política, un empeño incesante para que la forma o el ámbito de imágenes capaz de establecer la nueva realidad por fin pueda asentarse. Esto encarnaría desde luego el aspecto más creativo del arte de narrar en cuanto iluminación profana, pues cumpliría la tarea de establecer las imágenes que funden la concretud que en tiempos de transformaciones se hace más urgente.

Ahora bien, ¿cómo puede realizarse esto desde la actualidad, si la novela es el género literario imperante entre las masas? Nosotros intuimos que precisamente su amplia difusión podría usarse en favor de esta nueva tarea al lado del cine. Benjamin advierte que “si una y otra vez a lo largo de los siglos, se intenta introducir aleccionamientos en la novela, estos intentos acaban siempre produciendo modificaciones de la forma misma de la novela”⁹⁹. Pero esto parece no resultar un problema para nuestro autor, puesto que lo importante no es mantener la forma de los géneros sino elaborar las materias primas de la experiencia desde la narratividad, no importando desde qué género específico o híbrido se haga, como parece indicarlo en este pasaje en el que secunda a Schlegel: “Lo mismo que sucede con las obras antiguas, lo que para Schlegel también vale es disolver los géneros antiguos los unos en los otros”¹⁰⁰. En este sentido, tanto la novela como el cine, y por supuesto todos los géneros narrativos, podrían servir en aquella tarea fundamental, sin importar si conservan o no la pureza de su forma, pero siempre y cuando lo hagan con aquella responsabilidad hacia el contenido de verdad en sus creaciones. Hoy en día se cultiva la minificción, el microrrelato y la fábula; géneros aparentemente nuevos, pero que tienen su más profunda raíz en el aforismo y en el proverbio, aunque también en muchos casos se los cultiva con aquella irresponsabilidad filistea de la que hablaba Benjamin.

⁹⁸ “Educación erótica”, *Primeros trabajos de crítica de la educación y de la cultura*, en *Obras. Libro II/Vol. 1*, p. 73.

⁹⁹ “El narrador”, *óp. cit.* p. 115.

¹⁰⁰ “La crítica de arte”, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, en *Obras. Libro I/vol. 1*, p. 115.

Para finalizar, nos gustaría únicamente señalar que el contenido moral de las narraciones, o nuevas narraciones que nosotros deducimos a partir de la lectura de Benjamin, por ningún motivo puede confundirse con lo que actualmente se denomina superación personal, ni mucho menos con algún tipo de sermón, verborrea edulcorante ni cursivamente “moralista”, y para ilustrar esto esperemos que nos baste la siguiente cita: “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*”¹⁰¹. Y así es como Leskov presenta al hombre; este escritor que Benjamin propone como figura ejemplarísima de narrador. Los personajes de sus *Narraciones de los viejos tiempos* “se dejan llevar por su pasión desenfrenada hasta el final. Pero precisamente ese final es el que los místicos tienden a considerar como punto en que la acabada depravación se torna en *santidad*”¹⁰². A estos motivos del escritor, Benjamin los denomina “las catástrofes morales de Leskov”. Este carácter perverso de sus motivos, nos permite vislumbrar una doble faceta de la capacidad moral de la narración, que en este caso es la más auténtica pero que nos facilita intuir el camino de la nueva en la cual ella se transforma o podría transformarse. Esta doble faceta de su capacidad moral podemos observarla con más claridad a través de dos escritores aparentemente opuestos, pero que Benjamin relaciona de una manera significativa: “Proust evoca en efecto la *hora mágica propia de la infancia*, mientras que Green pone orden en nuestros terrores más antiguos. (...) desde la montaña hecha de *sufrimientos y de horrores* que en su obra amontona, el insepulto cadáver de los padres *nos va afectando* tan profundamente como hace siglos afectaba el cuerpo al piadoso al que estigmatizaba”¹⁰³. No es necesario entonces recurrir a ninguna clase de sermón, puesto que basta cierto enfoque y cierto tacto para acometer la nueva tarea en la cual la responsabilidad moral no sólo es

¹⁰¹ “Julien Green”, *Ensayos estéticos y literarios*, en *Obras. Libro II/Vol. 1*, p. 335.

¹⁰² “El narrador”, óp. cit., p. 132.

¹⁰³ “Karl Kraus”, *Ensayos estéticos y literarios*, óp. cit., p. 341.

artística, sino que se extiende a los ámbitos de la tradición, de la ética y de la epistemología.

A modo conclusión, nos gustaría recalcar que en este trabajo tan sólo hemos querido ensayar una lectura panorámica del célebre texto benjaminiano “El narrador”, que nos permitiera profundizar en todas sus posibles implicaciones, pues nos parecía que el arte de narrar jugaba un papel invaluable en la construcción de la experiencia, ya no como facultad de intercambiarla sino precisamente como la encargada de elaborarla; una tarea que se hace más urgente cuando aquélla se extingue. El lector decidirá si esto se ha logrado.

Bibliografía

Benjamin, Walter, *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus-Alfaguara, 1989.

— *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1989.

— *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*, Taurus Ediciones, Madrid, 1999.

— *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, Taurus Ediciones, Madrid, 1972.

— *Iluminaciones III. Tentativas sobre Bretch*, Taurus Ediciones, México, 1998.

— *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus Ediciones, México, 2001.

— *Obras. Libro I/vol. 1. El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán; “Las Afinidades electivas” de Goethe; El origen del ‘Trauerspiel’ alemán*, Abada Editores, Madrid, 2006.

— *Obras. Libro I/vol. 2. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica; Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo; Sobre el concepto de Historia*, Abada Editores, Madrid, 2008.

— *Obras. Libro II/vol. 1. Primeros trabajos de crítica de la educación y de la cultura; Estudios metafísicos y de filosofía de la historia; Ensayos literarios y estéticos*, Abada Editores, Madrid, 2007.

— Benjamin, Walter, *Ensayos escogidos*, Ed. Sur, Buenos Aires, 1967.