

Crítica de la vivencia y caída de la experiencia. Un estudio sobre la noción de cuerpo en la filosofía de Walter Benjamin¹

Ludmila Hlebovich
ludmilahlebovich@gmail.com
CICES-IdIHCS-CONICET/UNLP

Introducción

En el marco de un interés general por comprender el rol del cuerpo en la experiencia propia del mundo contemporáneo, en este trabajo nos proponemos delinear algunos rasgos del concepto de cuerpo en la noción de experiencia de Walter Benjamin. Como es bien sabido, Benjamin aborda la caída de la experiencia desde distintas perspectivas a lo largo de toda su vida y en gran parte de sus escritos, lo que se debe a la multicausalidad de la crisis de la experiencia en la modernidad. En “Sobre algunos temas en Baudelaire”, obra de 1939, tal problemática viene fundamentalmente de la mano del desarrollo de los medios de producción técnica con la fabricación en serie, la aparición de la imprenta y el rápido acrecentamiento poblacional que dio lugar a la formación de masas y multitudes. Sin embargo, ya en “Sobre el programa de la filosofía venidera”, escrito en 1918, observa la degradación de la experiencia a partir del recorte matemático-mecanicista y la cosmovisión resultante de lo que fue la Ilustración. En “Experiencia y pobreza” y “El narrador”, de la década de 1930, analiza la destrucción de la experiencia y el peligro que esto implicaba a partir de las calamidades de la Primera Guerra Mundial y el ascenso del nazismo al poder. En el último párrafo de “Experiencia y pobreza” avisa: “Nos espera a la puerta la crisis económica, y tras ella una sombra, la próxima guerra” (2007b: 222).

Ahora bien, a pesar de las acertadas advertencias benjaminianas y de la crudeza de los hechos, pero también y especialmente a propósito del desastre, consideramos preciso el replanteo por la posibilidad de la experiencia, es decir, por el rescate de la misma: ¿Es viable la experiencia en la contemporaneidad? Para este trabajo damos por supuestas dos interpretaciones contrapuestas en torno de la experiencia en Walter

¹Este trabajo ha sido realizado en el marco de una “Beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas”, otorgada por el Consejo Interuniversitario Nacional.

Benjamin. Una de ellas, representada por Martin Jay en *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*, sostiene que hoy ya no es posible la experiencia en sentido benjaminiano. La otra lectura, en la que ubicamos a Gabriel Amengual en *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, considera posible su sobrevivencia. Nuestra indagación se aproxima a esta última posición, pero concentrándose en el papel del cuerpo en la elaboración de las vivencias para convertirlas en experiencia, y por tanto, su implicancia en las posibilidades de supervivencia de formas reconfiguradas de la experiencia en el mundo actual².

Particularmente, buscaremos delinear rasgos de la noción de cuerpo en la experiencia propuesta por Benjamin analizando el modo en que éste cobra relevancia en algunos de sus escritos de la década que se inicia en 1930. Nos remitiremos detalladamente al mencionado escrito “Sobre algunos temas en Baudelaire”, elaborado y publicado en 1939 en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung* y luego veremos algunos escritos sobre el teatro épico de Brecht que pertenecen a la misma etapa de madurez del autor. En tales obras, nuestra entrada al tratamiento de lo corporal será, especialmente, a través de la idea que este autor plantea de la percepción. En primer lugar veremos cómo, en el escrito sobre Baudelaire, Benjamin sostiene que en las sociedades actuales se produce un cambio en el modo de percepción del hombre que está en estrecha relación con la caída de la experiencia y las transformaciones que sufre y “debe” sufrir la experiencia para su actualización y sobrevivencia. Siguiendo esto, buscaremos caracterizar el método baudelaireano para convertir la vivencia del shock en una experiencia genuina deshaciendo el moderno *aislamiento insensible* y, en segundo lugar, estudiaremos el modo en que el teatro brechtiano, a través del cuerpo y su gestualidad, da lugar a una nueva modalidad de experiencia estética.

1. Baudelaire y la tarea de deshacer el aislamiento insensible

² Nos remitimos aquí a un trabajo precedente donde abordamos con detenimiento la cuestión de la sobrevivencia de la experiencia en Benjamin. Ver Hlebovich, Ludmila (2014) “La noción de experiencia en Walter Benjamin: destrucción, transmutación y sobrevivencia”. En *Actas de las III Jornadas de Iniciación a la Investigación en Ciencias Sociales (UNQui)*, ISSN 23623047.

En “Sobre algunos temas en Baudelaire” Benjamin se pregunta cómo es posible la experiencia cuando lo que impera es el shock. A partir de aquí da cuenta de las profundas alteraciones que ha sufrido la experiencia en su estructura misma. Lo que ha acontecido es que la experiencia (*Erfahrung*), con su carácter social y compartido, se ha degenerado en vivencia (*Erlebnis*), la cual es meramente subjetiva. Esto se debe, en parte, a que en la vida de ciudad prevalece el shock y, por otra parte, a que los sujetos modernos que se encuentran en este contexto sumamente hostil, en principio, no buscan maneras de revertir tal situación. En otras palabras, la vivencia es justamente lo contrario a la experiencia, es su negación: vivir los acontecimientos, por un lado, en condiciones que no permiten su asimilación y transmisión y, por otro, sin hacer una elaboración de los mismos. Sintéticamente podemos decir que la vivencia es el estilo de vida de sujetos pasivos en un contexto degradado que se retroalimenta como tal. El ‘shock’, por su parte, es un choque o impresión tan instantánea, imprevista y fuerte como profunda, proveniente del exterior y ante la cual, en la inmediatez, no podemos sino comportarnos pasivamente por tratarse de algo inesperado.

Benjamin observa que el shock es lo que define la relación del hombre con su contexto, pensando puntualmente en las grandes ciudades de mediados de siglo XIX y cuyos modelos son aquí París y Londres. Las características de tal contexto están determinadas por las transformaciones arquitectónicas, lumínicas, semióticas, que han entrado en un sistema de aumento constante y cada vez más intenso de emisión de estímulos. El enorme crecimiento demográfico produce el nacimiento de la “masa”, que no es una clase o colectivo reunido por alguna causa común sino “la multitud amorfa de los que pasan” (Benjamin, 2012: 198), un gran caudal de individuos conglomerados y, al mismo tiempo, aislados. Los sujetos se funden y homogeneizan en la masa, perdiendo así su individualidad constituida a través de las distintas relaciones intersubjetivas. A su vez, el desarrollo de los medios técnicos de producción ha redefinido la manera de trabajar y producir así como también de la vida día a día al introducir tecnologías que cambian nuestro trato con lo más cotidiano. Por último, este entorno está definido también por los nuevos medios de comunicación, como la prensa, cuyos rasgos son la inmediatez, novedad, exactitud y abundancia. El resultado es un cambio en el modo de vida en general: el shock es la forma de vivir tanto del individuo y del *flâneur* como del obrero industrial. Y la clave profunda del cambio de vida se encuentra en que la percepción del transeúnte ha entrado en una fuerte crisis que culmina en una alteración

de la percepción misma. Se ha transformado la relación entre el contexto y la sensibilidad del hombre: si antes se hacía un trabajo con estos datos, ahora nos comportamos por reflejos, es decir, respondiendo a los estímulos recibidos desde el exterior de manera automática e involuntaria.

El tipo de sensibilidad propio de la vida citadina se caracteriza por cierta “recepción” degradada, es decir, entendida como mera *entrega* a lo dado, y propia de la vivencia. Tal receptividad es el darse a la simple complacencia que generan las comodidades burgueso-capitalistas o bien a la aceptación sin más de lo que genera displacer, sin ningún tipo de filtro, de trabajo, de toma de distancia para una elección y elaboración. Los hombres que se entregan a tales (dis)placeres desarticulan su propia “fuerza de voluntad y su capacidad de concentración” con la cual podrían forjar una percepción atenta. Tales sujetos son aquellos que no leerán a Baudelaire: “Baudelaire contaba con lectores para quienes la lectura de la poesía lírica presentaba dificultades. A estos lectores está dirigido el poema introductorio de *Les fleurs du mal*. Poco podrá hacerse con su fuerza y su capacidad de concentración; ellos prefieren los placeres de los sentidos; conocen el *spleen* que liquida el interés y la receptividad.” (Benjamin, 2012: 185)³. Siguiendo esto, entendemos que hay cierta responsabilidad —espacio donde un movimiento corporal se expresa como un movimiento político— otorgada por Benjamin al hombre de ciudad, puesto que la situación de aislamiento insensible no es sólo el resultado del carácter *shockeante* de la ciudad, sino que también se debe a la entrega a una sensibilidad *dormida* que, en diálogo con las condiciones de la ciudad, retroalimenta un modo de vida donde la experiencia se perfila en extinción.

La vida con sobreabundancia de colisiones o shocks gesta lo que Benjamin entiende como “aislamiento insensible” (Benjamin, 2012: 200), lo cual fuerza la orientación de los individuos hacia sus intereses particulares. En el aislamiento insensible se esconde el olvido del otro, la sensibilidad automatizada que vuelve imperceptible al que transita una misma calle junto a uno, en palabras de Benjamin: “[e]l confort aísla” (2012: 213). Lo mecánico sustituye una sucesión compleja de operaciones por una manipulación simplificada, es el caso del disparo del fotógrafo que con sólo apretar con un dedo un botón fija un acontecimiento por un tiempo ilimitado. A este tipo de experiencias táctiles se le añaden las ópticas en la lectura del periódico y las

3 Más adelante retomaremos con más detenimiento la cuestión del *spleen* en Baudelaire.

del tráfico citadino: “la técnica sometió al sensorio humano a una ejercitación de un tipo complejo” (Benjamin, 2012: 214). El resultado de tal estimulación es la necesidad de la conciencia humana de insensibilizarse para poder sobrevivir haciendo del shock una vivencia. La conducta del hombre contemporáneo, cegado y preocupado únicamente por sus asuntos privados, es entonces descripta en estos términos:

Ya el gentío de las calles tiene algo de repugnante (...) Esos cientos de miles de todas las clases y todas las procedencias que allí se cruzan, apretados unos con otros, ¿no son todos ellos hombres con las mismas características y capacidades, y con el mismo interés por ser felices?... Y sin embargo corren unas delante de las otras, como si no tuvieran nada en común, nada que ver entre sí, pero el único acuerdo entre ellas es uno silencioso, el acuerdo de que cada uno se mantendrá del lado de la vereda que está a su derecha (Benjamin, 2012: 200).

Así como la vida citadina implicó un proceso de adaptación sensorial y “[a]caso el espectáculo cotidiano de una multitud en movimiento haya representado una visión a la que el ojo aún debía adaptarse” (Benjamin, 2012: 211), Benjamin ve la necesidad de que tal movimiento no se detenga, no quede inmovilizado ante el shock, sino que torsione sus determinaciones más profundas. Siguiendo esto, considera que existen posibilidades de salvar la experiencia, aún en las condiciones de la modernidad, a partir de su trasmutación y ampliación habilitada por los cambios perceptivos descriptos.

En tal trasmutación la tematización de la memoria resulta fundamental, razón por la cual Benjamin recurre a la memoria pura de Henri Bergson en *Materia y memoria*, a la memoria involuntaria que Marcel Proust expresa en *En busca del tiempo perdido* y a lo que él mismo llama “rememoración”. Este movimiento de transformación permitiría que el shock pueda convertirse en experiencia, integrando y articulando las dimensiones individual y colectiva. Benjamin retoma de Bergson la consideración de que la estructura de la memoria sea decisiva para la experiencia; sin embargo, le critica

que no focalice en la estrecha relación entre memoria y tradición, es decir, en la trama intersubjetiva de la memoria, o en otras palabras, en el rol que cumplen los otros en la memoria individual y asimismo en la experiencia. Por otro lado, Benjamin critica a Bergson desde Proust, cuando éste observa lo fundamental de la distinción entre la memoria voluntaria y la involuntaria. Esta última es automática, la otra se encuentra subordinada a la inteligencia, a lo meramente cognoscitivo. En *En busca del tiempo perdido*, es justamente un gesto marcadamente corporal: el saborear una magdalena, lo que constituye el hecho iniciático en la memoria involuntaria. En definitiva, lo que a Benjamin le interesa remarcar aquí es la idea de que en la memoria aparecen conjugados contenidos del pasado individual (en la memoria involuntaria) con los del pasado colectivo (en la memoria voluntaria).

Quien ha logrado hacer del shock, es decir de la vivencia, una experiencia ha sido Baudelaire. Este se ha sumergido en la masa y ha sufrido en carne propia las consecuencias del shock y de las relaciones humanas degradadas por la nueva estructura del modo de vida. Su poesía es forjada en una “lucha” codo a codo con la multitud. Su método creativo ha sido el estar a merced de la muchedumbre aunque sin dejarse arrastrar completamente por ella y, de este modo, tomar una distancia crítica respecto de la misma. Precizando un poco más, lo que Baudelaire hace es disponerse a estar atento de lo que sucede en la masa de gente, reflexionar sobre esto, inmerso en la masa misma. Es de esta forma como logra deshacer el aislamiento insensible, convertir la vivencia del *shock* en una experiencia y elaborarla poéticamente.

Siguiendo la interpretación de Gabriel Amengual (2008: 55), la experiencia se articula con la memoria fundamentalmente en el *spleen*, que es la percepción del tiempo sin historia, homogéneo y continuo. *Spleen* es el término que Baudelaire emplea para referirse al mal del siglo, denotado en el hastío, el rencor, la desesperanza y melancolía de la gente. Lo contrario a tal noción es lo que el poeta llama *correspondances*, que es lo que constituye el contenido de la rememoración: momentos de encuentro con la pre-historia, la cual no es vivencia sino experiencia. Se trata de una experiencia posible en ámbitos de crisis en tanto encuentra su refugio en lo cultural. El trabajo que realiza Baudelaire para hacer del shock una experiencia consiste en sumergirse en la experiencia del tiempo del *spleen* pero poniendo en práctica una sensibilidad extraordinaria que habilita a una conciencia del tiempo que encuentra momentos fragmentarios en los que la experiencia es posible. Aquí se puede, entonces, captar las

interrupciones del *continuum* de la historia donde es factible el cambio. En esta fragmentación es viable la integración de la memoria voluntaria y la involuntaria, la individual y la colectiva: “[d]onde reina la existencia en sentido estricto, aparecen conjugados en la memoria ciertos contenidos del pasado individual junto con aquellos del pasado colectivo (...) De esta forma la rememoración voluntaria y la rememoración involuntaria pierden su exclusión mutua” (Benjamin, 2012: 190 y 191). Luego, según Amengual, la experiencia de Baudelaire es la de tomar conciencia de la pérdida de la experiencia individual y colectiva, de percatarse de la destrucción del sujeto de la experiencia. Ahora bien, según la argumentación que venimos desarrollando en el presente trabajo, entendemos que Benjamin no se limita a expresar que Baudelaire toma conciencia de la pérdida de la experiencia o que simplemente lleva al *shock* “a conciencia de manera reflexiva como la experiencia de la época” (Amengual, 2008: 58), sino que postula a este poeta como un nuevo arquetipo de narrador (Cfr. Benjamin, 2010) y, por ende, de una nueva experiencia, la de las sociedades modernas, donde el rol del cuerpo es imprescindible. En este punto nuestra lectura se distancia de la de Amengual, en la medida en que hemos procurado mostrar que la forma en que Baudelaire trabaja con el *shock* constituye un ejemplo de la posibilidad de sobrevivencia de la experiencia.

La posibilidad de sobrevivencia de la experiencia se ejemplifica, entonces, en Baudelaire. Sin embargo, como vimos, tal actualización implica una transmutación y gran parte del precio será la trituración del aura. Esta es la cláusula de supervivencia de la experiencia bajo las condiciones de la modernidad. En “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”⁴ Benjamin define la noción de aura como “la manifestación única de una lejanía” (Benjamin, 2012: 234) y considera que está en conexión con el hecho de que ciertos objetos sean dotados de la capacidad de levantar la vista y mirarnos. A la mirada le es inherente la expectativa de ser devuelta por aquel que fue su destinatario. Las obras auráticas cumplen esta expectativa. La perceptibilidad, dice Benjamin siguiendo a Novallis, es cierta “atención”, y la obra aurática posee perceptibilidad, es decir, la capacidad de levantar la mirada, de devolvérsela al observador. Las obras de arte se caracterizan por exceder las interpretaciones

4 En el presente trabajo no abordaremos “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, pero nos referiremos a éste escrito y a la cuestión del aura desde “Sobre algunos temas en Baudelaire”.

individuales y, al mismo tiempo, requieren una elaboración por parte del receptor. El instante de encuentro con una obra, que apela a la memoria involuntaria, es irrepetible: “[e]n esto se basa el sistema constructivo de la obra de Proust: cada una de las situaciones en que el cronista es tocado por el aliento del tiempo perdido, se convierte por esto en una situación incomparable y destacada en la serie del resto de los días” (Benjamin, 2012: 232) La reproductibilidad técnica, al proveer la repetición en serie del arte, acrecienta la actividad de la memoria voluntaria haciendo posible fijar imágenes y sonidos en cualquier momento y a través del tiempo, aniquilando así el aura. La reproductibilidad pareciera proponer, en principio, métodos que hacen de lo artístico algo que no requiere ningún tipo de trabajo: “tampoco puede haber un principio único formal para ambas: para la mirada que no puede saciarse en una pintura, la fotografía significa más bien eso que la comida al hambre, o la bebida a la sed” (Benjamin, 2012: 232). El aparato, como el daguerrotipo, no devuelve la mirada. Baudelaire comprende que en la vida citadina, “la expectativa a la que se enfrenta la mirada del hombre no es correspondida. Baudelaire describe los ojos de aquellos (...) que han perdido la capacidad de mirar” (Benjamin, 2012: 237).

En la actualidad, el aura se extingue en la vivencia del *shock* y marca así la forma de sobrevivencia de la experiencia sin los antiguos rasgos de singularidad e irrepetibilidad provistos por su corte artesanal: “Esta es la vivencia a la que Baudelaire dio peso de una experiencia, fijando también el precio por el que la sensación de la modernidad ha de conseguirse: la destrucción del aura en la vivencia del shock” (Benjamin, 2012: 241). No obstante lo perdido, la nueva experiencia puede ser portadora de una significatividad compartida. Si bien en la actualidad aquella estaría definida por su repetitividad y su carácter efímero, lograría aún ser significativa recuperando ciertos elementos del pasado colectivo que se conjugan con lo individual, tal y como se muestra especialmente en la relación de Baudelaire con la masa.

Para cerrar este apartado, quisiéramos presentar algunas conclusiones preliminares. Por un lado, observamos que si bien hay pérdidas irre recuperables y las experiencias auráticas ya no son posibles, Benjamin rescata ciertos aspectos de la transmisibilidad de la experiencia que pueden seguir en pie si se habilita su transmutación. En varios escritos, pero fundamentalmente en *El Narrador*⁵, Benjamin

5 Si bien consideramos preciso hacer una mínima referencia a la relación que establece Benjamin entre experiencia y narración, en esta oportunidad no nos

plantea que para que se dé tal transmisión es preciso no solo alguien que ya haya hecho experiencia y que la comparta con otros proponiéndoles su inclusión en esta práctica sino que, a su vez, es imprescindible un interlocutor que esté dispuesto a realizar el trabajo que supone su iniciación en la experiencia. Benjamin aboga por una recepción activa de lo que sucede en nuestro entorno, es decir, de accionar como Baudelaire: llevando a cabo una interpretación consistente en la elaboración con y desde el contexto en el que se enmarca. Esto supone, por un lado, la capacidad humana para ejercer una actividad atencional crítica y constructiva y, por otro lado, conlleva la inmersión concreta en el barro de la vida citadina, es decir, de vivirla en carne propia, comprometiendo así lo individual con lo común. Entonces, si bien ya no se puede contar con una de las partes que suponía antes la experiencia, a saber, los que han hecho experiencias –ya que mientras muchos han muerto en la guerra(Cfr. Benjamin, 2007c), los que aún viven han enmudecidos, o por la catástrofe bélica o por la sobreabundancia de colisiones urbanas–, aún queda un receptor que precisa salir de su estado nostálgico y cobrar conciencia de que su interlocutor es ahora el contexto *shockeante* de la ciudad.

Esta inmersión concreta y carnal en la vida de las grandes ciudades implica trabajar con una nueva sensibilidad. Ahora bien, podemos comprender que para Benjamin en la contemporaneidad se puede rescatar el aspecto más ligado a lo corporal de lo artesanal de la experiencia haciendo, como Baudelaire, un trabajo atento a las modificaciones en la percepción que implica atravesar el cúmulo de estímulos a los que nos encontramos expuestos en la vida de ciudad. La experiencia del shock, la experiencia corporal de la vida citadina, tendrá que desandar el “aislamiento insensible” de cada individuo en sus intereses particulares haciendo algo con el automatismo o más precisamente deshaciendo el automatismo con el que se reciben los estímulos.

2. El gesto en el teatro épico de Brecht

podemos detener en tal asunto. En un trabajo previo, al que nos hemos referido en la 2º nota a pie de página del presente escrito, hemos abordado la caracterización de la noción de experiencia benjaminiana haciendo foco en su transmisibilidad intergeneracional asentada en el carácter narrativo y artesanal que, alejándose de un sentido meramente cognoscitivo, construye un sentido compartido. De esta manera pudimos observar que su dimensión intersubjetiva y plural supone un descentramiento respecto del sujeto típicamente ilustrado al gestarse en el *estar con otros* y un distanciamiento de la vivencia subjetiva y vaciada de significatividad.

Al analizar el modo de hacer de una vivencia una experiencia en el contexto de las sociedades contemporáneas, puntualizando en el rol del cuerpo en tal transmutación, vimos cómo es que las modificaciones de la percepción dan lugar a nuevas experiencias en Baudelaire. Para una profundización en el análisis de este movimiento proponemos indagar ahora el modo en que el cuerpo cobra relevancia a partir de la potencialidad de su gestualidad en algunos escritos de Benjamin sobre el teatro épico de Brecht. De esta manera buscaremos vislumbrar el papel de lo corporal en la constitución de modalidades actualizadas de experiencia estética. Para introducirnos en este tema apuntaremos algunas de las características más importantes del teatro brechtiano que hacen a la revolución de la estructura misma del teatro, según la lectura que hace de esto Benjamin en la segunda versión de “¿Qué es el teatro épico?”. Sucintamente podemos decir que aquí el berlinés plantea que la modificación de la estructura del teatro se logra promoviendo un estado distendido en un público que se concibe como colectivo, disponible para la participación y la reflexión crítica. Para lograr esto se recurre a la provocación de asombro, donde entran en juego la interrupción, el shock y el extrañamiento. El punto clave de nuestra investigación aquí estará dado como una modalidad de la mencionada interrupción, a saber: la cita gestual.

En el texto abordado, Benjamin afirma que el teatro de Brecht se propone generar un estado relajado en el público y que lo hace en contraposición al teatro dramático fundado por Aristóteles. Mientras que este último estilo genera tensión, aquel suscita espectadores que sigan la acción distendidamente. Así la dramaturgia brechtiana reclama una compenetración mínima del público con el héroe, de manera tal que elimina la catarsis aristotélica, la exoneración de las pasiones por medio de la intensa compenetración con la suerte conmovedora del héroe. Por esto, deja de lado todo sensacionalismo temático y prefiere una fábula antigua y conocida a una nueva. El teatro épico busca, más bien, provocar asombro ante las circunstancias en las que el héroe se encuentra, en lugar de la identificación con la personalidad e individualidad de éste. Se concentra, entonces, en desarrollar la representación de situaciones y no tanto de acciones, pues estas son más bien individuales mientras aquellas son más bien compartidas, sociales.

Ahora bien, la representación de situaciones no es el intento de la mera reproducción de las mismas, sino de descubrirlas, de *extrañarlas*. Para lograr la situación de extrañamiento se recurre a la interrupción del proceso de la acción, es decir,

a un uso particular del shock que detiene la explicación de lo que sucede en la obra. A partir de aquí se dan intervalos que buscan romper la ilusión del público paralizando su disposición a compenetrarse y reservando dichos espacios para una toma de posición crítica. Tales intervalos habilitan un tiempo espesado y dilatado, que predispone a realizar las conexiones del presente con el pasado propias de la crítica y así poner los acontecimientos escénicos en relación con la propia experiencia. Esto vale también para el actor, quien tiene el trabajo de elaborar una actuación que apenas recurra a la compenetración con el personaje: “Brecht dice: «El actor debe mostrar una cosa y debe mostrarse a sí mismo (...)»” (Benjamin, 1991: 39). De esta manera el actor tiene que, por momentos, salirse del personaje y exhibirse en la situación de toma de posición y crítica respecto de lo dado en la escena. Por otra parte, el armazón artístico precisa ser montado transparentemente en la representación, ya sea mediante carteles y títulos, canciones o el modo de actuación, que, al irrumpir, ponen en evidencia lo que acontece en escena.

En base a los elementos anteriormente delineados el teatro brechtiano realiza una dimensión pedagógica que habilita una recepción activa y crítica: “[m]uchos nos han preguntado: ¿Os comprenderá el obrero? ¿Renunciará al estupefaciente de costumbre, a la participación espiritual en una indignación de otros, en el éxito ajeno, a toda esa ilusión (...)?” (Benjamin, 1991: 38). En definitiva, lo que el teatro épico busca promover es una recepción activa y colectiva por parte del público, lo que lo distancia de las diferentes prácticas individuales y subjetivas, como la lectura de novelas y diarios. Por otra parte, el teatro épico, al dejar de lado el drama, disminuye considerablemente la distancia entre la obra (la escena concreta, los actores, la trama, etcétera) y el público. De esta manera desarticula esa separación abismal que el teatro aristotélico imponía conservando todavía las huellas de lo sacro en el arte. Este movimiento se visualiza en el pasaje del foso –que separaba tajantemente a los actores de los espectadores– al podio. De esta manera es como “el teatro épico permitirá conocer sin imposiciones hasta qué punto son idénticos en este campo el interés artístico y el político” (Benjamin, 1991: 39).

Como anticipamos, Benjamin plantea que la interrupción en el teatro es la base de la cita: “citar un texto implica interrumpir su contexto” (1991: 37) y, sin detenernos aquí en el concepto de ‘cita’ de este autor, proponemos acercarnos ahora a una de sus modalidades esenciales: la que es gestual. El actor cita en escena su propio gesto o el

gesto de otros y estos son mejor recibidos si los habilita la interrupción. A su vez, el gesto se relaciona con el aspecto didáctico del teatro brechtiano. Pero para ahondar en este asunto nos remitiremos a otro escrito benjaminiano que lo trata, titulado “Estudios sobre la teoría del teatro épico”.

Benjamin inicia contundentemente sus “Estudios” afirmando que “el teatro épico es gestual” (Benjamin, 1991: 43). El gesto, explica a continuación, es el material del teatro épico y éste estilo el que hace una mejor utilización de tal material. A partir de aquí el berlinés expresa la necesidad de clarificar, en primer lugar, de dónde toma tal teatro sus gestos: éstos, explica, son tomados de la realidad actual en la que ya se encuentran, es decir, son los gestos de la gente común del momento histórico en el que transcurre la obra.

En segundo lugar, Benjamin se pregunta qué se entiende por utilización de los gestos y encuentra que, por un lado, la utilidad del gesto se expresa como ventaja frente a las manifestaciones enteramente engañosas de la gente, puesto que no se puede falsificar completamente el gesto y menos aún aquellos gestos que son mínimos e irrelevantes. Por otro lado, el gesto tiene un claro comienzo y final, por lo cual se enfrenta y aventaja a la pluridimensionalidad e impenetrabilidad de las acciones, respecto de las cuales es muy difícil marcar su inicio y su término. A su vez, el carácter concluso es uno de los fenómenos que permite la dialéctica entre el gesto y la situación. De aquí que la interrupción de la acción mediante el gesto sea constituyente del teatro épico. Esta expresión corporal, al permitir ser captada en toda su dimensión es efectiva para interrumpir la acción y generar un *espacio de tiempo* en el que la ficción se detenga, es decir, un espacio entre acción y acción, donde tanto actores como público puedan posicionarse críticamente ante la situación.

En tercer lugar, Benjamin se pregunta cuál es el método a partir del cual se elaboran y critican los gestos en el teatro épico. El método en el que se inscribe el gesto es el de la relación dialéctica entre conocimiento y educación propia de este estilo de teatro. Dentro del marco de tal relación, el gesto es el resultado de relaciones dialécticas con la situación escénica, y está en estrecha conexión con otras relaciones dialécticas como la del actor con el personaje, el actor con el público, la acción ficcional de la escena con la acción de la vida cotidiana, etcétera. Así es como el teatro brechtiano pone en juego el conocimiento inmediato que la obra se propone compartir con el público en

recíproca relación de construcción con un conocimiento que se gesta entre la obra (es decir, actores, director, y demás colaboradores) y el público, en definitiva, intersubjetivamente.

A modo de conclusión

En este trabajo partimos de la idea de que la crisis y caída de la experiencia en Benjamin no implica su acabada destrucción sino que queda un espacio para la sobrevivencia de la misma a partir de su transmutación. Como hemos visto, el rol del cuerpo en tal movimiento de transformación ocupa un lugar fundamental. Lo corporal aparece, en primera instancia, en clave de crisis de la percepción en los habitantes de las grandes urbes, como es el caso de Baudelaire. Pero, por otra parte, las nuevas condiciones de vida modernas darán lugar a que de la crisis de la percepción pueda surgir una transformación de ésta que, a su vez, acompañe y constituya la transmutación y sobrevivencia de la experiencia. Se ve entonces que, a pesar de la pérdida del aura, el arte puede llevar a cabo una implosión de su estructura misma a partir de un trabajo con la sensibilidad y la percepción humanas en el contexto actual. De este modo se forja una *experiencia estética contemporánea*. En los textos benjaminianos abordados, tal elaboración se ejemplifica en la poesía de Baudelaire y en el teatro épico de Brecht.

La percepción que establecía una manera de relacionarnos con nosotros mismos, con los otros individuos y, en general, con el mundo entra en crisis en la vida de las grandes urbes. A causa de la sobreestimulación del contexto más cotidiano se culmina en el *aislamiento insensible* de los transeúntes: personas que ya no logran hacer una elaboración con los estímulos recibidos, puesto que su sensibilidad se haya en lo profundo de un intenso sueño. Ahora bien, entendemos que Benjamin no descarga toda la responsabilidad en el contexto shockeante de la ciudad, sino que delega parte de aquélla a los mismos individuos que meramente se dejan llevar por la corriente citadina, sin intentar hacer una elaboración en la recepción. Siguiendo esto, entendemos que Benjamin concibe la caminata del transeúnte inmerso en la masa como la expresión de un movimiento político. Ese paso que le es imposible a un sujeto socialmente aislado, se ejemplifica en Baudelaire. Éste, sin perder su individualidad, se sumerge en la masa y sólo allí logra hacer de la vivencia del shock una experiencia: de esta forma agencia el artista su poesía.

Benjamin propone que la tarea de desandar el aislamiento insensible tiene que ser llevada a cabo por las masas no compactas, donde los sujetos mantienen su individualidad. El accionar de las masas precisa ser una tarea consciente, como lo es la caminata de Baudelaire en tal masa. Como vimos a lo largo del trabajo, tanto en el caso del nombrado poeta como en el teatro épico, Benjamin plantea que el arte debe hacerse de las distintas condiciones contemporáneas para implosionar la estructura misma del arte y de esta manera forjar las condiciones para una comunidad de trabajadores del arte y espectadores críticamente activos, es decir, de masas atentas y conscientes. En este sentido, el paso de las masas en sentido benjaminiano se opone al progreso y al retroceso pero también se opone a la quietud, es decir, en ellas hay actividad crítica, hay movimiento interno y respuestas reflexivas. Gracias a la atención que puede progresivamente adquirir el individuo en la masa se concibe la posibilidad de ejercer una suerte de reapropiación –por decisión: poder de alzar una mirada crítica en el marco de la revolución de la estructura del arte– del cambio perceptivo introducido por las condiciones contemporáneas.

A su vez encontramos que ciertas indicaciones benjaminianas reaparecen en los textos abordados a la hora de tratar la transmutación de la experiencia. Una de tales indicaciones, es la liquidación del aura. En Benjamin la pérdida del aura tiene tanto una dimensión descriptiva de lo que efectivamente ya se está dando como producto de la reproductibilidad técnica y, a su vez, una dimensión programática: la imprescindible labor de liquidar los resabios auráticos en el arte para lograr el rescate de la experiencia estética a partir de las actuales condiciones perceptivas. En este camino, Baudelaire reconoce en el shock su material y herramienta poética; Brecht, por su parte, liquida lo aurático del teatro revolucionando la estructura del mismo con la incorporación de las distintas interrupciones y shocks para el extrañamiento. En relación con esto, podemos entender que la caída del aura y la ruptura con el teatro dramático dejan en evidencia lo humano del arte: quienes lo hacen. Y si antes fue la obra la que devolvió la mirada del espectador, ahora serán los mismos productores de arte quienes explícitamente devolverán esta atención y la harán circular para con ellos mismos, para con sus colegas y para con el público. En el teatro brechtiano, queda a la vista que los actores son personas y no personajes, son otros como nosotros que exhiben una situación y no héroes modélicos. Queda, en definitiva, una labor por reforzar en las relaciones humanas: la desarticulación de la asimetría intersubjetiva.

Otra de las indicaciones que reaparece en los escritos benjaminianos que trabajamos es la idea de distancia crítica. Esta se encuentra tanto en la actitud con la que Baudelaire encara su inmersión en la masa, como cuando se refiere a lo que promueve el teatro épico brechtiano. Ambos suponen un espacio de tiempo, que permite una ida y vuelta al pasado para poder relacionar lo vivido en la masa o en la obra en conexión con la propia experiencia. Por último, observamos que los escritos benjaminianos comparten un registro en las nuevas expresiones artísticas de la importancia de las relaciones intersubjetivas para la construcción de sentido. A su vez, se introduce aquí el papel del cuerpo, ya sea desde Baudelaire y su inserción corporal en la masa, como en el teatro brechtiano a partir de la fuerza del gesto corporal.

Teniendo en consideración todo lo precedente queremos finalizar este trabajo planteando una concepción preliminar de la noción de cuerpo en los conceptos de vivencia y de experiencia benjaminianos, concepción que planeamos desarrollar en subsiguientes trabajos. Por el momento podemos adelantar que, en parte, hay en Benjamin un cuerpo propio de la vivencia que se haya determinado por una sensibilidad dormida, es decir por una falta de elaboración subjetiva de los estímulos recibidos desde el contexto en cuestión. Por esta razón la crítica de la vivencia en Benjamin conlleva una crítica a la automatización de la percepción humana. Y hay, por otro lado, un cuerpo propio de la experiencia entendiendo por éste el cuerpo de un sujeto que ha elaborado reflexivamente la vivencia de tales estímulos y, en este sentido, se trata de un cuerpo atento y despierto.

Bibliografía:

Amengual, Gabriel (2008), "Pérdida de la experiencia y ruptura de la tradición. La experiencia en el pensamiento de Walter Benjamin", en Amengual, G., Cabot, M. y Vermal J. (eds.), *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, Madrid, Trotta.

Benjamin, Walter (1990a). "Qué es el teatro épico (segunda versión)" en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Traducción de Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Benjamin, Walter (1990b). “Estudios sobre la teoría del teatro épico” en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.

Benjamin, Walter (2012). “Sobre algunos temas en Baudelaire” en *El París de Baudelaire*. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.

Jay, Martin (2009). *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Traducción de Gabriela Ventureira, Buenos Aires: Paidós.

Wizisla, E. (2007), *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad* (2004).

Bibliografía de consulta

Benjamin, Walter (1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.

Benjamin, Walter (2007a). “Experiencia” (edición original de 1913) en *Obras*, libro II/vol. 1. Título original *Gesammelte Schriften*, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores.

Benjamin, Walter (2007b). “Experiencia y pobreza” (edición original de 1933) en *Obras*, libro II/vol. 1. Título original *Gesammelte Schriften*, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores.

Benjamin, Walter (2010b). *El Narrador* (edición original de 1936). Introducción, traducción y notas de Pablo Oyarzun. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Benjamin, Walter (2001). “Sobre el programa de la filosofía venidera” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.

Fenves, Peter (2010). “¿Existe una respuesta a la estetización de la política?”, en *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Compilado por Alejandra Uslenghi. Buenos Aires: Eterna Cadencia.