

03.

Pragmática de la narración en Walter Benjamin: el recuerdo involuntario

Pragmatics of Storytelling in Walter Benjamin: The
Involuntary Memory

recepción: 15 de julio 2022
aceptación: 24 de agosto 2022

Moisés García Hernández
Universidad Michoacana de
San Nicolás de Hidalgo

Resumen

Este trabajo aborda las cuestiones pragmáticas contextuales en las que surge la narración oral de acuerdo con Walter Benjamin, a saber: el campo, los estratos artesanales, el aburrimiento, la escucha atenta y el recuerdo involuntario; se ofrece, también, una hipótesis teórica para su explicación con base en los planteamientos de Henri Bergson respecto a la relación entre la mente y el cuerpo, y en los de Karl Marx respecto a las condiciones laborales de la Modernidad y de la Edad Media.

Palabras clave: narración, recuerdo involuntario, aburrimiento, melancolía, modos de producción

Abstract

This work addresses the pragmatic contextual questions in which storytelling arises according to Walter Benjamin, namely: the countryside, the artisanal strata, boredom, attentive listening and involuntary memory, offering a theoretical hypothesis for its explanation based on in the approaches of Henri Bergson regarding the relationship between the mind and the body, and in those of Karl Marx regarding the working conditions of Modernity and the Middle Ages.

Keywords: storytelling, involuntary memory, boredom, melancholia, production modes

Melancolía y aburrimiento

En la visión benjaminiana de la naturaleza hallamos una categoría genérica que alcanza a todo ente posible, y que se circunscribe con el término de *criatura*,¹ la cual abarca desde un ser humano (un ente animado) hasta una piedra (un ser inanimado). A esa naturaleza creatural Walter Benjamin le asocia un modo de ser constancial como su estado anímico inherente, la melancolía: “entre las intenciones contemplativas, ella es la propiamente hablando creatural” (2007a: 359). De acuerdo con el filósofo berlinés, este sentimiento es compartido por todas las criaturas, “y siempre se ha señalado que su fuerza no tiene por qué ser menor en un perro que en la actitud del genio rumiante” (359).

En *El origen del Trauerspiel alemán* (2007a), Benjamin desarrolla múltiples acepciones del término *melancolía*, que van desde las propuestas por Aristóteles en la Antigüedad, pasan por las perfeñadas en la Edad Media y llegan hasta las del Renacimiento y el Barroco. En ese recorrido resulta evidente la inmanencia

de ese sentimiento al ámbito terrestre, como “un adormecimiento geomántico en el templo de la creación” (367). Este carácter terreno se ve confirmado por las múltiples citas que Benjamin realiza de varios autores, en las que estos señalan la vinculación de la melancolía con lo material terrenal, y entre las que destaca la de Filidor por su precisión: “Melancolía: la dura piedra, / el árbol seco, / el ciprés muerto / dan lugar seguro a mi pesadumbre” (*apud* Benjamin, 2007a: 369). El berlinés resume esta concepción de la tierra como el recinto de lo creatural melancólico de esta forma críptica: “Es posible que en el símbolo de la piedra tan sólo quepa ver la configuración más evidente del *frío y seco* reino de la tierra” (Benjamin, 2007a: 370), donde lo *frío y*

¹ O *creatura*; Benjamin usa los dos términos sin distinción. Aparece con mayor frecuencia en las obras: *Las afinidades electivas* de Goethe (2007a), *El origen del Trauerspiel alemán* (2007a), *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre* (2007b) y *El narrador* (2008a).

seco alude a la disposición melancólica de acuerdo con la cita anterior. Lo que resulta importante, dentro de esta visión, es lo que de natural, ahistórico y determinista conlleva: la melancolía no es un sentimiento aislado, sino un modo de ser consustancial a la naturaleza.

Pero es más importante lo que para el ser humano, como criatura ligada a la tierra, implica la melancolía como *natural*: “Adán, criatura pura en cuanto primogénito, tiene la tristeza creatural” (360). Benjamin emplea aquí, como en otros pasajes, el término *tristeza* como melancolía.² Esta no es, ni siquiera en el ser humano, un sentimiento cualquiera. Al considerarse el estado anímico inmanente, genuino y natural de la existencia humana, de ella ni los reyes escapan. Blais Pascal afirma que la sola contemplación de un rey sobre sí mismo, de su dignidad de rey y del lujo que lo rodea, no es suficientemente grandiosa como para hacerle feliz; al contrario, si se le dejase “sin ninguna satisfacción de los sentidos, sin ninguna preocupación en el espíritu, sin la menor compañía, pensando en sí con total tranquilidad, [...] pronto se verá que un rey que se ve es un hombre lleno de miserias” (*apud* Benjamin, 2007a: 357). Notamos que es necesaria cierta condición para que esta disposición se presente, es decir, cierta falta de estímulo tanto sensorial como espiritual, de manera que el

espíritu se encuentre solo, pues, como comenta Pascal:

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

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

² Melancolía: “Tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que quien la padece no encuentre gusto ni diversión en nada” (*Real Academia Española*, 2021).

que si el rey quedara en situación de pensar en sí, sería desdichado. De modo que tal *vacío* es la condición de posibilidad de la melancolía.

Pero resulta evidente, por otro lado, que esta *vaciedad* es idéntica al aburrimiento: “Cansancio del ánimo originado por falta de estímulo o distracción, o por molestia reiterada” (*Real Academia Española*, 2021), o sea, las condiciones en las que se encuentra el monarca cuando se torna melancólico. De modo que el aburrimiento es propiamente la antesala de la melancolía. Sin embargo, aquí solo hemos mencionado la vaciedad de la mente, pero ¿se puede decir lo mismo acerca del cuerpo? ¿Cómo se halla este cuando se presenta el aburrimiento? Recordemos el pasaje sobre el monarca y que Pascal plantea como una pregunta retórica:

¿No equivaldría a dañar su alegría el *ocupar* su alma en *ajustar sus pasos* a la cadencia de un aria o en *colocar diestramente* una bola, en vez de dejarle gozar en *reposeo* de la *contemplación* de la gloria que le rodea?” (*apud* Benjamin, 2007a: 356-357. Las cursivas son mías).

Si consideramos que tal *contemplación*, en reposo, por relajada que sea, sigue siendo una actividad, la de los ojos, aunque sin verdadera atención, y que tal estado

es el que conduce al rey a la melancolía, en contraposición con *ajustar los pasos* y aquel *colocar diestramente* una bola (acciones que requieren interés), resulta que el aburrimiento no es tanto un reposo físico como una ausencia de atención. De tal manera que resulta absolutamente indiferente si el rey hace algo o no con su cuerpo, pues su *contemplación* sigue siendo una actividad, aunque serena y, sin embargo, es un vacío carente de estímulo conducente a la melancolía.

Por otro lado, no es azaroso que Pascal remita a actividades físicas que exigen cuidado como contrapuestas al aburrimiento: “Bien veo que es hacer feliz a un hombre distraerle de la *visión* de sus miserias domésticas para *llenar* sus pensamientos con el *cuidado* de bailar” (*apud* Benjamin, 2007a: 356. Las cursivas son mías). *Cuidado, ajustar, colocar, ocupar, llenar* no son palabras azarosas, sino que marcan el contrapunto de aquel *vacío* del espíritu que define al aburrimiento, en tanto son acciones que requieren interés. Así que lo esencial en el aburrimiento no es que el cuerpo se encuentre desocupado u ocupado, sino que la mente se encuentre vacía, sin *estímulo* ni *distracción*, puesto que en esta ausencia de atención radica el aburrimiento y no en el reposo: “Si el sueño es el punto supremo de la relajación corporal, el aburrimiento lo

es de la relajación espiritual” (Benjamin, 2008a: 70).

Ahora bien, ¿qué es para Benjamin la melancolía? Volvamos a la cita de arriba: “entre las intenciones contemplativas, ella es la propiamente hablando creatural” (2007a: 359). Lo que destaca, pues, es una *intencionalidad* activa, evidentemente contraria a la indiferencia del aburrimiento. En otro pasaje y en el contexto de la caracterización de la melancolía, Benjamin afirma: “Todo sentimiento está ligado a un objeto *a priori* [...] Pues los sentimientos, en efecto, por vagos que le puedan parecer a la propia autopercepción, responden, en tanto que comportamiento motor, a una estructura objetual del mundo” (352). Así, resulta significativo que se denomine a la melancolía como un sentimiento, y que corresponda a un comportamiento motor. Se trata, por tanto, de una actividad del espíritu, y por ello existe una profunda diferencia entre estar aburrido y sentirse melancólico. En el primer caso hay una ausencia de atención (no necesariamente ausencia de movimiento físico), sino una inmovilidad del espíritu en tanto *vacío* y, por ende, no hablamos todavía de un sentimiento, mientras que en el segundo caso encontramos ya cierta intencionalidad o actividad del alma (un sentimiento) que, sin embargo, conserva la *inercia*

del cuerpo que no necesariamente la inmovilidad, tal como apuntan Panofsky y Saxl: “Lo mismo que la Melancolía, también Saturno, *daímōn* de los opuestos, confiere al alma de un lado inercia e insensibilidad, y de otro la fuerza de la contemplación y la inteligencia” (*apud* Benjamin, 2007a: 364), donde la inercia es el mantenimiento del reposo físico o de cierto movimiento (*Real Academia Española*, 2021).

De este modo, en la melancolía se mantiene el estado de inercia del cuerpo, propio del aburrimiento, pero la mente se vuelca en una intencionalidad, es decir, en una actividad del espíritu. ¿A qué se debe este vuelco? ¿Por qué la melancolía, en tanto sentimiento, responde a un comportamiento motor? Y, en primer término, ¿por qué es indiferente que el cuerpo se mueva o no cuando uno se encuentra aburrido? Para responder estas preguntas nos remontaremos a una influencia poco estudiada dentro de la obra de Benjamin, pero que parece estar resonando en este dinamismo (al menos en lo que a la relación entre la mente y el cuerpo se refieren).

La presencia de Bergson

Benjamin cita a Bergson dentro de la temática de la memoria, al lado de Proust,

en *Sobre algunos temas en Baudelaire* (Benjamin, 2008b: 210), donde, si bien realiza una crítica a la memoria bergsoniana en tanto privada e individual, puesto que Benjamin la comprende como colectiva, no les resta validez a los planteamientos de los mecanismos entre la mente y el cuerpo. De hecho, coincide con Bergson en la opinión de que la memoria se construye de manera inconsciente más que conscientemente, y considera que el trabajo de Bergson constituye una referencia, aunque mediata, de aquella otra memoria más original (210). Por lo demás, en uno de los pasajes de arriba, respecto de la caracterización de la melancolía como un sentimiento, es clara la resonancia que algunas nociones bergsonianas tienen en este concepto: *comportamiento motor*, como se verá enseguida.

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

humano, lo cual es innegable desde el punto de vista científico, por ejemplo, en el movimiento de las partículas. La luz también implica un movimiento: “En la fracción de segundo que dura la más corta percepción posible de luz, trillones de vibraciones han tenido lugar” (172).

De hecho, la percepción es movimiento: “Llamo materia al conjunto de las imágenes, y percepción de la materia a esas mismas imágenes relacionadas a la acción posible de una cierta imagen determinada, mi cuerpo” (40). La percepción en Bergson es la relación entre un cuerpo y la acción posible de mi cuerpo sobre aquel mismo, aunque en este caso se trata solamente de una acción naciente (pero finalmente un movimiento), pues las acciones pueden ser actuales —como cuando el cuerpo humano de hecho ejerce una fuerza sobre otro cuerpo (el acto de hablar es una acción ejercida sobre el aire, por ejemplo)—, o también las acciones pueden ser nacientes (como en el caso de la percepción) que, como movimiento en ciernes, es la condición de posibilidad para toda acción efectiva (como cuando el rey *contempla* su gloria, o como cuando escuchamos nuestro propio idioma y reconocemos las palabras por una actividad reproductiva que se lleva a cabo en nuestra mente), debido a:

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

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

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

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

Notemos, así, en primer lugar, que existe una diferencia entre intuición y percep-

ción, pues la primera solo significa el recogimiento de las imágenes del mundo físico por parte de nuestro cuerpo, *instantáneo y sobre el cual se abre nuestra percepción*, mientras que la última es una actualización —provocada por la intuición— del recuerdo de intuiciones análogas con la finalidad de ser utilizado en las acciones presentes. Así, en este engarce entre intuición y actualización del recuerdo, se encuentra más estrictamente el esquema senso-motor que rige toda nuestra percepción y, por ende, toda posible acción efectiva. Ambas acciones, pues, no serían posibles sin ese reservorio de los recuerdos almacenados en la memoria. Al respecto, Bergson comenta: “Pasamos, a través de grados insensibles, de los recuerdos dispuestos a lo largo del tiempo a los movimientos que delinean la acción naciente o posible en el espacio” (97). En resumen: presente o esquema senso-motor y pasado (o memoria) se complementan.

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

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

Sin embargo, aunque la memoria siempre abreve de los dispositivos motores del cuerpo, hay dos formas distintas en que se almacena la memoria: una de manera natural, y la otra por medio de una suerte de entrenamiento. Para Bergson, al igual que para Freud (1992a, 1992b), “Todo debe suceder pues como si una memoria independiente reuniera imágenes a lo largo del tiempo y a medida que se producen” (Bergson, 2010: 95); en esto consiste el primer tipo de memoria (a la que Freud denominaría el aparato inconsciente). Así,

la memoria está constituida por todos los acontecimientos de nuestra vida cotidiana, y es parte de su esencia llevar una fecha, bastarse a sí mismos, imprimirse con todas sus percepciones concomitantes y ser el reservorio integral de nuestra existencia. A dichos acontecimientos, de hecho, tenemos poco acceso, y es a los que, por medio de la voluntad —según Bergson—, recurrimos en ocasiones para insertarlos en la acción presente.

Sin embargo, por otro lado, como “toda percepción se prolonga en acción naciente [...], los movimientos que las continúan modifican el organismo, creando en el cuerpo disposiciones nuevas para actuar. [Es decir] una serie de mecanismos completamente montados” (99-100). En consecuencia, este segundo tipo de memoria sería completamente distinta de la anterior, esto es, la primera siempre se encuentra asentada en el presente y lista para actuar, mientras que la segunda no conserva del pasado (de aquella primera memoria) más que los movimientos perfectamente coordinados, que son el resultado del esfuerzo acumulado, merced a “la tendencia de todo organismo a extraer de una situación dada lo que tiene de útil y a almacenar la reacción eventual, bajo la forma de hábito motriz, para hacerla servir en situaciones del mismo género” (188). Es este segundo tipo de memoria, pues, la que interviene

en actos como caminar, hablar, percibir o realizar actividades que hemos llevado a cabo durante mucho tiempo, y para las que no necesitamos recurrir a la primera memoria voluntariamente para extraer el recuerdo que pudiera servirnos.

Bergson y Benjamin

Mediante este planteamiento es posible deducir por qué el aburrimiento se presenta como cansancio del ánimo debido a falta de estímulos. De manera natural, y como exigencia de su supervivencia y replicación, el hombre está abocado a la acción; el cuerpo le exige nuevos estímulos para extraer de ellos lo que tienen de útil, es decir, la “reacción eventual” para convertirla en “hábito motriz” (Bergson, 2010: 188). Esto explicaría algunos aspectos de la mente humana como la curiosidad, la diversión, el deseo de conocer a otras personas, ciudades, etc.; ya que los nuevos estímulos son más útiles que las circunstancias familiares, pues le ofrecen al aparato senso-motor la oportunidad de enriquecerse. Por ello es que las situaciones familiares y actividades repetidas provocan aquel cansancio del ánimo característico del aburrimiento (aquella *vaciedad* del alma).

Lo anterior en cuanto a la explicación del por qué se nos presenta. Pero ¿por

qué es indiferente que el ser humano esté en reposo o no cuando se halla aburrido? La respuesta es porque nunca estamos en reposo de forma absoluta. Por muy grande que sea la escasez de estímulos, el cuerpo nunca se encuentra quieto (al menos que esté muerto), pues siempre está percibiendo: el esquema senso-motor siempre se encuentra activo, por muy baja que sea su actividad, y esto explica por qué incluso cuando uno se encuentra aburrido sigue existiendo una actividad, aunque sea relajada.³

Pero, entonces, ¿de qué modo el aburrimiento deviene en melancolía? La respuesta también parece hallarse en Bergson. De acuerdo con él, podemos representar al ser humano por medio de un “cono” en el que la base representa los recuerdos acumulados, el total de la memoria, en tanto que el vértice representa el cuerpo que avanza tocando el plano móvil de la representación actual del mundo. En el vértice está la imagen del cuerpo que recibe y devuelve las acciones que emanan de las imágenes del presente.

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

En la punta del cono se encuentra entonces el aparato senso-motor y en la base se halla la memoria, la cual ejerce un empuje hacia abajo que amenaza con desbordar el presente, y no lo hace solo porque “Nuestro cuerpo, con las sensaciones que recoge por un lado, y los movimientos que es capaz de ejecutar por el otro, es pues efectivamente lo que fija nuestro espíritu, lo que le da el lastre y el equilibrio” (194). Existe, así, una relación un tanto paradójica entre la memoria y el cuerpo. Por un lado, el último está tendido hacia el presente, hacia la acción, y ello impide que la memoria lo desborde, pues solo permite filtrar aquellos recuerdos útiles para la acción en curso (ya sea automática o voluntariamente); pero, por otro lado,

³ El sueño representa la excepción de esto, pues mientras se duerme la prioridad no es actuar sino descansar la mente y reparar el cuerpo, aunque con la misma finalidad de seguir actuando en beneficio de la supervivencia, lo cual hace imposible hablar de aburrimiento: “es imposible no ver en el sueño un relajamiento, al menos funcional, de la tensión del sistema nervioso, siempre listo durante la vigilia a prolongar la excitación recibida en reacción apropiada” (Bergson, 2010: 176). Por su parte, Benjamin lo concibe del mismo modo: “el sueño es el punto supremo de la relajación corporal” (2008a: 70).

[...] si nuestro pasado permanece para nosotros casi enteramente oculto debido a que está inhibido por las necesidades de la acción presente, encontrará la fuerza para franquear el umbral de la conciencia en todos los casos en que nos desinteresemos de la acción eficaz (188).

Es decir, en cuanto la falta de estímulos no sea suficiente para mantener nuestra atención en el presente y por ello provoque el aburrimiento, el pasado desbordará ese presente, cayendo desde la “base” del cono y dando lugar a la melancolía: a esa tristeza profunda que nos aqueja cuando de repente nos desbordan los recuerdos, de manera natural y en el estado puro de la existencia.

No es azaroso que Benjamin relacione el sentimiento del luto, concebido como “actitud motriz” (2007a: 353), con la melancolía, pues la muerte es el signo más radical de lo pasado y hacia este tiende la actividad de su espíritu el melancólico,⁴ con una intencionalidad activa que se abre en tanto la actividad del cuerpo no la reclame o, al menos, no de manera suficiente; de modo que, siguiendo la analogía, el espíritu se vuelve con una intencionalidad hacia la base del cono, teniendo ya el vértice, el presente, como un leve punto de anclaje. El sentimiento de la melancolía, en cuanto tristeza, surge

así en su relación con la atención hacia el pasado.

No obstante, anteriormente se mencionó la diferencia entre el aburrimiento y la melancolía, en el sentido de que esta última implica una actividad del espíritu y, aquel, como su condición de posibilidad, un vacío. Sin embargo, es imposible imaginar el paso de uno hacia la otra de forma abrupta, es decir, que se encuentren totalmente aislados, o sea, que no haya elementos de uno todavía en la otra (por ejemplo, la inercia del cuerpo del aburrimiento en la melancolía). O, por otro lado, que no comience a presentarse algo ya del pasado, de la memoria y de la tristeza melancólica en el anterior aburrimiento (aunque tal vez en un grado mucho menor). Y es que, en efecto, pareciera que no sucede así sino que el uno y la melancolía se contaminan.

Benjamin ha anotado en el *Libro de los pasajes* las palabras de Louis Veuillot: “Esta tristeza diserta y plana que se llama tedio” (*apud* Benjamin, 2005: 131), donde la tristeza ya aparece aunque muy

⁴ “Todo sentimiento está ligado a un objeto *a priori*” (Benjamin, 2007b: 352). En este caso, ese objeto es el pasado.

atenuada por el adjetivo *plana* y por el otro muy significativo *diserta*, que alude todavía a cierta vaciedad. En otro pasaje, Benjamin cita a Cervantes aludiendo a la naturaleza creatural de la melancolía y a la intensidad de esta: “Señor, las tristezas no se hicieron para las bestias, sino para los hombres, pero si los hombres las sienten demasiado, se vuelven bestias” (*apud* Benjamin, 2007a: 359-360) (como si fuera necesaria cierta intensidad de la tristeza para caer en ese estado, creatural, de la melancolía, y que todavía no aparece en el aburrimiento).

A pesar de lo anterior, el aburrimiento no solo tiene a la tristeza como algo en común con la melancolía, sino antes, y como causa de aquella misma, su apertura hacia el pasado. En muchos pasajes, Bergson identifica al pasado con el ensueño:

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

Y tal desbordamiento del presente por el pasado es propio de la melancolía, como

ya lo hemos mencionado. Y Benjamin, por su parte, se refiere al aburrimiento como un sueño, en el sentido de *ensueño*, y habría que decir, como una inmersión en el tiempo:

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

Pasado y en-sueño tanto en Bergson como en Benjamin significan la misma cosa, y ambos están presentes tanto en el aburrimiento como en la melancolía (pero en grado distinto), lo cual es deducible por la fuerza de la tristeza en esta última que se presenta más atenuada en el primero, lo que se confirma una vez más por esa seda *ardiente y coloreada* del tedio que sirve de contrapeso a la tristeza.

Finalmente, habría que agregar algo aún más importante, y es que el tedio, mientras se mantiene como tal, mientras no

deviene en melancolía, permite *contar* el sueño, o al menos pretende rescatar ese pasado para los otros. Este contar, si bien no propicia romper del todo la inercia corporal del aburrimiento (“apenas consigue sino comunicar este aburrimiento” [132]), sí impide que la actividad espiritual se intensifique en melancolía, en tristeza profunda, al añadir a esa inercia corporal una actividad más —la de narrar lo pasado-soñado—, lo cual, como afirmaría Bergson, le confiere al sistema senso-motor y al espíritu un punto de anclaje en el presente que impide el avance del pasado con el objetivo de que no lo desborde.

Aburrimiento y recuerdo involuntario

Este acto de narrar, como punto medio entre el aburrimiento y la melancolía, es un antídoto contra esta, pero conserva todas las características del primero. Se da en el círculo de los artesanos (Benjamin, 2008a: 95), y por ello mismo principalmente durante su más grande florecimiento, en la Edad Media, entre la gente que por estar habituada a desarrollar una y otra vez la misma actividad artesanal ya no le ofrece mayores estímulos y, por ende, no le exige a su aparato senso-motor más que un mecanismo automático para llevarlas a término. Tal situación

propicia el aburrimiento, el cual, por su parte, hace que el pasado, la memoria y cierta tristeza se hagan presentes, que caigan por su propio peso, lo que facilita el acceso natural por parte de quien narra al reservorio de las imágenes en su memoria.⁵ Pero estas actividades mecánicas artesanales se realizaban en compañía (“el maestro sedentario y los aprendices errantes trabajaban juntos en el mismo taller” [62]), y esta circunstancia facilitaba el hecho de que se pudiera pasar del acto de recordar al hecho de narrar lo que la memoria ofrecía, lo cual impedía la intensificación de la tristeza. Es significativo que para que el rey pasara del aburrimiento a la me-

⁵ Es importante recordar que, para Bergson, el pasado está inhibido por las acciones del presente, y solo se presenta cuando la acción eficaz no es lo suficientemente estimulante, por ende, su recurrencia es menor. Como bien lo advierte Benjamin, “en Bergson las cosas se plantean como si encarar la actualización intuitiva del flujo vital fuese cosa tan sólo de una libre y plena decisión” (2008b: 210), es decir, de un esfuerzo, a lo cual Benjamin le confiere una validez histórica relativa, puesto que Bergson tiene la mente puesta en la Época Moderna donde el trabajo artesanal, aburrido, ya no tiene una fuerte presencia, y por ello mismo el acceso al pasado se hace cada vez más escaso. Así también, como veremos enseguida, Benjamin hace referencia al campo como ámbito propicio para el aburrimiento.

lancolía era necesario que se encontrara completamente solo, de lo que se deduce una diferencia más entre estar aburrido y sentirse melancólico: que la soledad no es indispensable para lo primero, pero sí para lo segundo. Narrar tiene dos condiciones fundamentales, aburrirse y estar en compañía: “El que escucha una historia, ése está en compañía del narrador” (83). Y el campo es para Benjamin otro ámbito en el que, incluso primariamente, se origina el aburrimiento, debido a su escasez de estímulos, y por ende también la narración, y por ello es que uno de los representantes arcaicos del narrador “estará encarnado por el campesino sedentario” (61).

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

lo que no ha sido «vivenciado» con conciencia y explícitamente” (2008b: 214). Y a ese recuerdo consciente es al que Proust, según Benjamin, al menos en principio, se atenía en la escritura de *En busca del tiempo perdido*:

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

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

Pero, por lo demás, Proust en su obra no se sustrae a debatir esta cuestión. Incluso pone en juego un nuevo momento, que encierra en sí una crítica inmanente de las formulaciones bergsonianas. [...] en Bergson las cosas se plantean como si encarar la actualización intuitiva del flujo vital fuese cosa tan sólo de una libre y plena de-

cisión. Proust anuncia terminológicamente de antemano su convicción discrepante, pues convierte la memoria pura —*la mémoire pure*— de la teoría bergsoniana en *mémoire involontaire* —una memoria que es involuntaria (210).

De modo que este carácter fugaz, involuntario, es propio del recuerdo que propicia la narración: el “recuerdo pasajero” es pues “el elemento inspirador de la narración” (Benjamin, 2008a, nota 38: 116), mientras que “la rememoración” es “el elemento inspirador de la novela” (81). Esta rememoración no solo tiene las características de la memoria voluntaria, de la vivencia, sino que, en tanto se sumerge en el pasado de una forma reconcentrada, lo hace de un modo mucho más intenso, lo cual se acrecienta por la soledad en que se halla el novelista: “la cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad” (Benjamin, 2008b: 65), y favorece el talante melancólico del que escribe: “El novelista toma a su cargo este legado [se refiere a los recuerdos] y rara vez sin honda melancolía” (81);⁶ mientras que la narración se opone a la melancolía, no solo por su recuerdo fugaz, sino por la compañía que la propicia.

Es inherente, por otra parte, a la forma de actualización del recuerdo en la narración,

es decir, de forma involuntaria, el hecho de que ofrezca muchos eventos dispersos, concatenándolos en la memoria del narrador y uniendo un relato tras otro:

La musa de la narración sería esa mujer infatigable y divina que anuda la red que forman a fin de cuentas todas las historias reunidas. Una se enlaza a la otra, como han gustado de mostrarlo todos los grandes narradores, y en particular los cuentistas orientales. En el alma de cada uno de ellos hay una Scheherezade, que a propósito de cada pasaje de sus historias se acuerda de otra historia (Benjamin, 2008a, nota 38: 116).

Y en esto también se opone el recuerdo involuntario del narrador a la rememoración del novelista. Esta ofrece un evento único, que se pretende unitario, aun componiéndose de varios episodios distintos: “reminiscencia eternizadora del novelista, por oposición al recuerdo pasajero del narrador. La primera está consagrada al tema elegido —a su héroe único, a la única odisea, la única iliada—; la otra a hechos múltiples y diversos” (116).

⁶ Aun en casos de recuerdos ficticios.

Esto resulta natural pues, como rememoración, como memoria voluntaria y reconcentrada, el recuerdo del novelista solo puede enfocarse en un hecho de manera profunda, detallada, desplegándolo durante mucho tiempo y plasmándolo largamente en la escritura.⁷ Sin embargo, esto no lo logra sin ningún esfuerzo; por el contrario, va en busca del recuerdo y realiza un trabajo de concentración para poder extraer de él todas sus percepciones concomitantes (como dijera Bergson), pues con el recuerdo voluntario “lo que sucede en ese caso es que las informaciones que nos imparte sobre lo que ha expirado no retienen consigo nada de ello” (Benjamin, 2008b: 211). Por el contrario, los recuerdos involuntarios tienen la característica de que traen consigo las percepciones inherentes con que fueron almacenados en la memoria: “lo distintivo de las imágenes que emergen de la *mémoire involontaire* se ve en el hecho de que tienen aura” (252), comprendiéndose el aura como la situación, el tiempo, el lugar y las características con que los eventos sucedieron. Por ello es que, como el narrador abreva del recuerdo involuntario, puede recrear toda la situación en la que se enteró de lo narrado, ya sea que la historia le haya sucedido a él mismo o que otra persona se la refiriera, y por eso mismo puede imprimirle su propia huella (el aura de su propia situación) como el alfarero imprime la

suya en la “vasija de arcilla” (Benjamin, 2008a: 71).

Aburrimiento y escucha atenta

También es importante el hecho de que el aburrimiento implica una mayor apertura hacia lo narrado por parte de quien escucha, lo que en Benjamin se denomina “el don de estar a la escucha” (2008a: 70). Esta facultad entra en vigor cuando el trabajo mecánico no le ofrece mayores estímulos al aparato senso-motor, es decir, cuando nos hallamos aburridos y, por tanto, se deja el camino abierto para que el espíritu, igualmente relajado, invierta una mayor actividad en otros sentidos: el oído, por ejemplo. Este, de entre los sentidos más usados por la percepción humana —la vista es el otro—, se relaciona de manera más directa que la propia

⁷ Esto ocurre incluso en novelas que narran desde puntos de vista distintos, como *Mientras agonizo* [Faulkner, 2006] o *Los detectives salvajes* [Bolaño, 2006], o cuando los protagonistas son ciudades, por ejemplo: *Manhattan Transfer* [Dos Passos, 2008] y *La región más transparente* [Fuentes, 2008]; incluso cuando aparentemente son dos historias distintas pero unidas por un hilo muy sutil, como el parentesco de los protagonistas, como en *El paraíso en la otra esquina* [Vargas Llosa, 2008].

vista con la relajación no solo espiritual sino también corporal, de acuerdo con Simmel: “El que ve sin oír está sin duda mucho ... más inquieto que quien oye sin ver” (*apud* Benjamin, 2008b: 256). De modo que el oído atento y la relajación corporal y espiritual se encuentran emparentados. Esto explica el hecho de que las “actividades que se ligan íntimamente al aburrimiento” constituyen “la comunidad de los que tienen el oído alerta” (Benjamin, 2008a: 70). De igual forma que ocurre con el que narra, el que escucha, al adherir a su trabajo mecánico cierta actividad del espíritu (la del oído atento), le cierra el paso a la melancolía.

Sin embargo, el aburrimiento también influye en la manera como se imprime en la memoria lo escuchado:

Cuanto más olvidado de sí mismo está el que escucha, tanto más profundamente se imprime en él lo escuchado. Cuando el ritmo de su trabajo se ha posesionado de él, escucha las historias de modo tal que de suyo le es concedido el don de narrarlas (71).⁸

Esto tiene en su base teórica no solo a Bergson sino también a Freud: en ambos autores nuestra memoria se integra por todo acontecimiento de nuestra vida, lo que en Freud se denominaría el “aparato inconsciente”. Y mientras este último nos

habla de la existencia de un sistema percepción-conciencia (1992b) que absorbe nuevos estímulos, a la vez que funciona como barrera de protección contra ciertas excitaciones, Bergson caracteriza a su sistema senso-motor como “un conductor encargado de recoger los movimientos y de transmitirlos, cuando no los detiene” (2010: 95); es decir, el sistema percepción-conciencia o aparato senso-motor funciona como un filtro para los movimientos exteriores, cediéndoles el paso o impidiéndoles su integración a la memoria (en este caso cuando resultan demasiado fuertes; pero aquí ya no se habla de estímulos sino de excitaciones). No resulta difícil deducir, por la naturaleza de tal filtro, que cuanto más relajado se halle, más posibilidades tendrán los estímulos del exterior para integrarse a la memoria. Por ello es que en la relajación espiritual de los trabajos artesanales, lo escuchado se graba con mayor facilidad. Por esto, para Benjamin: “El aburrimiento es el pájaro de sueño que empolla el huevo de la experiencia” (2008a: 70), donde el pasado se halla nuevamente aludido por la figura del sueño.

⁸ Por el contrario, en la melancolía uno no se olvida de sí mismo, sino que nuestro pasado y nuestro yo están más presentes que nunca.

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

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

Así, dado que en el siglo XIX se creía que las jornadas laborales largas mermaban el desempeño de los obreros, se redujo ese tiempo pero se incrementó la intensidad del trabajo, lo cual se realizó de dos formas: 1) mediante el incremento de la velocidad de las máquinas, y 2) mediante la ampliación de la extensión de las maquinarias que un mismo obrero vigilaba

(502). Así, lo característico de este trabajo no es el movimiento repetitivo del obrero frente a la máquina, sino la reconcentrada atención que esta le exige, independientemente del puesto en que se encuentre:

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

Es relevante el hecho de que esta atención sea preponderantemente visual, sin ninguna posibilidad de distracción, pues la máquina determina el ritmo y el obrero está subordinado a ella. Lo anterior en contraposición con el trabajo artesanal, el cual por ser una actividad en que el ritmo de trabajo lo determina el artesano, le permite distraer la vista mientras labora.

Es imposible, de este modo, hablar en el trabajo industrial de algo parecido al aburrimiento, pues en términos bergsonianos, todo el sistema senso-motor se encuentra hiperocupado, incluso violentado:

Todos los órganos de los sentidos son uniformemente agredidos por la elevación artificial de la temperatura, la atmósfera cargada de desperdicios de la materia prima, el

ruido ensordecedor, etc., para no hablar del peligro mortal que se corre entre la apiñada maquinaria (519-520).

El oído aparece aquí no solo *no libre* (como sí ocurre con el trabajo artesanal), sino anulado por completo por ese ruido *ensordecedor*. De modo que no solo la atención se incrementa, sino también la tensión propiamente, debido al peligro mortal que se corre entre la apretada maquinaria o, cuando menos, debido al riesgo de sufrir una mutilación o un accidente. En un reporte de 1861 puede leerse:

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

Estas agresiones, como comenta Marx, no solo atacan el cuerpo (los sentidos) sino que, por el riesgo y la altísima tensión, dejan maniatada la mente al movimiento de la máquina: “El trabajo mecánico agrede de la manera más intensa el sistema nervioso, y a la vez reprime el juego multilateral de los músculos y confisca toda actividad

libre, física e intelectual, del obrero” (515-516). Se trata de un embrutecimiento en toda regla. La alta tensión del cuerpo y la mente, en el trabajo industrial, no dejan ningún resquicio para la relajación corporal o espiritual, mucho menos para el recuerdo o la escucha atenta.

Por otra parte, esta violencia es lo que Freud denomina como *excitaciones*, el *shock* que el sistema percepción-conciencia debería repeler, por lo que en lugar de hallarse relajado se encuentra amenazado: “La amenaza de dichas energías es precisamente la del *shock*. Con ello, cuanto más habitualmente quede registrado en la conciencia, menos contará ese *shock* con la posibilidad de provocar un efecto traumático” (Benjamin, 2008b: 215). Es importante, luego, que la conciencia registre de manera alerta las excitaciones del exterior, en este caso, las de la fábrica de la industria, para que ellas no logren penetrar en la memoria mediante el rompimiento de la barrera contra los estímulos, ni causen un trauma en el individuo:

Que el shock sea atajado de tal modo, detenido así por la conciencia, le daría al suceso que nos lo ocasiona carácter de *vivencia* en sentido eminente. Y esterilizaría ese suceso (al incorporarlo de manera inmediata al registro consciente del recuerdo) para toda posible experiencia poética (216. Las cursivas son mías).

La excitación de la fábrica, al ser bloqueada por el sistema senso-motor (percepción-conciencia en Freud) e inscrita en la conciencia, adquiere el estatus de *vivencia*. Anteriormente se asoció la vivencia con el recuerdo de la voluntad, traído al presente de manera consciente, de forma que desde el mismo modo en que se la recibe (la vivencia) ya está condicionada para ser llamada por la voluntad durante el recordar, y no por el recuerdo involuntario (lo cual la inhibiría para cualquier experiencia poética, incluida el narrar).⁹ La vivencia del obrero frente a la máquina, en cuanto recuerdo consciente que solo puede ser actualizado por la voluntad, resulta de todo punto inservible para integrarse a la memoria como narración.

No obstante, también en la manera en que se la recibe, ya está inscrita otra de las características de la vivencia y de su estatus como recuerdo voluntario. Desde el momento mismo de registrarse pierde lo que Bergson denominaría sus “percepciones concomitantes”, lo que en Benjamin se reconoce como su aura: “La peculiar función de defensa contra los estímulos quizás en último término se pueda ver en esto: asignar al suceso, a costa de la *integridad de su contenido*, un exacto punto temporal en el interior de la conciencia” (217. Las cursivas son mías), en contraposición con el recuerdo involunta-

rio que conserva su aura. De modo que la vivencia ante la maquinaria industrial, en cuanto excitación o *shock* que el sistema percepción-conciencia repele, o que en todo caso registra en la conciencia como vivencia, sin aura y sin posibilidad de ser recordada involuntariamente, se opone en todo aspecto a las condiciones del narrar, las cuales florecen en el ámbito artesanal y desde luego en el campo.

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

«¿Quién de nosotros no habría ya soñado en los días de máxima ambición el milagro de lograr una prosa poética? Ha de ser sin duda musical, mas sin ritmo ni rima; bastante áspera y dúctil como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los *shocks* de la conciencia. Este ideal, que puede convertirse en una *idea fija*, nace sobre todo

⁹ La gran excepción la marca Baudelaire, al poner en el centro de su quehacer poético la vivencia en cuanto *shock*: “El poeta colocó por tanto la experiencia del *shock* en el corazón de su trabajo” (Benjamin, 2008b: 217), pero lo hizo artificialmente y como una excepción a esta regla.

de la frecuentación de ciudades gigantes-
cas, con la red de innumerables relaciones
que ahí se entrecruzan». [...] No se trata
ahí sino de una amorfa multitud de tran-
seúntes, del público de la calle (*apud* Ben-
jamin, 2008b: 219-220. Lo no entrecomi-
llado es de Benjamin).

Este *shock* es el choque literalmente físico
de unos transeúntes con otros, debido al
cual es necesario tener la vista alerta. En
su cuento “El hombre de la multitud”, Poe
describe el comportamiento de los tran-
seúntes como seres con prisa, de miradas
inquietas y movimientos desordenados:
“Fruncían las cejas y lanzaban a fondo sus
miradas hacia todos lados [...] Al hallar un
obstáculo a su paso, cesaban de murmurar
súbitamente; pero sus gestos se hacían más
vehementes” (*apud* Benjamin 2008b: 228).

Este estado de alerta de la vista en las
ciudades, el cual se contrapone al oído
alerta que predomina en el ámbito arte-
sanal y también en el campo, en el que
las distracciones visuales son mucho más
escasas, provoca que, además, gobierne
más el oído sobre la vista en la comu-
nicación de las personas. De este modo,
la preponderancia de la vista sobre el
oído en las ciudades se debe también a la
distancia social que se hace evidente en
ellas. En palabras de Simmel:

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

Inmediatamente, a esta circunstancia de la
vista alerta en las urbes, Benjamin opone
otra que alude a los espacios abiertos del
campo: “La mirada de seguridad (la mi-
rada alerta) prescinde de perderse, soña-
dora, en la lejanía” (256), la cual connota
no solo la amplitud del espacio del campo
(lejanía), sino también el recuerdo de lo
pasado con esa referencia al sueño y, des-
de luego, la dispersión de la atención en
el aburrimiento con aquello de *perderse*.
No resulta, así, difícil inferir una mayor
comunicabilidad en el campo que en las
ciudades, debida a su escasez de estímulos
visuales y, por ende, mejores condiciones
para la narración.

En este mismo sentido, es muy significa-
tivo el hecho de que las personas en la
multitud de la urbe, según Engels “pasan,

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

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

cancías, es la separación entre la ciudad y el campo” (2009: 429).

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

Lo extraordinario que rehúye la vivencia

Todo esto guarda una profunda relación con ciertas características de la novela. En la medida en que el fruto de su trabajo se realiza en soledad, el novelista se encuentra incomunicado, al igual que el obrero ante la maquinaria, solo que el ruido ensordecedor no proviene de algo externo sino de su propio pensamiento, de su reconcentrada y melancólica inmersión en el tiempo, o de su hipersostenido monólogo interior (como en el *Ulises* joycesco). El novelista busca el “sentido de la existencia” (Benjamin, 2008a: 82), e irremisiblemente tiene que realizar aquella inmersión en el tiempo,

reconcentrada en el pasado, lo cual lo aleja cada vez más del recuerdo involuntario y lo sitúa más en el terreno de la vivencia. Nada más lejos de esa vivencia que aquello que no pasa por el tamiz de la conciencia, sino que la burla durante mucho tiempo. Esto que se filtra de un modo tan sutil es lo extraordinario y lo maravilloso. Benjamin afirma que:

Lo extraordinario, lo maravilloso, se narran con la mayor exactitud, y no se le impone al lector la conexión psicológica del acontecer. Queda a su arbitrio explicarse el asunto tal como lo comprende y con ello alcanza lo narrado una amplitud que a la información le falta (68).

Y también apunta:

No hay nada que recomiende las historias a la memoria más duramente, que la casta concisión que las sustrae del análisis psicológico. Y cuanto más natural le sea al narrador la renuncia a la matización psicológica, tanto mayor la expectativa de [la historia] de encontrar un lugar en la memoria del oyente, tanto más se conforma a la experiencia de éste, tanto más gustosamente éste la volverá a narrar, tarde o temprano. Este proceso de asimilación que ocurre en las *profundidades*, requiere un estado de relajación que se hace más y más raro (70. Las cursivas son mías).

Resulta significativa la alusión al inconsciente con la noción de *profundidades*. De hecho, Benjamin inmediatamente alude allí a la relajación del aburrimiento. Lo extraordinario y lo maravilloso, debido a su escasa capacidad para ser interpretado, esquivo el filtro de la conciencia y se imprime directamente en la memoria, de la que siempre es posible desprenderse como recuerdo involuntario, para ser narrado una y otra vez sin agotar su significado, pues cuando esto ocurre, pasa de ser recuerdo involuntario a ser vivencia. Su carácter inaprehensible no exime a lo extraordinario o maravilloso de su capacidad para “suscitar asombro y reflexión” (70), que no comprensión. Pues sería imposible confundir el asombro ante lo no comprensible con aquel shock violento que la conciencia repele: el primero está marcado por su carácter inusitado y el segundo por su violencia.

En este sentido, encontramos otra diferencia entre novela y narración. Como la novela pone en juego el tiempo interior, el pasado, ese rumiar del melancólico que busca el “sentido de la existencia”, su explicación final, la novela recurre a una concatenación psicológica de los hechos, como afirma Lukács: “la captación por intuición y barrunto del inalcanzable y por ello inexpresable sentido de la vida”

solo puede darse a través de “un recuerdo creativo, pertinente al objeto y que lo transforma” (*apud* Benjamin, 2008a: 82). Así, pues el novelista no puede simplemente presentar los eventos tal y como acontecieron, el “reporte” “seco” (Benjamin, 2008a: 70) y desnudo del acontecer, sino que realiza una labor interpretativa, que *transforma* al objeto en algo aprehensible para la conciencia y que le imprime su signatura de vivencia. Sin embargo, no hay nada que se aleje más de la verosimilitud *narrativa*, fundada en la *naturalidad* con que se cuenta (68), que la verosimilitud de la *información*, de la prensa, basada en el hecho de que “suene plausible” y en su “pronta verificabilidad” (67), lo cual es una exacerbación de la explicación psicológica novelesca.

Lo extraordinario o lo maravilloso guarda algunos matices para Walter Benjamin, pues en el contexto de su ejemplificación recurre a un relato que podría considerarse realista, pero que en todo caso resulta inusitado (poco comprensible): la historia del rey Psaménito, de Heródoto. Este rey, al ser derrotado en la guerra a manos de su rival, el rey Cambises, no llora cuando ve a sus familiares convertidos en esclavos, sino solo cuando ve pasar a uno de sus ancianos sirvientes convertido en prisionero (68-69). Lo que falta en esta historia es jus-

tamente la explicación psicológica. ¿Por qué Psaménito se comporta así? En ese mismo contexto, Benjamin apela a la historia *El águila blanca* de Leskov. Trata de un funcionario público de aspecto terrorífico, aunque de corazón noble, al que acosa el fantasma de un joven hermoso que lo acusa de haber provocado su muerte al echarle el mal de ojo (Leskov: 1968). El cuento se podría inscribir en el tópico de los relatos de fantasmas o aparecidos, es decir, en el terreno de lo fantástico. De hecho, el narrador principal, que introduce la historia y cede la palabra al protagonista, afirma que este la contó en un círculo de narradores aficionados donde “Cada uno de nosotros debía, a su vez, relatar algún incidente fantástico de su propia vida” (7).

También Benjamin se refiere a los subgéneros del *märchen*, por ejemplo, los cuentos de animales, con aquello de que “los animales que en los cuentos vienen en auxilio de los niños” (2008a: 86), algo ubicado en el ámbito de lo imposible. Es decir, no se trata de una delimitación al estilo de la de Todorov en su famoso ensayo *Introducción a la literatura fantástica* (1981), sino de ciertos matices que Benjamin tipifica por igual como maravilloso o extraordinario. Lo que parece interesarle es la fuente de la verosimilitud narrativa, la naturaleza y

soltura con que se narra, sin importar en qué lugar del espectro de lo extraordinario se encuentre.¹⁰

Aunado a lo anterior, se debe la oposición postulada por Benjamin de la información (la prensa) respecto de la narración, por circunscribirse no solo dentro del aspecto de lo ordinario sino de la insulsa verificabilidad. Detrás de todo ello resuena la teoría de Döblin, una de las más fuertes influencias en la construcción de la concepción benjaminiana de la narración. Bardelás afirma que Döblin aboga por no separar la realidad de la fantasía. En palabras de Döblin:

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

Döblin critica, además, la dependencia de ciertas novelas al naturalismo, a los datos férreos de lo comprobable (*apud* Bardelás, 2015: 66). Benjamin parece hacerle eco pero en su crítica a la prensa.

En resumen, lo extraordinario o maravilloso, al prescindir de las causas psicológicas, e incluso físicas (como el fantasma del cuento *El águila blanca* de Leskov) y biológicas (como en el caso de los animales humanizados), evade la aprehensión total en la conciencia que la convertiría en una vivencia en sentido estricto, y la mantiene dentro del ámbito de la memoria, más inconsciente y dispuesta a actualizarse como recuerdo involuntario en la narración.

Conclusión

Hemos visto cómo la constitución del sistema senso-motor es la responsable de los mecanismos tanto de la melancolía como del aburrimiento. En el último caso, surge a causa de una carencia de atención, ya sea debida a una falta de estímulos o a la insuficiencia de estos para atraerla, como en las tareas mecánicas de las labores artesanales en las que se pone en movimiento nuestra memoria automática. La melancolía, por su parte, deviene

¹⁰ Benjamin también habla de la autoridad que la lejanía, tanto espacial como temporal, le otorga a lo narrado (2008a: 67), pero este tema excede el espacio del presente trabajo.

cuando, todavía en el aburrimiento, no se le da un punto de anclaje al cuerpo en el presente, y por ello lo desbordan los recuerdos del pasado hacia los que termina abocándose intencionalmente el espíritu melancólico; si bien en el aburrimiento también se filtran desprevenida e involuntariamente los recuerdos (propiciando el acto de narrar), no obstante continúan siendo regulados por ese acto que impide el paso del mismo a la melancolía. Así, podemos afirmar, la narración floreció ampliamente en el círculo de los artesanos impregnado por el aburrimiento y por los recuerdos involuntarios y fugaces. El aburrimiento, de igual modo, favorece la escucha atenta de lo narrado, pues al implicar poca atención del espíritu, deja a este vacante para aplicarse a algún sentido de nuestra percepción y, con más razón, al oído (pues está mejor relacionado con la relajación corporal y espiritual). El aburrimiento, entonces, al implicar una relajación del sistema senso-motor, permite que la barrera que bloquea los estímulos externos de igual modo se relaje, facilitando que lo escuchado en la narración se grabe más profundamente en la memoria (como un recuerdo involuntario que esquivo la conciencia y que conserva todas sus percepciones concomitantes). De esta manera, el que recibe dicho estímulo o escucha tal narración lo volverá a narrar cuando

se encuentre aburrido. Lo extraordinario y maravilloso, al estar desnudo de toda explicación, rehúye asimismo la conciencia y la barrera contra los estímulos y se inserta en la memoria involuntaria, listo para actualizarse como un recuerdo fugaz en una nueva narración.

Bibliografía

Bardelás Álvarez, Silvia, 2015. “Teoría de la novela”. Tesis de doctorado en filosofía, Madrid, España, Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Benjamin, Walter, 2005. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

_____, 2007a. *Obras*. Libro I. Volumen 1. Madrid: Abada.

_____, 2007b. *Obras*. Libro II. Volumen 1. Madrid: Abada.

_____, 2008a. *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

_____, 2008b. *Obras*. Libro I. Volumen 2. Madrid: Abada.

Bergson, Henri, 2010. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.

Freud, Sigmund, 1992a. *Obras completas*. Volumen XVIII. Buenos Aires: Amorrortu.

_____, 1992b. *Obras completas*. Volumen XIX. Buenos Aires: Amorrortu.

Leskov, Nikolái, 1968. “El águila blanca”. En José A. Llorens (compilador). *Narraciones terroríficas*. Epub: Titivillus. 8-81.

Marx, Karl, 2009. *El capital*. Tomo I. Volumen 2. Ciudad de México: Siglo XXI.

Real Academia Española. “Aburrimiento”. <https://dle.rae.es/aburrimiento?m=form>. Consultado el 13 de mayo de 2020.

_____. “Inercia”. <https://dle.rae.es/inercia?m=form>. Consultado el 29 de mayo de 2020.

_____. “Melancolía”. <https://dle.rae.es/melancol%C3%ADa?m=form>. Consultado el 27 de mayo de 2020.

Todorov, Tzvetan, 1981. *Introducción a la literatura fantástica*. Ciudad de México: Premia.