

La historización de la experiencia: notas a propósito de *El Narrador* de Walter Benjamin

Gastón Molina

La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden.

Walter Benjamín

Conocimiento y verdad

En su ensayo *El Narrador* Benjamin sanciona el ocaso de la experiencia, cuya destrucción o atrofia tendría lugar con el fin del arte de narrar, o más precisamente, con el acontecimiento de su retirada. “Es la misma experiencia que nos dice que el arte de la narración está tocando a su fin. Es cada vez más raro encontrar a alguien capaz de narrar algo con probidad (...) Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias”.¹ Este diagnóstico contiene más de una ambigüedad, y vacilaciones que atraviesan el asunto mismo del que se ocupa. En primer término encontramos que el lugar desde donde se produce el juicio acerca del fin de la experiencia es la experiencia misma. Ella misma “nos dice” sobre la proximidad de su fin. Ahora bien, el estatuto de este decir y de la correlativa escucha en él implicado tendría aquí un carácter que podríamos llamar “metodológico” en un sentido singular, en tanto la elaboración de los conceptos puestos en juego en el ensayo, para tantear la cuestión propuesta, estarán prescritos por la cosa misma. Será ésta, entonces, la que ha de dictar que para acercarse al fenómeno de la narración, encarnado en la figura de Nicolai Lesskow, es preciso la adecuada distancia que permita destacar lo patente del fenómeno, que es lo que paradójicamente, en las nuevas condiciones materiales en las que se despliega la vida moderna, se ha sustraído.

1 Benjamin, W., *El Narrador*, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 1991, p.112

Esta distancia pareciera precavernos respecto al modo de acceso al problema, que si bien resulta evidente en tanto la misma experiencia lo enseña, no por ello está dispuesto como un objeto para su análisis, pues el asunto aquí “es algo que de entrada está alejado de nosotros y que continúa a alejarse aún más.” El modo de acceso tendrá que hacerse cargo, entonces, de esta peculiar condición esencial a la cosa tratada, su lejanía. En otros términos, el modo de acceso no puede pretender ni saltarse esta distancia para empáticamente mejor asegurarse su objeto, ni tampoco conquistar dicha distancia para hacerse de un punto de vista autónomo respecto del mismo, pues esta lejanía es constitutiva del asunto, y no simplemente lo que estando en medio nos separa de él. Por tanto ha de encontrarse en la misma experiencia cotidiana, la de la atrofia del arte de narrar, una especie de doble distancia. La implicada en el acontecimiento de la retirada de la narración, y la distancia que resulta necesaria para entrar en relación con ese acontecimiento, al que Benjamin parece restarle desde un principio todo el carácter extraordinario que pudiera hacerlo merecedor de asombro.

Así, el ensayo comenzaría esbozando su peculiar “método”. Y no podría ser de otra forma en tanto es el asunto mismo el que lo reclama. En él de alguna manera resuena lo que en *El origen del drama barroco alemán* nombró con la frase “la verdad es la muerte de la intención”, que en el texto que ahora nos ocupa encuentra una filiación con lo que más adelante llamará aburrimiento. En efecto, el tono afectivo del aburrimiento tendría una semejanza con este paradójico método justamente en la medida en que en ambos está en juego un grado cero de intencionalidad, sin que ello, la tesitura de la distracción y el relajo, implique una ausencia de fuerza y de rigor, de una índole completamente distinta al de la *episteme*. ¿Acaso la verdad, entonces, desborda los límites del conocimiento, cuya relación tempranamente el pensamiento occidental se encargó de establecer y acotar bajo la figura del método?

Las complejidades y las implicancias de la tesis de Benjamin no podemos seguirla acá, especialmente si tenemos presente, respecto a la intención y a la verdad, el contrapunto que se requeriría hacer con la fenomenología de Husserl. Para lo que ahora nos ocupa, cuestiones de método, ligado al problema de la verdad, aunque pareciera que en un ensayo como *El Narrador* no tiene lugar este problema, es el mismo Benjamin el que menciona aquí la pérdida del aspecto épico de la verdad como una de las claves de su diagnóstico. Por ello nos remitimos a esta distinción entre conocimiento y verdad en relación a lo que en ella se juega para la experiencia.

Respecto a esta cuestión tendría una resonancia también lo que escribe Hegel: “(...) pero lo esencial consiste en no perder de vista en toda la investigación el que los dos momentos, el *concepto* y el *objeto*, el *ser* para otro y el *ser en sí mismo*, caen de por sí dentro del saber que investigamos, razón por la cual no necesitamos aportar pauta alguna ni aplicar en la investigación *nuestros* pensamientos e ideas personales, pues será prescindiendo de ellos precisamente como lograremos considerar la cosa tal y como es *en y para sí misma*”.²

En la *episteme* moderna encontramos el rigor y la fuerza del método que quiere poner orden en la “selva de la experiencia” (Bacon). La distinción consolidada modernamente entre conocimiento y verdad, expuesta por Benjamin en *El origen*

2 Hegel, G.W.F., *Fenomenología del Espíritu*, F.C.E., México, 1998, pp. 57-58.

del drama barroco alemán, muestra sin embargo una especie de contradicción performativa en los términos de su elaboración. En efecto, el conocimiento considerado como medio, ya sea como instrumento o intermediario pasivo, tiene de cualquier modo un carácter posesivo. Instala a la verdad en tanto objeto por conquistar, sin poder abandonarse a ella, o en otros términos, queriendo proyectar la manifestación del objeto no deja que éste se automanifieste. “El método, que para el conocimiento es un camino que le permite alcanzar el objeto de la posesión (aunque sea a costa de engendrarlo en la conciencia), para la verdad consiste en la exposición de sí misma y, por tanto, es algo dado con ella en cuanto forma”.³ Si el método para la verdad se resuelve en la entrega de sí misma, el conocimiento que quiere apresarla no permite acoger lo que podríamos llamar la destinación depositada en ella, la que hace del hombre heredero de lo inapropiable para la conciencia. ¿Ahora bien, lo inapropiable no es precisamente lo inexperimentable, lo que no se puede traducir en experiencia? Lo sería si lo que estuviera en juego fuera un contenido de conciencia, un conocimiento, una representación adecuada, una certeza o la superación de un prejuicio con el que se ha dado caza a la verdad, pero ésta se reserva en su manifestación, no se agota en lo verificable. Esto sería en cierto modo lo que Benjamin en *El Narrador* llama el aspecto épico de la verdad, la sabiduría, donde lo entregado no es tanto un conocimiento o un saber, sino un encargo, el de estar a la escucha de lo que la misma experiencia dice en el encadenamiento no causal de lo transmitido. Pero precisamente son las condiciones de ese decir y de esa escucha las que se han transformado. En este sentido la forma moderna de la verdad, la “verdad científica”, se levanta desde la desconfianza radical a la *autoridad* de la experiencia.

La imagen y el silencio en las palabras

En otro registro, presente también en el primer párrafo de *El Narrador*, el método implica atenerse al “ángulo visual adecuado” que prescribe la experiencia cotidiana, lo que posibilita acceder a eso familiar, es decir, al alejamiento del arte de narrar que, por su excesiva cercanía, se nos escapa. Pero el ángulo visual no correspondería a un adecuado punto de vista desde el cual el objeto, el narrador, pueda ser abarcado de forma neutra, pues el énfasis no recae en la focalización sino en la apertura dentro de la cual se puede estar abierto a lo que se deja *ver* desde ese elemento opaco de lo visible que sería la mirada que lo visible a su vez puede devolvernos, es decir, la distancia que nos toca en el juego de lo lejano y lo cercano. Didi-Huberman señala la paradoja de esta doble distancia, a propósito de la cuestión del *aura*, en los términos siguientes. “Ante nuestros ojos, fuera de nuestra vista: algo nos habla aquí de la obsesión como lo que volvería a nosotros de lejos, nos incumbiría, nos miraría y se nos escaparía a la vez”.⁴ La mirada de lo otro no devuelve lo que está lejos, sino que devuelve la lejanía. Lo que vuelve a nosotros desde lejos es la distancia que posibilita que algo nos incumba.

Ahora bien, en este señalamiento de la visualidad, sin embargo, no se apuntaría a un modo complementario respecto a la escucha. No serían dos momentos paralelos, sino que más bien con ello se marcaría lo visual, la imagen, como una instancia

3 Benjamin, W., *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1991, pp. 11-12.

4 Didi-Huberman, G., *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires, 1997, p. 94

irreductible a lo que la experiencia *dice*: la imagen (singular y perdurable) como aquello que *en* el habla no se deja decir. Suspensión de la hermenéutica, de la interpretación que opera reduciendo la ruptura entre las palabras y las cosas en el horizonte de sentido articulado por el lenguaje. Con ello la hermenéutica no sería fiel a la discontinuidad, a la mancha que en su opacidad irreductible viene a ser el paradójico soporte del trabajo interpretativo. Porque hay algo que perdura en su singularidad inapropiable, hay la interpretación.

En esta medida en la tesis del fin de la narración se encuentra una semejanza y similitud con aquella otra de la pérdida del aura (“la manifestación irreplicable de una lejanía, por cercana que pueda estar”). Primero, porque ambas tesis asumen la aporía del acontecimiento, en tanto aquello irreplicable que sólo se experimenta en la posibilidad de ser inscrito, es decir, en su repetición. Problema de la singularidad y la narración, de la imagen y su reproducción, donde no se trata del original y la copia, pues en estos términos habría que decir que en el origen ya está la repetición. Segundo, porque ambas sancionan la emergencia de la modernidad como espacio tiempo donde se produce una peculiar inflexión en este problema, precisamente el de una desarticulación del régimen espacio temporal que configuraba la posibilidad de la experiencia, más específicamente, por la experiencia de la lejanía que en ambas está en juego en el cruce de la palabra y la imagen, en tanto sólo en ese cruce se desplegaría la articulación espacio temporal de algo así como un destino, una comunidad o una experiencia colectiva diría Benjamin, que en él es indisoluble de la experiencia auténtica.

Así como la narración hace del hombre ante todo un destinatario en el encadenamiento no causal de lo que se transmite de boca en boca, de tal modo que el que escucha es interpelado o convocado en la distancia del enigma que recorre la superficie de la narración, lo no explicado en ella (y no por el misterio, lo profundo, que ha de ser interpretado), en el objeto aurático dicha interpelación tendría lugar en la distancia que le es devuelta al que contempla, “el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar”,⁵ es decir, de ser tocado, en el silencio, por la lejanía. La imagen en este sentido no sería simplemente lo opuesto al lenguaje, sino el silencio *en* la palabra, su mudez. No aquella mera ausencia de palabras, por tanto, que Benjamin nota en los soldados que volvían del campo de batalla. Aquí el despliegue técnico de la guerra ha destruido el espacio de inscripción que daba el tiempo, la distancia, para entrar en relación con el acontecimiento alterador.

La ruina del paisaje

Tal como señala Benjamin, una misma generación ha vivido, sin poder experimentar, las transformaciones radicales de su entorno. A este respecto es sugerente la descripción de Benjamin: una generación que iba a la escuela en una especie de vehículo híbrido, el “tranvía tirado por caballos”, mezcla de lo orgánico con lo maquínico en pleno apogeo de la revolución industrial, con lo que el animal funciona ya aquí como un pieza más de la máquina, o más bien como una medida de su fuerza motriz (los ‘caballos de fuerza’ del motor), convertido lo orgánico, por

5 Benjamin, W., “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1986, p. 120

tanto, en cantidad de movimiento y velocidad. En este contexto ambiguo, donde se va preparando la destrucción de la posibilidad de la experiencia ocurre, sin embargo, que las máquinas todavía dejan sentir la resistencia del cuerpo. El peso y la gravedad y una cierta demora evocadas por la imagen de Benjamin, una lentitud quizá ya vivida como estorbo, y como malestar para el desplazamiento sin resistencia que luego vendrá con el paradigma telemático de la técnica, parecieran hablar, para decirlo de algún modo, de una velocidad todavía asimilable, de cambios que se inscriben al interior de un proceso. Pero ese proceso es interrumpido por una guerra que para esa misma generación no deja nada “incambiado a excepción de las nubes”, es decir, de aquello que cambia constantemente y que por lo mismo no constituye ninguna superficie donde la alteración pueda dejar una marca. Se trata de una generación que por tanto es sacudida antes que nada por la aceleración, la furia técnica, que ha dejado al hombre “súbitamente a la intemperie”, no sólo entonces en un entorno completamente transformado, sino, más radicalmente, sin entorno donde experimentar la alteración. La ruina de todo paisaje, no sólo un paisaje arruinado.

Cuestiones de método

Ahora bien, como sugeríamos anteriormente a propósito de las consideraciones sobre el conocimiento y la verdad, a lo que aquí se accede por el método que reclama lo que se manifiesta es al alejamiento de la experiencia y a la no-relación con aquello que de entrada está alejado. En este sentido, la familiaridad de lo cotidiano no impide de plano el acceso a la experiencia del fin de la narración, sino que su misma disponibilidad pareciera cubrir el acontecimiento de su retirada, que precisamente allí se manifiesta. De esta manera, lo que abriría el texto sería una distancia que posibilite entrar en relación con la lejanía y el alejamiento, en medio de una cotidianidad llena de eventos extraordinarios y demasiado próximos que, sin embargo, no se traducen en experiencia. Lo extraordinario no es aquí sólo el despliegue técnico de la guerra de trincheras al que hacíamos alusión más arriba, sino también la multiplicidad de estímulos por los que cualquier habitante de una metrópolis moderna se ve continuamente asaltado. En este sentido la ruina del paisaje, entendido como la puesta en forma de la totalidad de la naturaleza en la contemplación, acontecería ya en el modo de vida de la ciudad. En ésta la naturaleza no constituye ya lo que está extramuros, sino otro artificio de la representación. Por tanto, el paisaje puede ser tomado como una marca del hombre en la naturaleza y con ello como la conquista del límite, es decir, de la relación que articula la diferencia con lo natural ¿No se borra o no se multiplica, con ello, la diferencia de un espacio tiempo otro?

La facultad de intercambiar experiencias

Retomando la cita con la que partimos, Benjamin refiere que lo que nos está siendo retirado es la “facultad de intercambiar experiencias”, por lo que, en principio, pareciera que la experiencia resultaría de suyo algo comunicable. ¿Se trataría entonces de que el fin de la narración sería el fin de la experiencia como tal, en el sentido de que ya no se dispone del vehículo capaz de transmitir lo acontecido? Por lo pronto, más bien, esta indicación señalaría que el vínculo entre experiencia y narración no es externo ni causal: no hay experiencia por un lado y narración por otro. Habría, ante todo, la experiencia de la narración. Lo que distingue a ésta sería

la probidad, pero ¿qué es eso de “narrar algo con probidad”? Podemos aventurar, dejándonos llevar por la resonancia ética de la palabra, que se trata de cierta rectitud y honestidad, que sin embargo no tendría relación con lo que se suele llamar “la fidelidad a los hechos”. Si de lo que se trata es de la fidelidad, la que aquí se expone no es la que se atiene a lo sucedido en el pasado, a la de la historia que es capaz de representar los hechos tal como acontecieron, sino, por el contrario, la fidelidad a esa interrupción de la representación que sería el núcleo de toda experiencia en tanto huella de aquella alteración. Pues del acontecimiento no hay experiencia directa, no hay presente que lo contenga.

En este sentido, la narración sería el espacio de inscripción del acontecimiento como huella de lo digno de ser contado, encomendado a la memoria precisamente por su carácter irrepetible, pero cuya marca no significa ni refiere a un presente diferido mantenido en ella. Pues en tanto la huella cifra la alteración misma, momento de desestabilización que *perdura* en la narración, sería la huella la que da lugar al desdoblamiento del presente en una dimensión de retención y protensión que hace posible una historia, como la herencia de lo pendiente en el corazón del presente. En esta medida sería lo pendiente lo que reclama un espacio de inscripción que con la atrofia del arte de narrar se desvanece.

La resistencia en la historia de lo ahistórico

La indicación que hacíamos acerca de la probidad nos permitiría deslindar la experiencia de la narración de la multiplicación de historias en las que ésta se disuelve. Allí donde proliferan las historias, el acontecimiento es aniquilado en su exposición total, como si a éste le fuera inherente un cierto pudor. Así, los soldados que volvían de las trincheras, “en lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde se vertió en una marea de libros de guerra, nada tenía que ver con experiencias que se transmiten de boca en boca”.⁶ En esta medida la experiencia es mantenida a raya por la historia que quiere presentarla. Allí donde la experiencia es rescatada por la historia en la tarea de su registro y explicación, paradójicamente la experiencia se aleja, plegándose en el olvido pasivo de la representación. “Esa es la *mémoire volontaire*, el recuerdo voluntario, del cual se puede decir que las informaciones que nos proporciona sobre el pasado no conservan nada de este”.⁷ Podríamos decir que hay algo en la experiencia que se resiste a entrar en la historia, que no se deja historizar, pues de suyo no sería nada histórico.

Volvamos sobre esa ambigüedad de la experiencia. Por una parte está la complejidad de lo que entendemos con esta palabra que pareciera ser la más familiar de todas. Sin pretender determinar este asunto habría que recordar dos comprensiones que, al modo de cuñas, nos proporcionan la mínima distancia desde la cual podemos dejarnos concernir por el asunto. Su único privilegio, en este caso, consiste en mostrarnos dos horizontes que se presentan del todo contrapuestos, que en el texto de Benjamin aparecen indicados por las palabras ‘experiencia’ (*Erfahrung*) y ‘experiencia vivida’ (*Erlebnis*): en una primera comprensión la experiencia evoca un recorrido, la duración de un viaje y los peligros a este asociados, en éste sentido la

6 *El Narrador*, p.112

7 *Sobre algunos temas en Baudelaire*, p. 90

experiencia nombraría la unidad de esos momentos, la mediación que articula la travesía. En la otra comprensión, por el contrario, el énfasis recae en la inmediatez de lo vivido, en la singularidad de lo que acaece en el instante y que ningún trabajo sintético podría articular ni conceptual ni narrativamente. Si en la primera acepción la experiencia se asemeja a lo acumulado en la interioridad del recuerdo que puede ser comunicado, en la segunda se enfatiza el instante mismo de la inscripción de esa huella, como instante inefable cuya singularidad lo hace inconmensurable con el lenguaje.

La comprensión benjaminiana de la experiencia pareciera en principio situarse en una posición intermedia, como si la experiencia propiamente tal consistiera en el paso de la *Erlebnis* a la *Erfahrung*, del instante vivido a su incorporación o encadenamiento a una totalidad de sentido que no se completa, pasaje que sería precisamente el que ya no es posible. Por otro lado, la interrupción de ese pasaje que suspende los dos momentos sería la que lo acerca a las dos, en tanto reconocemos en ellas la transmisibilidad e irreductibilidad en que, paradójicamente, al mismo tiempo se jugaría su posibilidad. Por lo pronto, sin embargo, en ambas comprensiones tomadas por separado no queda claro si la huella queda remitida a una impronta originaria de la que es su vestigio. La huella sería aquí un efecto que permite seguir la pista de lo sucedido, hasta el hecho aún presente en la trama de la memoria abierta a un pasado siempre recuperable, en tanto la memoria no sería sino esa retención actual articulada en el lenguaje, o hasta la vivencia consciente que se cierra en su singularidad inexpressable, y que por tanto no es capaz de ser sintetizada. En otros términos, la huella sería aquí un recurso del recuerdo voluntario, que atesora también momentos inefables.

Pero para Benjamin “sólo puede llegar a ser parte integrante de la *mémoire involontaire* aquello que no ha sido vivido expresa y conscientemente, en suma, aquello que no ha sido una ‘experiencia vivida’”.⁸ Si el recuerdo voluntario mantiene presente lo sucedido en su pálida representación, la memoria involuntaria alude al afecto de lo que nos visitó por sorpresa, sin darnos cuenta, de allí su fuerza y también su fragilidad. Aquí la noción de huella remite a un pasado que nunca fue presente, a una “huella originaria” que guarda la insistencia de la experiencia, en tanto lo que tuvo lugar cuando estábamos distraídos. O como dice Benjamin a propósito del procedimiento de Proust: “Está penetrado por la verdad de que ninguno de nosotros tiene tiempo para vivir los dramas de la existencia que le están determinados. Y eso es lo que nos hace envejecer. No otra cosa. Las arrugas y bolsas en el rostro son grandes pasiones que se registran en él, vicios, conocimientos que nos visitaron, cuando nosotros, los señores, no estábamos en casa”.⁹ En este sentido la distracción, el no estar en casa, resulta ser el huésped más hospitalario para con la experiencia. La distracción, el estar olvidado de sí mismo, permite que la experiencia deje su huella en tanto traza de un presente originariamente diferido, por lo que lo guardado no es un contenido en los archivos del tiempo, sino la demora del tiempo mismo. El tiempo de la huella sería un tiempo que guarda lo ahistórico de la experiencia, la suspensión de la economía soberana, tiempo de ausencia del señor, tiempo perdido que, sin embargo, sería la posibili-

8 *Ibid.*, pp. 93-94

9 Benjamin, W., *Una imagen de Proust*, en *Imaginación y sociedad, Iluminaciones I*, Taurus, Madrid, 1993, pp. 30-31

dad de la historia. Con este elemento ahistórico no referimos a ninguna positividad, nada que tenga la consistencia de un hecho ni de alguna instancia suprahistórica. aludimos más bien a aquello que no se deja historizar, o que se historiza a costa de ser destruido por el recuerdo que pretende recuperarlo.

El mudo dolor

El tiempo perdido es un tiempo sin historia, si entendemos por historia el trabajo de elaboración de sentido, es decir, de proyectos e interpretaciones mediante los cuales el hombre puede recuperarse del incesante trabajo corrosivo del tiempo, como si lo humano se articulara en la reunión de los vestigios de lo que *fue* en la medida que los dispone en una dirección. Sólo estableciendo una continuidad con lo que *fue*, es decir, haciendo de lo pasado un puente que se anuda causalmente con el presente, éste comparece como un suelo estable donde todo lo sido encuentra su justificación, tanto al modo de un presente cerrado sobre sí que se dispone en la línea continua del tiempo, al modo del historicismo, o comprendido este presente teleológicamente como progreso. En ambos casos el presente vendría a ser la memoria de la historia. Dicho en una frase, el asunto de la historia sería recuperar las huellas de lo que pasó, en su devenir lo que en cada presente *es*. Quizá con este telón de fondo se pueda atisbar la siguiente imagen de Proust: “Del estado de mi alma, que, aquel lejano año, no había sido para mí más que una larga tortura, no quedaba nada. Pues en este mundo donde todo se gasta, donde todo perece, hay una cosa que cae en ruinas, que se destruye más completamente todavía, dejando aún menos vestigios que la Belleza: es el Dolor”.¹⁰ Aquí no se trata del dolor ante lo perdido (ficciones, historias), sino de la pérdida del dolor (la experiencia, el acontecimiento), o para ser más exactos, de la débil persistencia de su huella en un presente que por más que se relativice, ya no guarda la herida de su historicidad, es decir, el desgarramiento de su presencia. En el dolor estaría cifrada la diferencia ahistórica que hace que el presente difiera de sí. Lo ahistórico aquí sería el mudo dolor que hace vacilar al presente, y esa vacilación, ese desequilibrio, viene a ser la interrupción, la discontinuidad que da lugar a la historicidad de lo humano, la diferencia en la que se despliega la historia.

Ahora bien, porque algo insiste como lo indecible hay ese desajuste del tiempo en el que algo se hace digno de ser contado. En este sentido, la narración sería el reclamo de lo inenarrable, de aquello que en el lenguaje no puede terminar de decirse ni de ser llevado por completo a la representación. Eso es lo que hace a la narración inagotable y a la experiencia inactual.

La demora: aburrimiento y hastío

Benjamin se refiere a las actividades artesanales para señalar a su vez el carácter artesanal de la narración, que a diferencia de la información que vive del instante y carece de impronta, retiene las huellas del narrador, cuyo trabajo llega a una factura perfecta con el concurso de las múltiples versiones anónimas que a lo largo del tiempo, como “capas finísimas y traslúcidas”, le son superpuestas, asemejando en esto a la lenta conformación de las cosas más perfectas de la naturaleza. “Anta-

10 Prust, M., *En busca del tiempo perdido. El tiempo reencontrado*, Alianza, Madrid, 2001, p.12

ño, esta paciente actuación de la naturaleza -escribe Benjamin citando a Paul Valery- era imitada por los hombres".¹¹ La lentitud, la demora, pareciera de este modo serle indispensable a la experiencia. Podríamos decir que la experiencia huye del paso voluntarioso que anticipa a su objeto en la representación; controlado y ya dispuesto en la actitud expectante que lo deja venir. Así, el *querer tener* experiencia ha clausurado de antemano su posibilidad. "Este proceso de asimilación requiere de un estado de distensión cada vez menos frecuente. Así como el sueño es el punto álgido de la relajación muscular, el aburrimiento lo es de la relajación espiritual. El aburrimiento es el pájaro de sueño que incuba el huevo de la experiencia. Basta un susurro de las hojas del bosque para ahuyentarlo. Sus nidos -las actividades íntimamente ligadas al aburrimiento- se han extinguido en las ciudades y descompuesto también en el campo."¹²

Extraña asimilación ésta, en tanto se produce cuando la conciencia baja la guardia, cuando no hay nadie para interiorizar el proceso: relajación espiritual que Benjamin llama aquí aburrimiento. Pájaro de sueño que pareciera indicar una actividad que nadie lleva a cabo, pero que tampoco es mera pasividad, pues aquí no deja de estar en juego el espíritu, aunque precisamente cuando ningún susurro despierta su actividad, aquella en la que él mismo consiste. Podríamos decir que llamando su atención éste se concentra para hacer frente a la alteridad, para medirse con ella en la representación que la subsume. El espíritu vigilante y sobreprotector no puede olvidarse de sí, y esta concentración no da lugar a la experiencia, que requiere, sin embargo, de una cierta protección que la imagen de Benjamin subraya por doquier en la figura del cuidado, la fragilidad, el silencio: la *frágil* mismidad del huevo de la experiencia está protegida por la desatención del espíritu y los nidos que la sostienen. El sueño, el huevo, los nidos, el bosque, figuras que se contraponen a la imagen del desvalido cuerpo humano en medio de la intemperie de la guerra. Se trataría entonces de una actividad inconsciente o pasibilidad que posibilita la afección, "el don de estar a la escucha". "Cuanto más olvidado de sí mismo está el escucha, tanto más se impregna su memoria de lo oído".¹³ En este sentido el aburrimiento se diferencia del hastío. La distensión del primero haría referencia a una dislocación del yo que, olvidado de sí en la atención que reclama el trabajo artesanal, deja abierta la brecha para que lo narrado resuene en él, mientras que en el hastío el yo se hace constantemente presente a sí mismo en el agobiante peso del tiempo, es decir, de la conciencia.

"Tenía apenas catorce años cuando murió mi abuelo, *no el carpintero*, el otro. Durante días emitió un sonido que no se parecía a nada, ni siquiera a un gemido, porque *no sufría*, ni siquiera a las palabras que no habría conseguido articular; no es que hubiera perdido el habla, simplemente *no tenía nada que decir*, nada que comunicar, ningún mensaje concreto, no tenía ni con quién hablar, ya no se interesaba por nadie, estaba *solo* con el sonido que emitía, un único sonido, un "aaaaa" que sólo se interrumpía cuando tenía que inspirar (...) me pareció entender que así es la existencia como tal enfrentada al tiempo como tal; y comprendí que a esc enfrentamiento es a lo que llamamos aburrimiento [léase hastío]. El aburrimiento de mi abuelo se expresaba mediante aquel sonido, mediante aquel "aaaaa" infini-

11 *El Narrador*, p.120

12 *Ibid.* p. 118

13 *Idem.*

to, porque sin ese “aaaaa” el tiempo lo *habría aplastado*, y mi abuelo no tenía *contra* el tiempo más que una única arma, aquel pobre “aaaaa” que no tenía fin [el destacado es nuestro]”¹⁴

El individuo y la novela

La probidad del narrador, como sugeríamos más arriba, tendría relación con la fidelidad a la huella en tanto tal, de ahí que Benjamin al final de su ensayo vea en el narrador “la figura en la que el justo se encuentra consigo mismo”. “Su talento es de poder narrar su vida y su dignidad; la *totalidad* de su vida. El narrador es el hombre que permite que las suaves llamas de su narración consuman por completo la mecha de su vida”.¹⁵ La probidad del narrador consistiría en que su material, la vida humana, no está recortado ni puesto en forma como obra de arte, por ello la totalidad a la que refiere no es a la de la obra, sino a la de una vida que no se encuentra escindida entre un interior y un exterior. La totalidad aquí no es totalizable porque la narración no llega a configurarse artísticamente bajo el primado de la autonomía, que eterniza a la obra librándola de la caducidad de la muerte, a cuyo ritmo se encadena la narración. Aquí podría pensarse que lo que Benjamin reconoce como la orientación práctica de la narración, el consejo, no deja que ésta se cierre sobre sí, impide que se señale a sí misma como arte, es decir, impide que devenga parodia, que se repita a sí misma como estilo. Pero además el consejo está precedido por la autoridad de la muerte que atraviesa a la narración como una suave llama.

De ahí una de las diferencias radicales respecto de la novela, arte reflexivo, solitario y escéptico, donde “lo que atrae al lector (...) es la esperanza de calentar su vida helada al fuego de una muerte, de la que lee”.¹⁶ Frente a una naturaleza muda e indiferente, perdido entre signos que se pliegan sobre sí, encontraría un abrigo en la interpretación infinita de estos, en el deseo siempre insatisfecho que encuentra en esa insatisfacción el acicate de su marcha progresiva hacia su reconciliación en la muerte, que no se encuentra al término del camino sino en la marcha misma como trabajo de disolución y destrucción. El individuo sería ante todo un lector, y éste un escéptico, alguien que desea creer, que se articula a sí mismo como personaje. Ahora, si la muerte se resuelve en el terreno de la ficción ya no hay probidad, hay comedia: jugar con la convención, hacer como que se cree, escindido por ese deseo que se desea insatisfecho como para tener presente, en el recuerdo, lo que le espera. Como para en la espera preservar la intensidad del espectáculo de su presente. “Se encontraba en ese estado peculiar en que cae el alma cuando acaba de obtener lo que durante mucho tiempo deseó. Está acostumbrada a desear, no encuentra ya nada que desear y, sin embargo, *aún carece de recuerdos* [de experiencia]. Lo mismo que un soldado, que vuelve de la parada, Julian repasó atentamente todos los detalles de su conducta. ‘¿No habré faltado en nada a lo que me debo a mí mismo? *¿Habré desempeñado bien mi papel?*’ [el destacado es nuestro]”.¹⁷ En un

14 Kundera, M., *La Identidad*, Tusquets, Barcelona, 1997, pp. 89-90

15 *El Narrador*, p.134

16 *Ibid.*, p. 127

17 Stendhal, *Rojo y Negro*, Orbis, Buenos Aires, 1983, p. 97. Piglia, R., *Respiración Artificial*, Seix Barral, Buenos Aires, 2000, p.114

sentido similar encontramos la afirmación de Piglia: “Donde antes había acontecimientos, experiencias, pasiones, hoy quedan sólo parodias (...) la parodia ha sustituido por completo a la historia”.¹⁸

La ventana y el espejo

El diagnóstico de Benjamin respecto del ocaso de la narración estaría marcado por dos fenómenos que aluden a esta cuestión, referidas en el texto como: 1) la perplejidad del individuo y, 2) la insuficiencia de la experiencia. Ambos fenómenos se dan cita en el contexto de las nuevas condiciones materiales que traman lo que llamamos modernidad, entendida como aquella experiencia en que el tiempo deviene histórico. Esto en la medida que las condiciones materiales de la existencia producen una aceleración de los ritmos naturales que desajustan al tiempo de la praxis vital del hombre, escindiéndolo del espacio y creando una nueva distancia entre el hombre y las cosas, distancia que tomará cuerpo en la perspectiva renacentista. Distancia medible.

Ésta articula una mirada que dispone y organiza lo cercano y lo lejano de modo inmanente, según aquella concepción del cuadro en la definición de Alberti en su tratado sobre la pintura, comprendido como una ventana abierta a la historia. “La ventana abierta a la *historia*, es una ventana que enmarca el tiempo, constituye algo como ‘el episodio’, una unidad elemental de la historia (...) La historia supone la instauración de un marco, supone un teatro del mundo; es necesaria esa escena y ese marco de la escena para que haya historia, para que alguna cosa haya tenido lugar en la escena del mundo que pueda representarse, para que el mundo sea el lugar de una historia”.¹⁹

En este sentido el cuadro vendría a ser a la novela, que según la célebre fórmula de Stendhal “es un espejo que paseamos a lo largo del camino”, lo que la estatuaría a la narración. “Hay un vínculo necesario entre la estatuaría y el relato: hay que dar vueltas en torno a cada uno, no por el riesgo de tomar el mal punto de vista, ya que el problema no era ya de tener un punto de vista, ni sobre la estatua, ni sobre el relato (la cuestión del punto de vista no intervendrá más que en la época del dispositivo perspectivo”.²⁰ Mientras estas últimas reúnen y convocan en torno a..., tanto el cuadro renacentista como la novela se articulan por un principio proyectivo que les confiere una profundidad y un espesor de sentido, cuya totalidad, delimitada por el marco en un caso, y por el formato impreso, en el otro, se proyecta al infinito como un mundo *dentro* de la obra, *expuesto* en ella. En tanto espectador o lector, el solitario individuo está fuera de ese sentido en marcha, pero puede ingresar y salir a voluntad sin que nada lo convoque. En esta medida la historia, separada de la experiencia, operaría como la conciencia del desajuste entre hombre, palabras y cosas, y la instancia de su reparación ficcional. En tanto sentido y vida se han disociado.

18 Piglia, R., *Respiración Artificial*, Seix Barral, Buenos Aires, 2000, p.114

19 Wajcman, Gérard, “*El arte, el psicoanálisis, el siglo*”, en Lacan, *el escrito, la imagen*, (varios autores), Ediciones del Cifrado, Buenos Aires, 2000, p. 51

20 Déotte, J-L., *Catástrofe y Olvido. Las ruinas, Europa, El Museo*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998, p. 189.

Ahora bien, entre la perplejidad del individuo y la insuficiencia o pobreza de la experiencia, habría un vínculo interno en tanto que la experiencia supone la demora del tiempo como su espacio de inscripción. En este sentido el individuo, como conciencia escéptica que goza con su poder disolvente, sería el lugar donde se destruye este espacio que toda experiencia reclama como posibilidad, la de la perdurabilidad de su marca. Ya Hegel había mostrado este aspecto de la conciencia individual, que él ve consumada en la ironía romántica en tanto operación que trastoca el trabajo de la disolución y superación dialéctica, y cuyo resultado es la conciencia desdichada, encarnada en el alma bella: “esta vanidad, que se las arregla para hacer vana toda verdad, replegarse sobre sí misma y nutrirse de su propio entendimiento, el cual disuelve todos los pensamientos, para encontrar en vez de cualquier contenido exclusivamente el yo escueto, es una satisfacción que debe dejarse abandonada a sí misma, ya que huye de lo universal y busca solamente el ser para sí”.²¹

Quizá en cierto modo *El Narrador* de Benjamin sea una relectura de la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel, cuyo título original, tal como lo subraya Heidegger en su celebre texto, era “Ciencia de la *experiencia* de la conciencia”. No son pocas las interpretaciones que ven en ella una especie de novela de formación. En este sentido, se podría decir que ahí encontramos al espíritu paseando un espejo por las distintas figuras de la conciencia, que se resuelve no en el tránsito desde la conciencia natural a la filosófica, pues esta última no sería sino la progresiva experiencia de su marcha. La experiencia como camino, como conciencia de lo que en ella todavía falta. “En la novela educativa, precisamente lo insuficiente se hace acontecimiento”.²²

La novela podría entenderse, retomando la definición de Stendhal, como el lugar donde se articula el individuo como conciencia especular. Para una subjetividad extraviada en la apariencia el espejo es un artificio que permite recoger y enmarcar lo visible. En este sentido lo que Stendhal refiere es el privilegio de la mirada en la novela realista. El espejo interioriza, señala el poder representativo del lenguaje que se despliega a partir de un punto de vista. La perspectiva no reproduce pasivamente, diseña, organiza. La mirada carga de significado el espacio, lo vuelve humano, lo hace ver en la transparencia de las palabras, cuyo poder está llamado a componer y a producir la realidad objetiva de lo cotidiano. En este sentido la vida cotidiana se describe más que se narra. En efecto ella representa el tiempo estacionario de lo doméstico que se ofrece como el fondo donde se inscriben los grandes acontecimientos. Este tiempo estacionario se hace un lugar en aquellos espacios interiores que profusamente se irán desplegando en la novela realista como un verdadero universo ordenado en su detallada descripción. Ahí la novela parece recogerse en la domesticación del tiempo presente, por eso recorta la sucesión y la enmarca. Lo que ofrece la novela en su recorrido lineal “a lo largo del camino”, antes de que la ciudad, la metrópolis, se convierta en su espacio definitivo, es un cuadro cuya función pareciera ser conjurar al tiempo.

21 *Fenomenología del Espíritu*, p.56

22 *El Narrador*, p.116

La conjura del tiempo por la velocidad

Se nos presenta el problema del tiempo y de la velocidad. La subjetividad reflexiva se siente a sí misma en los cambios de tiempo. Así, el asunto de la novela no es para ella la descripción de una realidad dada de antemano, se trata más bien de un pasatiempos, es decir, de una forma de estar ocupada la subjetividad consigo misma a propósito de una obra cuyo asunto es la temporalidad misma, no como tema o contenido suyo, sino, ante todo, como articulación del tiempo, y en ello de la propia subjetividad. Que la novela sea -o halla sido- en la época moderna una de las actividades o pasatiempos privilegiados apuntaría a su interna relación con el tiempo. En la novela la subjetividad juega con aquellas temporalidades que ya no responden a la estructura frontal de lo alto y lo bajo (de lo sagrado y lo profano), sino a la inmanencia de lo cercano y lo lejano y de la velocidad y la lentitud. "París -escribe el mismo Stendhal- se aburre con los primeros tomos de Walter Scott, llenos de descripciones muy circunstanciales y poco entretenidas. Estas descripciones, en cambio, encantan en provincias. París se aburrió un poco con tantos detalles como da el señor Manzoni sobre la peste de 1628 en Milán y los Untori; en provincias, al contrario, la gente se *estremecía*".²³

La belleza de lo nuevo

"El arte de narrar -dice Benjamin- se aproxima a su fin, porque el aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría, se está extinguiendo. Pero este es un proceso que viene de muy atrás (...) 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".²⁴ Si bien es en el lenguaje dispuesto como información donde Benjamin sitúa la clausura de lo que aquí llama el aspecto épico de la verdad, habría una figura intermedia que resulta relevante. La narración artesanal, en tanto está articulada como arte, prefiguraría a la novela, que es la que anuncia su fin.

En una primera instancia Benjamin pareciera proponer una diferencia radical entre narración y novela, la una asociada a la articulación oral del relato y la otra a la articulación técnica de la escritura. Sin embargo, como él mismo señala, habría un componente de la narración que no permite fijar a ésta en el compartimiento de la comunidad, como lo opuesto absolutamente a la novela, en tanto forma destinada al individuo. No se trataría aquí de la simple caída desde la armónica totalidad de lo comunitario a la fragmentación de lo social, pues entre otras cosas ello daría lugar a la lectura conservadora de la historia, es decir, a entender la modernidad como decadencia, figura que es tan resistida como la de progreso, en tanto ambas suponen una misma matriz del tiempo como un continuo vacío y homogéneo por donde se deslizan los acontecimientos.

La experiencia de la narración comenzaría, entonces, con aquello que sanciona finalmente su debacle. La "nueva belleza" referida más arriba, sugiere en primer lugar la autonomización de ese componente estético, por largo tiempo subordinado, que pareciera conformar estructuralmente a la narración. Lo inédito, sin embar-

23 Stendhal, "Sobre Rojo y Negro", en *Rojo y Negro*, Orbis, Buenos Aires, 1983, p. 556-557

24 *El Narrador*, p. 115

go, consistiría precisamente en la belleza de lo nuevo mismo, en el lozano sentimiento producido por lo transitorio, en la atención a lo que se desvanece, es decir, de aquello que no deja huellas, en una palabra, lo actual. “La información cobra su recompensa en el instante que es nueva. Sólo vive en ese instante, debe entregarse totalmente a él, y en él manifestarse. No así la narración pues no se agota. Mantiene sus fuerzas acumuladas, y es capaz de desplegarse pasado mucho tiempo”.²⁵ “Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo ‘actual’”.²⁶

En la figura intermedia de la novela se trataría de la actualidad de la rememoración que se ofrece como instancia de recuperación de la individualidad en el disfrute nostálgico de lo perdido. Este desplazamiento, como refiere Benjamin, implicaría un largo proceso que comenzaría con el énfasis del elemento artístico que en un momento despunta en la narración. Es decir, cuando en tanto “arte de narrar” cobra imprevistamente fuerza en ella la finalidad del disfrute estético ante la presentación de lo vivido. Así, historizando su vida el individuo se aferra a lo representado retrospectivamente desde el fin, o sea, a la revelación del sentido a la que apunta esa historia. Si bien en ese trabajo de composición (ficción) es recuperado el pasado, también con ello es borrado su dolor, el dolor que sería la resistencia de lo pendiente a entrar de lleno en la historia.

A modo de conclusión una cita de referida a la estetización de la catástrofe: “En este sentido -escribe Gérard Wajcman-, el problema que plantea hacer un film, una ficción sobre Auschwitz, que muestre Auschwitz, no es cometer un acto profano, es ante todo que eso “humaniza” el horror, y, finalmente, en verdad, obrando con perfecta inocencia hace entrar Auschwitz en el patrimonio cultural de la humanidad (...) Toda representación, al mismo tiempo que pretende producir el recuerdo hace caer un telón, ella está dirigida a un eterno adiós a lo que ocurrió. Así va la historia. Un film sobre los campos [de concentración] es una autorización para olvidar. En este sentido, la historia es consentimiento social al olvido, lo que empuja a repetir el irrisorio “nunca más” como una fórmula mágica. Memoria e historia marchan aquí a contrapelo la una de la otra”.²⁷

25 Ibid., pp. 117-118.

26 Benjamin, W., “Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989, p. 173

27 op. cit., p. 59