

III Jornada Walter Benjamin: Historia y materialismo antropológico.

Centro de Investigaciones en Filosofía

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales

Universidad Nacional de La Plata

Noviembre 2020

Título del trabajo:

Repetición y entrenamiento en la filosofía de Walter Benjamin

Ludmila Hlebovich*

Universidad Nacional de La Plata / CONICET

Resumen

En el presente trabajo trazo una reconstrucción del problema de la repetición de los gestos planteado por Benjamin a partir de dos polos: el de *dejar pasar el tiempo* y el de *cargar el tiempo y aguardar*. Ambos polos pueden entenderse en términos de un entrenamiento de la percepción que oscila entre el adiestramiento y el ejercicio. Desde aquí es posible releer la importancia que Benjamin encuentra en aquel tipo de arte que busca desarticular la alienación sensible pero no en base al rechazo rotundo de las condiciones de reproductibilidad y repetición sino a través de ellas.

Introducción

La repetición es tratada por Benjamin especialmente en su *Obra de los pasajes*, donde estudia distintas dinámicas que apuntan a trazar los rasgos principales del movimiento

* Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Actualmente es docente universitaria (UNLP) y becaria doctoral (CONICET) con lugar de trabajo en el Centro de Investigaciones en Filosofía, IdIHCS (UNLP-CONICET).

propio de su concepto gnoseológico: la dialéctica en suspenso. Allí recupera la idea de eterno retorno nietzscheana para criticar la dinámica del tiempo lineal y homogéneo así como las concepciones filosóficas tradicionales del conocimiento, fundadas en la continuidad y progresividad del tiempo. Contra una concepción del pensar que supone un despliegue progresivo Benjamin sostiene un despliegue que implica actualización. A partir de lo señalado, me detendré en la presentación de dos polos en la comprensión benjaminiana de la repetición de los movimientos y gestos: uno entendido como *dejar pasar el tiempo* y otro como *cargar el tiempo y aguardar*. Ambos polos pueden comprenderse en términos de un entrenamiento de la percepción o de lo que Buck-Morss (2014) ha desplegado como “sistema sinestésico”. Es preciso distinguir, a su vez, entre otros dos polos: el del adiestramiento y el del ejercicio. Para esto remitiré a dos imágenes de pensamiento tituladas “Una vez no es ninguna” y “Ejercicio”. Desde aquí es posible releer la importancia que Benjamin encuentra en el arte que se da a sí mismo la tarea de desarticular la alienación de la sensibilidad pero no en base al rechazo rotundo de las condiciones de reproductibilidad y repetición sino a través de ellas.

Dejar pasar el tiempo o cargar el tiempo y aguardar

En el Convoluto D, Benjamin recupera la lectura de Blanqui y del eterno retorno de Nietzsche. Según la lectura de Benjamin, el eterno retorno puede ser vivido como dejar pasar el tiempo, o bien como cargar el tiempo y aguardar:

No se debe dejar pasar el tiempo [*die Zeit vertreiben*], sino que hay que cargarlo, es preciso invitarlo a que nos venga [*die Zeit zu sich einladen*]. Dejar pasar el tiempo [*die Zeit vertreiben*]-rechazarlo, expulsarlo: el jugador. El tiempo le gotea por los poros. Cargar tiempo como una batería se va cargando de electricidad: ese sería el caso del flâneur. Y, por fin, el tercero: carga el tiempo y sólo lo libera cuando ya ha adoptado otra figura -la de la expectativa-: del que aguarda. (*Ob V/I, D 3, 4*)

En cualquiera de sus formas, la explicitación del eterno retorno es el aburrimiento [*die Langeweile*]¹. El eterno retorno que se encuentra bajo la impronta de “dejar pasar el tiempo” puede leerse desde dos puntos: uno es el de la rutina del trabajo en la fábrica, donde los obreros están adiestrados para realizar, al ritmo de las máquinas, los mismos movimientos. Esta rutina es la “condición de fundamento económico del aburrimiento ideológico que padecen las clases superiores” (*Ob V/I, D 2, a 4*). El otro punto es, entonces, el de la cotidianidad de la clase burguesa. Los relojes de péndulo colgados en

1 En el presente trabajo sigo la traducción de Abada. Sin embargo, cuando aquí se traduce el término *Langeweile* por tedio o aburrimiento indistintamente he introducido una modificación optando mantener el segundo vocablo para así diferenciarlo del *taedium vitae* vinculado al *spleen* (Cfr. convoluto “J”).

las casas y la vida de los salones evidencian la frivolidad y ligereza respecto de un tiempo que pasa a toda prisa:

En todas las fisonomías destacaban las claras huellas del aburrimiento. Las conversaciones eran serias, apagadas, escasas, y el baile era para casi todos una especie de trabajo forzoso al que era preciso someterse, porque bailar, en algún momento, había parecido de buen tono (Benjamin, *Ob V/1*, D 2a, 6, cita de Ferdinand von Gall).

Se observa así que dejar pasar el tiempo tiene la impronta de rechazar y expulsar el tiempo. Pero también el aburrimiento y el hacer siempre lo mismo del eterno retorno es propicio para el soñador, ejemplificado en la figura del flâneur. Éste sigue el ritmo del ensueño. Lo importante es descubrir el “polo opuesto, dialéctico del aburrimiento”: “¿Quién sería capaz, de un manotazo, de volver hacia afuera, de repente, el tejido del tiempo?” (*Ob V/1*, D 2, 7 y D 2a, 1). El aburrimiento “es el umbral de grandes hechos” pero para esto es preciso que, en lugar de rechazar el tiempo, se busque “cargar el tiempo, como una batería se va cargando de electricidad” y, además, aguardarlo, esperarlo (*Ob. V/1*, D 2). El segundo polo, el de cargar el tiempo, se halla también en *El narrador*, donde Benjamin afirma que “del mismo modo que dormir viene a ser el punto culminante de una completa relajación corporal, el aburrimiento es el punto culminante de la relajación espiritual” que da lugar a la experiencia (*Ob. II/2*, p. 49). En este texto de 1936 Benjamin sostiene que el aburrimiento se ha extinguido en la vida citadina junto con las actividades artesanales que lo propiciaban. El aburrimiento que se intensifica es el de la dinámica repetitiva y acelerada del trabajo o bien el aburrimiento ideológico de la burguesía, casos en los cuales no hay lugar para la experiencia. No obstante, Benjamin detecta figuras que desafían estos polos como es el caso de Baudelaire, para quien la multitud es un remedio contra el aburrimiento. Justamente Baudelaire aparece en el texto de Benjamin como figura que tensa el carácter dialéctico de la masa.

En el marco del proyecto sobre los pasajes parisinos y especialmente en su ensayo *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, aparecen referencias de Benjamin a los gestos. Estas referencias incluyen, por un lado, los movimientos automatizados pero también adjudica una potencia a los gestos y movimientos del flâneur. Por otro lado, si bien Benjamin pone de relieve un movimiento repetitivo propio de la ensoñación y embriaguez en la que se encuentra sumergida la masa y la conciencia colectiva en el marco del capitalismo, también insiste en la posibilidad y necesidad de la instancia del despertar. A partir de la lectura que Benjamin plantea sobre el eterno retorno distinguiendo dos polos en su comprensión y teniendo en cuenta que los movimientos

repetitivos se presentan en textos, como el ensayo sobre Baudelaire, donde problematiza la situación de la percepción y de la experiencia, se vuelve relevante preguntar también qué supone corporalmente el movimiento del eterno retorno entendido como dejar pasar el tiempo y como cargar el tiempo y aguardar. Desde la comprensión que Benjamin tiene de la percepción, es posible considerar que el eterno retorno supone un entrenamiento de la percepción. Ahora bien, ¿a qué se refiere Benjamin cuando plantea un entrenamiento de la percepción? ¿Qué tipos de entrenamientos se corresponden con el dejar pasar el tiempo y con el cargar el tiempo?

El entrenamiento de la percepción

La idea de que la percepción puede ser entrenada supone la posibilidad de que se modifiquen sus “grandes disposiciones”, es decir, la “forma en la que el cuerpo y naturaleza se hallan entre sí” (*Ob. VI*, pp.86 y 87). Al respecto, Buck-Morss introduce el término “sistema sinestésico” para dar cuenta de las referencias de Benjamin a la percepción en el marco de la crisis que atraviesa el arte con la reproductibilidad técnica². El sistema sinestésico refiere al aparato físico-cognitivo sin aislarlo artificialmente del ambiente. En este sistema persiste una fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos que buscan la autopreservación. Esta fuerza instintiva, incivilizada e incivilizable, se inscribe en los sentidos en forma de huella que se resiste a un proceso de domesticación y sometimiento cultural. Tiene como fin primordial satisfacer necesidades instintivas de autopreservación como la alimentación, la seguridad y sociabilidad:

[L]a relación es dialéctica: si lo individual y lo social no existen como ‘naturaleza’ sino siempre como ‘segunda naturaleza’ y, en consecuencia como culturalmente contruidos, es igualmente verdadero que ni lo ‘individual’ ni lo ‘social’ ingresan al mundo culturalmente construido sin dejar un resto, un sustrato biológico que puede proporcionar la base para la resistencia. (Buck-Morss, 2014, p.174)

2 El término en inglés utilizado por Buck-Morss es “*synaesthetic system*” y conserva la alusión a lo estético [*aesthetics*]. El traductor al español, Lopez Seoane, elige traducir “sinestésico” en lugar de “sinestético” para enfatizar el vínculo con el término sinestesia (Cfr. Buck-Morss, 2014, p. 183). Esta elección se debe a la recuperación que hace Buck-Morss del uso del término sinestesia por parte de Benjamin cuando se refiere a la teoría de la correspondencia en la poesía de Baudelaire. Según la autora, Benjamin puede haber sido consciente del uso que la fisiología y la psicología hacen del término. Para la fisiología, sinestesia es la sensación en una parte del cuerpo cuando otra parte es estimulada, mientras que, para la psicología, describe el momento en el que un estímulo sensorial evoca otra sensación (por ejemplo, cuando el estímulo de calor evoca la sensación de un olor). El uso que Buck-Morss hace de sinestesia se acerca a ambos significados en tanto busca identificar la sincronía entre el estímulo exterior y el interior.

Buck-Morss explicita la importancia de un reconocimiento del cuerpo en discusión con el constructo del hombre moderno asensual y anestésico³. En este marco considera propicio detenerse en el aparato sensorial humano, no para desligarlo de las condiciones del medio como los diferentes estudios médicos que se centran en el sistema nervioso humano sino en relación con el medio. La autora coloca en paralelo los desarrollos de la medicina sobre el sistema nervioso desde mediados del siglo XIX y la vida cotidiana en ciudades e industrias. Parte así del aparato sensorial humano donde los sentidos conforman el sistema nervioso, compuesto de millones de neuronas que se extienden desde la superficie del cuerpo a través de la médula espinal hasta el cerebro. El cerebro expone el sentido de lo siniestro para la reflexión filosófica pues esta última deja traslucir cierto imaginario por el cual la materia de la mente es el cerebro, es decir, por el cual el cerebro se estudia a sí mismo. No obstante, parece presentarse, a la vez, un abismo entre el cerebro como masa y el modo en el que percibimos el mundo.

El sistema nervioso no está contenido dentro de los límites del cuerpo porque el circuito que va de la percepción sensorial a la respuesta motora del cuerpo comienza y termina en el mundo. El cerebro no es un cuerpo anatómico aislado sino parte de un sistema que interactúa con el ambiente desde donde, a su vez, recibe estímulos. Las terminales de la nariz, los ojos, los oídos y algunas de las áreas más sensibles de la piel están en la superficie del cuerpo, la frontera que media entre lo interior y exterior. El mundo exterior debe ser incluido para completar el sistema sensorial.

El sistema sinestésico refiere al sistema estético de conciencia corporal y se aleja de la idea clásica de un sujeto centrado, según el cual las percepciones externas que nuestros sentidos captan se reúnen con las imágenes internas de la memoria. El centro del sistema sinestésico no se encuentra en el cerebro sino en la superficie porosa del cuerpo en interacción con el medioambiente⁴.

Desde esta lectura que Buck-Morss realiza de la plasticidad de la percepción a partir de la idea de sistema sinestésico es posible pensar el planteo de Benjamin de un entrenamiento de la percepción en vinculación con la crisis de la percepción y de la experiencia. En distintos textos de madurez Benjamin comenta que los modos de la

3 Buck-Morss, siguiendo a Eagleton, reconstruye cómo desde los inicios de la estética como disciplina el gesto innovador de abrir el terreno de la sensación ha estado vinculado también a la supremacía de la razón. En esta línea, según Kant, la razón vuelve al hombre superior a las fuerzas desmesuradas de la naturaleza y el ejemplo del hombre digno es el guerrero impermeable a los estímulos externos que pueden proporcionarle sus sentidos.

4 Para Buck-Morss, el sistema sinestésico es compatible con la concepción freudiana de yo como derivado de sensaciones corporales, fundamentalmente de las que se dan en la superficie del cuerpo y en interacción con el ambiente.

percepción que conformaban la experiencia de las tradiciones populares se ven puestos en cuestión por los trastocamientos de las medidas espaciales y temporales. Los desarrollos de la técnica imponen la cercanía, la inmediatez, la repetición y la rapidez como definatorios de la sensibilidad. En cuanto los medios de reproducción técnica anulan la distancia de un objeto amplían el radio de la memoria voluntaria al hacer repetible las imágenes y los sonidos en cualquier momento. Los desarrollos técnicos implican que el individuo se mueva en un medio que lo condiciona y altera, proporcionándole una serie de shocks y colisiones constantes. En los puntos de cruce peligrosos el cuerpo se contrae como si recibiera golpes de una batería, “inervaciones” sucesivas. El resultado es la conformación de una masa compacta.

A su vez, Benjamin menciona las distintas invenciones técnicas y su contracara: la pérdida de movimientos y gestos que se sustituyen con distintos mecanismos y aparatos. Por ejemplo, con el fósforo y el pasaje del teléfono de manivela al de auricular se reemplaza una serie compleja de operaciones por una manipulación más bien abrupta. Sintéticamente, “La técnica sometió al sensorio humano a un entrenamiento [*Training*] de índole compleja” (*Ob I/2*, p. 234). El ritmo de la cadena de la producción, de la vida citadina atravesada por la técnica entrena la sensibilidad humana a tal punto que en determinado momento histórico se corresponde con el ritmo del cine.

Ahora bien, el despliegue de la técnica implica tanto una sobreestimulación como un entrenamiento, todo lo que, a la vez, involucra la tensión entre, por un lado, la alienación sensible, el adiestramiento [*Dressur*] y la vivencia y, por el otro, el ejercicio [*Übung*] y la experiencia (*Ob I/2*, p. 235). La sobreestimulación conlleva el estado de shock. Benjamin, siguiendo a Freud, considera que la conciencia conforma un escudo protector del organismo frente a los estímulos exteriores que lo ponen en peligro. Responder inmediatamente se hace necesario para la supervivencia. Cuanta más conciencia se tiene mayor es la protección contra la repercusión traumática. Pero esta protección tiene una contraparte: el yo utiliza la conciencia como amortiguador a la vez que bloquea la porosidad del sistema sinestésico desvinculando así la conciencia del recuerdo. Al impedir la retención de lo vivido como huella en la memoria se aplanan su profundidad y la experiencia se empobrece.

El ambiente tecnológicamente alterado modifica las disposiciones de la percepción o del sistema sinestésico. En esta situación, el adiestramiento conduce al movimiento estrictamente repetitivo, continuo y uniforme basado en la memoria voluntaria de respuestas condicionadas, donde las conexiones son automáticas y redundan en

gesticulaciones automáticas. Por ejemplo, las gesticulaciones provocadas por el trabajo en serie y la fijación de ciertos gestos en la vida cotidiana. Trabajadores y transeúntes son entrenados en ciertos movimientos continuos y monótonos correspondientes a la máquina y en sintonía con la homogeneidad de un tipo de masa compacta explicitada en la uniformidad del vestuario, del comportamiento y de la expresión del rostro. En este sentido Benjamin recupera un fragmento de “El hombre de la multitud” de Edgar Allan Poe:

La mayoría de los que pasaban aparentaban ser personas satisfechas que pisaban con ambos pies el suelo. Parecían sólo concentrados en abrirse paso en la multitud. Fruncían las cejas y lanzaban a fondo sus miradas hacia todos lados. Cuando recibían el empujón de un cercano transeúnte, no daban muestra alguna de impaciencia; ordenaban la caída de la ropa y se apresuraban nuevamente. Otros, y éste era un grupo grande, hacían desordenados movimientos, con el rostro más rojo cada vez; hablaban para sí y gesticulaban como si justamente a consecuencia de aquella incontable multitud de que se veían rodeados estuvieran solos por completo. Al hallar un obstáculo a su paso, cesaban de murmurar súbitamente; pero sus gestos se hacían más vehementes, y entonces esperaban con sonrisa ausente y forzada que se apartaran los que obstruían el camino. Cuando les empujaban, saludaban muy efusivamente al mismo que les diera el empujón, y entonces parecían sumamente confusos. (*Ob I/2*, p.228).

Los gestos como el “*keep smiling*” conforman reflejos que operan de parachoques mímicos, así como las gesticulaciones provocadas por el automatismo del trabajo representan estrictas repeticiones en las cuales los movimientos no poseen conexión con las maniobras precedentes. En este continuo de repeticiones el eterno retorno aparece en términos de dejar pasar el tiempo: no es posible la instancia de actualización, no hay experiencia ni consuelo por la incapacidad de completar algo en el “cada-vez-empezar-de-nuevo” (*Ob I/2*, p.220). Se trata de la organización del movimiento acorde a la maquinización del cuerpo y de la devaluación de la experiencia en mera vivencia: “A la vivencia del shock que el paseante tiene en la muchedumbre, corresponde la ‘vivencia’ del obrero con la máquina” (*Ob I/2*, p.216). La adaptación mimética conforma un reflejo defensivo que protege, pero lo hace al precio de paralizar el organismo privándolo de la imaginación para desplegar un carácter activo. Cuando se le ordena al sistema sinestésico que detenga los estímulos y proteja al cuerpo del trauma el sistema invierte su rol y adormece al organismo retardando la actividad de los sentidos y reprimiendo la memoria. El sistema sinestésico deviene así “anestésico” (Buck-Morss, 2014, p. 190).⁵

⁵ Buck-Morss comenta sobre la importancia de la anestesia, técnica elaborada por la medicina en el tramo final del siglo XIX, de los narcóticos y las drogas para contrarrestar la sensibilidad de pacientes, pero también los efectos del shock constante de la vida citadina (neurastenia, insomnio y estrés). Alrededor de 1935, Hans Selye define al estrés como un “síndrome general de adaptación” del cuerpo.

No obstante, la anestesia e intoxicación que Benjamin pone de relieve especialmente en su *Obra de los pasajes* es aquella que conforma la realidad material del siglo XIX y que en el siglo XX se manifiesta como sueño o fantasmagoría. El término fantasmagoría remite al nombre de una exhibición de 1802 en Inglaterra, en la que se presentan ilusiones ópticas producidas por linternas mágicas, es decir, una apariencia de realidad que, a través de una manipulación técnica, engaña los sentidos humanos. La tecnología continúa su despliegue y, consecuentemente, se expanden los efectos fantasmagóricos con las ferias universales, con los pasajes y sus vidrieras colmadas de mercancías. Al respecto, Buck-Morss observa que las percepciones suministradas por las fantasmagorías tecnológicas son lo suficientemente “reales” desde el punto de vista neurofísico en tanto impactan en los sentidos y nervios. Por un lado, la tecnología extiende los sentidos y agudiza la percepción, pero, por otro, tal extensión técnica supone el despotenciamiento de los sentidos. La tecnología arma un escudo protector de los sentidos bajo la forma de ilusión asumiendo, según Buck-Morss, el papel del yo para proporcionar el aislamiento (Buck-Morss, 2014, p. 196). El problema es el carácter compensatorio de esta protección. Cuando el sistema sinestésico genera una dependencia del escudo protector se vuelve manipulable a través del control de los estímulos ambientales. Así la adicción sensorial a una realidad compensatoria deviene medio de control social.

Al adiestramiento que conlleva el control social del sistema sinestésico y la generación de una masa compacta anestesiada Benjamin enfrenta la ejercitación de las disposiciones de la percepción por parte del arte que se da a sí mismo la tarea de deshacer la alienación de la sensibilidad. El ejercicio consiste también en la repetición, pero, a diferencia del adiestramiento, da lugar a elaboraciones de conexiones y relaciones entre movimientos que emergen de modo involuntario. Esta relación entre ejercicio y repetición se puede rastrear y releer desde las imágenes de pensamiento “Una vez no es ninguna [*Einmal ist keinmal*]”⁶ y “Ejercicio [*Übung*]”. En la primera de ellas Benjamin compara el proceso de escritura con el trabajo físico artesanal en tanto en ambos es necesario volver una y otra vez sobre lo pretendido. Contrapone aquí dos lemas: por un lado, el lema “una vez por todas [*Ein-für-allemal*]” del juego de azar, del examen y del duelo y, por otro lado, el lema “una vez no es ninguna” del trabajo [*Arbeit*] que apunta a “llegar al fondo” de las prácticas [*Praktiken*] y de las actividades

⁶ Esta imagen de pensamiento aparece publicada en febrero de 1934 en la revista *Der öffentliche Dienst*.

[*Verrichtungen*]. Para dar cuenta de esto Benjamin cita una descripción con la que Trotsky recuerda en *Mi vida* el trabajo de su padre en el campo:

Me quedo mirándolo sin quitarle ojo. Va moviendo los brazos sin realizar el menor esfuerzo, cual si no trabajase, como si se dispusiera a trabajar tan sólo suavemente, y a cada vez da un pasito corto, como tentando el suelo, buscando el sitio en donde pisar. Se ve que siega con gran facilidad y sin la menor ostentación, y aunque no posea la seguridad de movimientos del segador, el corte lo hace siempre igualado y ceñido; el campo va quedando bien raspado y la mies va formando un montón que se alza perfilando a su izquierda. (citado en *Ob IV/1*, pp. 284 y 385).

Se trata, sostiene Benjamin, del trabajo del hombre experimentado que no se detiene ante los resultados, es decir, ante el “éxito malvado o estéril” (como el del juego de azar), sino que sus manos saben resolver lo difícil porque son cuidadosas con lo fácil (Ibíd.).

A su vez, en la imagen de pensamiento “Ejercicio” Benjamin observa que en el ejercicio la “pausa” es siempre creativa y abre un “espacio de juego [*Spielraum*] para la maestría. El ejercicio supone un “trabajo [*Arbeit*]” que trae “felicidad [*Glück*]” (en lugar del éxito estéril). Benjamin explica a qué llama ejercicio remitiendo al trabajo del famoso malabarista, acróbata y performer Enrico Rastelli (1896-1931), quien con su dedo meñique “llamaba hacia sí a la pelota, que acudía a él igual que un pájaro”. El ejercicio practicado por muchos años, sostiene Benjamin, no busca “tener en su poder” ni a la pelota ni al cuerpo [*Körper*] sino que el gran logro consiste en que pelota y cuerpo “se entiendan como a sus espaldas”, es decir, sin la intencionalidad de la “voluntad [*Wille*]” y “a favor de los órganos”, como la mano (*Ob IV/1*, pp. 356-357, las citas previas del presente párrafo tienen la misma referencia).

Desde estas dos imágenes de pensamiento es posible releer las referencias de Benjamin sobre la ejercitación de la percepción por parte del arte y observar que tal autor no limita los métodos de reproducción técnica a su carácter empobrecedor, sino que considera el potencial de las experiencias culturales tecnológicamente mediadas para restaurar la fuerza de autopreservación y exploración de la sensibilidad. Retomando la lectura de Buck-Morss, no se trata ni de educar los sentidos para volverlos cultos como propone la estética moderna clásica ni de intentar un reencantamiento del mundo enlazando los sentidos en un todo como lo pretende la obra total de Wagner, la cual muestra al público burgués una mezcla embriagadora mientras oculta en el foso los medios de producción. Se trata, en cambio, de restaurar la perceptibilidad. La percepción precisa establecer conexiones con recuerdos sensoriales pasados para tornarse experiencia. En este sentido, Benjamin considera que si las manifestaciones artísticas, incorporando el shock

como principio formal, deshacen el aislamiento insensible o el escudo adormecido es posible una experiencia reconfigurada. Así, el cine, por ejemplo, puede modificar y enriquecer nuestro mundo perceptivo deteniéndose en situaciones y detalles antes inadvertidos para el ojo desnudo que profundizan nuestra apercepción, permitiéndonos tener la experiencia del inconsciente óptico y creando nuevas estructuras.

En *La obra de arte* Benjamin recupera una noción de estética en el sentido griego de teoría de la percepción [*aisthetikós*]⁷. Allí propone como campo de la estética no la obra de arte sino la realidad, entendida como naturaleza corpórea o material. La estética se comprende así como forma de conocimiento a través de los sentidos o del “sistema siestésico”. Cuando Benjamin afirma que las masas receptionan táctilmente la obra de arte reproducida técnicamente remite a la retórica de los movimientos vanguardistas de 1920, entre los que se encuentra el dadaísmo (Cfr. Wilke, 2010). La misión de la vanguardia estética consiste en agudizar las facultades humanas de la sensación para dotarlas de la capacidad de incursionar en un nuevo territorio. Esto no implica sólo un estado de defensa sino también de avance: el nuevo objeto artístico prepara al colectivo humano para la reapropiación de la técnica como “su órgano” en el sentido de conformar su cuerpo transformándolo, y no como un instrumento –externo– contra la sociedad y la naturaleza (*Ob I/2*, p. 84). En este marco aparece una de las ideas más recurridas de la obra benjaminiana: si el futurismo y el fascismo pretenden la estetización de la política, el comunismo le responde con la politización del arte.

Asimismo, en los escritos de Benjamin sobre Baudelaire, se observa que el flâneur y Baudelaire se dejan llevar por la tentación de perderse en la multitud. Benjamin compara la impronta de la masa en escritos de Baudelaire, Hoffmann y Poe. En “La ventana esquinera de mi primo”, Hoffmann relata cómo una persona paralítica mira a la multitud desde su ventana. Tiene unos anteojos de ópera que le permiten aislar escenas. Al respecto, Benjamin pone de relieve, a través de una cita de Gagol, la necesidad y dificultad que suponía adaptar la visión al movimiento cotidiano de la multitud: “había tantas personas en camino que parecían arder ante los ojos” (*Ob I/2*, p.231). El texto de Hoffmann es aproximadamente quince años anterior al escrito de Poe, en el cual un observador mira a la multitud a través de la ventana de un local. La posición de Baudelaire, a diferencia de la planteada en los relatos de Hoffmann y Poe, no es producto de una contemplación de la masa desde afuera sino de encontrarse contagiado

⁷ Esta recuperación se puede ver especialmente el primer borrador del ensayo, donde el autor enfatiza en los efectos perceptivos de la obra de arte reproducida técnicamente.

del influjo de la masa y, a la vez, defenderse de ella. Se hace cómplice de la masa al mismo tiempo que se separa de ella. De este modo se involucra en el terreno de la vivencia, vive los shocks para con esto hacer su poesía.

De lo anterior se sigue que Benjamin encuentra en Baudelaire una clave para pensar la experiencia en las condiciones contemporáneas de vida puesto que el poeta logra hacer de la vivencia una experiencia adentrándose en la masa: “Baudelaire destaca como la experiencia decisiva [...] ese empujón que le imprimió la multitud [...] Baudelaire arremete contra la multitud en su conjunto, y lo hace empleando la ira impotente de quien arremete contra la lluvia o el viento. Así quedó tramada la vivencia a la cual Baudelaire le otorgó el peso de una experiencia verdadera” (*Ob I/2*, p.259). El gesto involuntario, automático del empujón da lugar a que el poeta arremeta contra la multitud generando así una tensión con la dinámica de la masa compacta.

Consideraciones finales

He propuesto una reconstrucción de la noción de repetición a partir de la caracterización de un tipo de repetición que supone *dejar pasar el tiempo* y otro tipo que busca *cargar el tiempo y aguardar*, según el planteo de Benjamin en el convoluto “Aburrimiento, eterno retorno” de la *Obra de los pasajes*. Estos dos polos se soportan, de acuerdo con lo sugerido, en un entrenamiento de la percepción o del sistema sinestésico, es decir, en la plasticidad de las disposiciones de la percepción, lo que se torna objeto de disputa con el despliegue de la técnica. En otras palabras, el desarrollo técnico implica el entrenamiento de las disposiciones de la percepción especialmente desde la sobreestimulación. Al respecto, también he puesto de relieve que Benjamin distingue entre dos tipos de entrenamiento. Por un lado, aquel que busca adiestrar el sistema sinestésico y lo vuelve dócil a diversas formas de control social y, por otro lado, aquel que apunta a la ejercitación de las disposiciones de la percepción para devolverle a la sensibilidad su potencia de experiencia. Es este último tipo de entrenamiento el que define al arte que toma la tarea de la reposición y exploración de la perceptibilidad. La repetición, luego de este recorrido, puede ser comprendida como un movimiento en el que se tensa el adiestramiento y la ejercitación, esto es, un gesto que oscila entre la vivencia y la experiencia.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (2010). *Obras*. Libro IV, vol. 1. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.). Trad. J. Navarro Pérez. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2007). *Obras*. Libro I, vol. 2. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.). Trad. A. Brotons Muñoz. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2013). *Obras*. Libro V, vol. 1. R. Tiedemann (Eds.). Trad. J. Barja. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2017). *Obras*, libro VI. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Ed.). Trad. A. Brotons Muñoz. Madrid: Abada.
- Buck-Morss, S. (2014). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: La marca.
- Wilke, T. (2010). Tacti(ca)lity Reclaimed: Benjamin's Medium, the Avant-Garde, and the Politics of the Senses. *Grey Room*, 39: 39-56.