



Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
X Jornadas de Investigación en Filosofía
Ludmila Hlebovich (UNLP-CIN)
ludmilahlebovich@gmail.com

Benjamin lee a Proust: el cuerpo de la experiencia

I. Introducción

En 1929, Walter Benjamin publica *Para una imagen de Proust* y al final de tal escrito realiza la siguiente afirmación respecto de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust:

[P]ara captar conscientemente las vibraciones más íntimas de esta creación literaria, es necesario introducirse en un estrato especial muy profundo de esa memoria involuntaria, en la cual los momentos recordados no nos dan noticia de la totalidad como imágenes aisladas conformadas, sino en forma no representativa y disforme, sin determinación y opacamente, así como el peso de la redada hace saber al pescador cuál sea el resultado de la pesca. El olor es el peso sentido por quien ha lanzado sus redes en los mares del tiempo perdido. Y sus frases son el juego muscular del cuerpo inteligible mediante el cual es necesario efectuar todo el indecible esfuerzo necesario para levantar la pesca (Benjamin, 1970: 251).

En el presente trabajo comenzamos entonces con el Benjamin lector de Proust –en un sentido amplio que abarca también el ser traductor e intérprete–, pero a la vez realizaremos el movimiento de leer a Proust a través de ciertas nociones benjaminianas. En este sentido, haremos referencia a la distinción entre vivencia y experiencia en función de sostener que respecto de la cuestión del cuerpo en Benjamin es posible distinguir un *cuerpo de la vivencia* y un *cuerpo de la experiencia*.

Luego pondremos en relación esta breve reconstrucción e interpretación del rol del cuerpo en la experiencia en Benjamin con la noción del cuerpo que aparece en algunos pasajes de

En busca del tiempo perdido, especialmente los tomos I y II. La cuestión de lo corporal tiene múltiples sentidos en la obra proustiana y nosotros nos concentraremos en dos de ellos: la problematicidad del lenguaje corporal como principio narrativo y la memoria corporal, teniendo presente que este último sentido se constituye en punto de partida de la experiencia. Buscaremos así poner a prueba nuestra hipótesis de que el cuerpo que se juega en la obra proustiana puede ser interpretado a partir de los conceptos de cuerpo de la vivencia y cuerpo de la experiencia en Benjamin.

II. Cuerpo de la vivencia y cuerpo de la experiencia

Antes de ingresar al tema central del trabajo veamos brevemente la distinción benjaminiana entre vivencia (*Erlebnis*) y experiencia (*Erfahrung*). A grandes rasgos, la experiencia se caracteriza por ser transmisible, intersubjetiva y plural, artesanal y crítica. La experiencia para Benjamin no es, entonces, meramente cognoscitiva e individual, sino que se gesta en el estar con otros y se constituye a partir de la elaboración y creación de la diversidad de sujetos. Tales sujetos han recepcionado activa y críticamente la experiencia que otro le ha transmitido y narrado, elaborando el relato al conectarlo con su propia vida y experiencia. De este modo la recepción de la tradición –en el sentido de las tradiciones populares y marginadas, que lejos está de la conservación del orden establecido propio de la tradición burguesa dominante– cobra un papel fundamental en la constitución de la experiencia y la hace perdurable. La vivencia, en cambio, es justamente lo contrario a la experiencia. La vivencia es fugaz, subjetiva e individual; se determina por vivir los acontecimientos, por una parte, en condiciones que no permiten su asimilación y transmisión y, por otra, sin hacer una elaboración de los mismos. Sintéticamente podemos decir que la vivencia es el modo de vida de individuos pasivos en un contexto degradado que se retroalimenta como tal. Las condiciones y efectos que se siguen de la Primera Guerra Mundial, de las grandes transformaciones de las ciudades y del avance de los nuevos medios técnicos y de comunicación, provocan la caída de la experiencia, su devaluación en vivencia. Estos cambios son tan profundos y rápidos (shockeantes) que no permiten a los individuos asimilarlos y compartirlos, de manera que han quedado mudos y cerrados en sí mismos, han dejado de vivir su sociabilidad, tanto la simultánea como la intergeneracional.

Centrándonos en las consecuencias que tales acontecimientos y procesos producen en relación al cuerpo podemos mencionar la degeneración de los individuos en mero material humano. En *Experiencia y pobreza* Benjamin habla del “diminuto y frágil cuerpo humano” (2007b: 217), de las *experiencias corporales* degradadas por el hambre en el marco de la Gran Guerra. En *Sobre algunos temas en Baudelaire* plantea el problema del aislamiento insensible en las grandes urbes. A partir de aquí podemos afirmar que hay en Benjamin un cuerpo de la vivencia que se trata de un cuerpo ajeno, extraño y en este sentido alienado, que se haya determinado *aún* por una sensibilidad *dormida*, es decir por una falta de elaboración subjetiva y colectiva de los estímulos vividos. Por esta razón la crítica de la vivencia en Benjamin conlleva una crítica a la automatización de la percepción humana y, por supuesto, al marco sociopolítico que lo condiciona como tal.

El cuerpo de la experiencia, en cambio, es el cuerpo de quien elabora dialécticamente el sueño y la conciencia, la vivencia de los distintos estímulos y, en este sentido, se trata de un cuerpo atento, consciente y *despierto*. Es el caso del cuerpo que se juega en Baudelaire cuando se sumerge en la masa y realiza la tarea de desandar el aislamiento insensible para agenciar así su poesía. También podemos mencionar el rol del gesto corporal en el teatro épico brechtiano, mediante el cual se logran interrupciones y shocks para el extrañamiento, de modo tal que se implosiona la estructura misma del teatro, propiciando en el espectador la capacidad de distanciarse críticamente de las situaciones que la obra plantea. En el escrito sobre el surrealismo Benjamin habla de lo que entendemos por un cuerpo de la experiencia en términos de “inervación corporal colectiva” (Benjamin, 2007a: 316). Las inervaciones corporales del colectivo “se convierten en descarga revolucionaria, [donde] la realidad se puede superar a sí misma hasta el punto que exige el *Manifiesto comunista*” (Benjamin, 2007a: 316). A partir de lo expuesto, consideramos que el rol de lo corporal cobra importancia en la elaboración de las vivencias para su conversión en experiencias y acarrea múltiples implicancias en la posibilidad de supervivencia de formas reconfiguradas de la experiencia en el mundo actual.

III. La corporalidad en *En busca del tiempo perdido*

La problematicidad del lenguaje corporal como principio narrativo

La problematicidad del lenguaje corporal se encuentra a la base de toda la *Recherche*. Liza Gabaston, en *El lenguaje del cuerpo en En busca del tiempo perdido de Marcel Proust*, afirma que en la obra proustiana los signos corporales no son un recurso marginal del relato, sino un principio de la dinámica narrativa que lo estructura y fundamenta. Tales signos constituyen un sistema hermenéutico y de desciframiento que jamás dará un resultado acabado. Gabaston define al lenguaje corporal como un ensamble de gestos, mímicas, sonrisas, miradas y entonaciones. Cuando los signos corporales aparecen, catalizan las actitudes hermenéuticas y de desciframiento del héroe y también del lector. En este sentido, Proust da un giro respecto del modelo del retrato literal y de la fisiología tradicional en favor de una lectura más problemática y en movimiento de los signos corporales. Para la autora, el despliegue de este lenguaje del cuerpo llega a sus últimos extremos de tal forma que deja como resultado una hermenéutica corporal puesta en crisis por una aparente escisión y ambigüedad entre dos niveles. Por un lado, el héroe se presenta en la posición de un observador sagaz que estudia cada gesto y analiza cada mímica. Pero, por otra parte, Proust acuña la duda de la posibilidad misma de interpretar los cuerpos, se encuentra en situaciones donde el desciframiento de las causas de tales signos es incierto pero, aun así, es necesario, pues no cree en la expresión directa de la vida interior de los cuerpos ya que ella entra en contradicción constantemente.

Para nuestro análisis de la problematicidad del lenguaje corporal proponemos concentrarnos en los episodios del tomo II que giran alrededor de “la banda” de las muchachas en flor que pasean junto al mar (Proust, 2002: 381). Nos interesa destacar el empleo del lenguaje corporal, los juegos de fisonomista del héroe desde el momento en que ve aparecer a “la banda” hasta el detallado estudio de cada parte del cuerpo, cada gesto cambiante de quien será su amada, Albertine Simonet.

Proust y la atención que detiene la fugacidad, Benjamin y el ojo en la cámara

En el momento en el que el héroe ve asomarse a la banda de muchachas observa cómo ésta se distingue de la multitud que se encontraba junto al mar:

Como si, en el seno de la banda que avanza a lo largo del muelle como un cometa luminoso, se pensara que la multitud que las rodeaba estaba compuesta por seres de otra raza (...) [las muchachas de la banda] forzaban a las personas que estaban detenidas a apartarse (...) Pero no podían ver un obstáculo sin divertirse en franquearlo, tomando impulso o a pies juntos, porque estaban henchidas y exuberantes de esa juventud que hay tanta necesidad de gastar (Proust, 2002: 381).

Al héroe, en principio, todas las jóvenes le resultan bellas: “Yo no estaba enamorado de ninguna, las amaba a todas” (Proust, 2002: 422), al tiempo que todas se le confundían en la fugacidad de su andar, en el sentido de que las partes del cuerpo de cada una se mezclaban con las partes de los cuerpos de las demás, con el grupo. Sin embargo, esta indiferenciación no durará mucho tiempo más debido a que el héroe emprenderá la tarea atenta que detendrá aquella fugacidad organizando tales cuerpos y sus gestos hasta lograr, de cierto modo, identificar a cada una de las jóvenes:

En medio de todas estas gentes, entre las cuales algunas iban pensando algo, delatando entonces la movilidad con una brusquedad de gestos, un divagar de la mirada (...) las muchachas que yo había visto, con el dominio de los gestos que da una perfecta flexibilidad del propio cuerpo y un desdén sincero por el resto de la humanidad, andaban derechamente, sin vacilación y sin tiesura, ejecutaban exactamente los movimientos que querían, con plena independencia de cada uno de sus miembros respecto de los otros, y la mayor parte de sus cuerpos conservaba esa inmovilidad tan notable en las buenas bailarinas de vals. Ya no estaban lejos de mí. Aunque cada una tenía un tipo distinto del de las otras, todas tenían belleza; pero, para decir la verdad, hacía tan poco que las miraba fijamente que todavía no había podido individualizar a ninguna (...) sólo reconocía a una por un par de ojos duros, resueltos, risueños; a otra por una mejillas en las que el rosa adquiría ese tono cobrizo que evoca la idea del geranio (...) unos ojos negros, unos ojos verdes, no sabía si eran los mismos que me habían hechizado hacía un momento, no podía vincularlos a alguna muchacha que yo hubiera separado de las otras y reconocido. (Proust, 2002: 380)

Desde la indistinción de la multitud, pasando por la indiferenciación de las muchachas que conformaban la banda, el héroe llega, por medio de una elaboración de los rasgos y de los

gestos, a focalizar su atención, especialmente, en las partes del cuerpo de una de ellas: Albertine. De este modo, Proust realiza en su narración lo que Benjamin encuentra como potencialidad del arte con el auge de la técnica. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin, sin dejar de dar cuenta de la pérdida del carácter aurático del arte, observa las posibilidades que habilitan los nuevos medios técnicos para aquél. En este sentido, el cine tiene la capacidad de producir una modificación de nuestra percepción de tal manera que reconfigure la experiencia que se encuentra en crisis. Benjamin afirma que “el cine ha enriquecido nuestro mundo perceptivo” (1989: 46), en tanto a partir de las distintas perspectivas y planos visibiliza partes de nuestro entorno cotidiano que hasta el momento no habíamos notado, pero también despliega dimensiones nuevas del mismo mundo, ya sean estas naturales o artificiales, reales o ficcionales, dadas una por vez o todas combinadas en una misma película. El cambio de mirada, el ojo en la cámara, da lugar a una ampliación del ámbito –imaginario y ficcional así como concretamente carnal– de lo corporal, en definitiva, a una ampliación de la experiencia en la resignificación del mundo y de la vida. Los recursos ópticos y acústicos profundizan lo que Benjamin denomina “apercepción” (*Apperzeption*) (Benjamin, 1989: 46): nuestra conciencia de la percepción en su mayor grado de atención y claridad. El cine, con sus primeros planos y el retardador que alarga el movimiento presenta lecturas del cuerpo y sus gestos expresados en milésimas de segundos, del andar y sus movimientos más naturalizados, de las personas y de la naturaleza en general, que son imperceptibles a la mirada humana despojada. La cámara, con sus recursos y métodos, habilita la experiencia del “inconsciente óptico” (Benjamin, 1989: 48) en tanto que expone, por caso, el transcurso de las múltiples y mínimas acciones que hacen al gesto más habitual.

Las formas artísticas que llevan a cabo una elaboración de la relación con las nuevas tecnologías logran visibilizar espacios del cuerpo y momentos de las acciones antes ocultos para el ojo del tedio, la costumbre y la rutina, promoviendo lo que entendemos como cuerpo de la experiencia. A su vez, el héroe de Proust se sumerge en ese “inconsciente óptico”, del que habla Benjamin, al detenerse en ciertas partes del cuerpo dando cuenta de lo que la costumbre pasa por alto. Lo vemos cuando observa las manos de Albertine y también cuando se detiene en su cuello o en sus mejillas: “La vista del cuello desnudo de Albertine y de sus mejillas tan rosadas me habría provocado tal embriaguez (...) [que] La

muerte podría haber golpeado en aquel momento y la cosa me habría sido indiferente” (Proust, 2002: 523-524).

Cuerpo de la vivencia y cuerpo de la experiencia: registro y memoria corporal

Lo que hemos llamado cuerpo de la vivencia y cuerpo de la experiencia en Benjamin puede ahora constituir una herramienta para nuestra interpretación de la cuestión del cuerpo en Proust en el marco de la dinámica del lenguaje corporal. Cuando el héroe describe a Albertine aparece cierto registro o historia del cuerpo con la que el narrador intenta descifrar a su amada:

Al hablar, Albertine mantenía la cabeza inmóvil, las aletas de la nariz contraídas, sólo movía la punta de los labios. Resulta de esto un tono arrastrado y nasal, en la composición del cual entraban, quizás, herencias provincianas, una afectación juvenil de flema británica, las lecciones de una institutriz extranjera y una hipertrofia congestiva de la mucosa de la nariz (...) era particular y me encantó. (Proust, 2002: 467)

En el fragmento citado, el héroe explica el tono de Albertine a partir de cierta formación e historia corporal de la muchacha. De este modo, el registro corporal aparece en la *Recherche* en los términos del cuerpo de la vivencia. Así, Proust nos habla de lo corporal determinado por la costumbre, por la permanencia de la tradición gestual de modo conservador y acrítico, de forma inconsciente y sin pretensión alguna de elaboración:

Los rasgos de nuestro rostro no son más que gestos, convertidos por la costumbre en definitivos. La naturaleza (...) nos ha inmovilizado en el movimiento acostumbrado. Del mismo modo nuestras entonaciones contienen nuestra filosofía de vida, lo que la persona se dice a cada momento sobre las cosas. Sin duda estas características no eran exclusivas de aquellas muchachas. Provenían de sus padres (...) los padres no sólo aportan el gesto habitual que son los rasgos del rostro y de la voz, sino también ciertas maneras de hablar, algunas frases consagradas, que casi tan inconscientes como una entonación, casi

igualmente profundas, indican, como ella, un punto de vista sobre la vida.
(Proust, 2002: 500)

El reverso de ese registro corporal automatizado y conservador que interpretamos en términos de vivencia es la memoria corporal que funda la *Recherche*. Los signos corporales, tal y como plantea Gabaston, expresan lo que la palabra no logra decir por sí sola y, por nuestra parte, consideramos que el lenguaje corporal tiene su máxima expresión y su más valiosa fuente en la memoria corporal. En otras palabras, la memoria corporal proustiana nos permite poner en relación el lenguaje corporal con el sentido benjaminiano de experiencia. La *Recherche* se inicia con la memoria del cuerpo en el célebre episodio del despertar:

Mi cuerpo, demasiado torpe para moverse, trataba, según la forma de su fatiga, de ubicar la posición de sus miembros para inducir por ellos la dirección de la pared, (...) para reconstruir y nombrar la morada en que estaba. Su memoria, la memoria de sus costillas, de sus rodillas, de sus hombros, le presentaba sucesivamente varios de los cuartos en que había dormido. Y aún antes de que mi pensamiento, que vacilaba (...), hubiera identificado el lugar enlazando las circunstancias, él –mi cuerpo– recordaba (...) la ubicación de las puertas (...), guardián fiel de un pasado que mi mente nunca debía olvidar (Proust, 2006: 16).

Jeanne Marie Gagnebin, en una reciente publicación titulada “Memoria involuntaria y aprendizaje de la verdad. Ricoeur relea a Proust”, hace hincapié en que la memoria del cuerpo posee un papel fundamental en la ruptura de la continuidad ordenada del tiempo y en la interpretación general de la obra proustiana. Gagnebin establece un paralelismo entre el cuerpo en la narración proustiana o cierta corporeidad de la escritura que escapa al control de la conciencia y la *corporeidad* de la memoria involuntaria despertada por los sentidos menos intelectuales o más primitivos como el olfato y el tacto, es decir, de aquellas sensaciones que se dan especialmente en los niños, antes de la organización más intelectual de la visión. El cuerpo de la obra proustiana “se recuerda primero por el gusto, el tacto o, incluso, por una suerte de tacto interior, una actitud involuntaria del cuerpo en su totalidad, todavía entumecido por el sueño.” (Gagnebin, 2014: 5) Esta memoria del cuerpo es, para el

héroe, “guardiana fiel de un pasado que mi mente nunca debía olvidar”. Indispensable para reconocer el tiempo perdido del pasado, no es infalible sino que se encuentra, al enmarcarse en el lenguaje corporal, en el espacio problemático y en movimiento de los signos corporales, en la tela de una hermenéutica corporal en crisis que se disputa entre el estudio del gesto recordado y la incertidumbre de tales signos.

Ahora bien, para que esa memoria se vuelva fecunda es necesario que lo que Proust llama “espíritu” o “mente” realice la tarea de re-conocimiento del recuerdo, de lo vivido, es decir, que lo nombre. Sin embargo, ese espíritu sin cuerpo es estéril, razón por la cual “no debe luchar contra el cuerpo o controlarlo, como en la metafísica clásica (...), sino más bien aprender a entenderlo y a escuchar su lenguaje mudo a la vez que imperioso, para nombrar aquello que el espíritu por sí solo no podría crear” (Gagnebin, 2014: 6-7).

Lo problemático del cuerpo y la cuestión del sujeto

Luego de la insistencia del héroe para que su amigo Elstir le presentara a las muchachas de la banda finalmente se da la posibilidad de conocerlas. Sin embargo, el héroe esquivo la situación decidiendo darle la espalda a Elstir:

Al sentir que era inevitable, que el encuentro entre ellas y nosotros iba a producirse, y que Elstir iba a llamarme, di la espalda (...), dejando que mi ilustre compañero siguiera su camino, quedé detrás, inclinado, como súbitamente interesado, ante la vidriera del comerciante de antigüedades (...) cuando Elstir me llamara para presentarme, yo iba a tener la clase de mirada interrogadora que revela, no la sorpresa, sino el deseo de tener aire de sorprendido –a tal punto cada uno es un mal actor o el prójimo un buen fisonomista– (Proust, 2002: 445).

La actuación del héroe se ve luego frustrada, puesto que Elstir no interpretó de su gesto lo que aquél supuso que interpretaría. Vemos entonces que aquí se pone en juego lo problemático del lenguaje corporal y lo que Gabaston plantea como una hermenéutica corporal en crisis provocada por la ambigüedad entre el estudio de los gestos y la

imposibilidad de interpretar los signos corporales. Esto se debe a que si bien los gestos se leen como encarnación de los pensamientos y emociones, sin embargo, Proust no sigue la línea clásica de Fisonomía del tipo de identificación criminal que pretendía poder deducir del exterior del cuerpo lo que sucedía en el interior, en el alma o espíritu del investigado¹. Mediante el abordaje de la cuestión del cuerpo, Proust no busca descubrir los aspectos no visibles del sujeto, como si se tratara de una copia del interior y donde los signos corporales se leen como los signos unívocos y últimos de un cuerpo inmutable. El lenguaje corporal coloca tanto al que lo expresa como al que lo interpreta frente a la tarea de un desciframiento, instaurando un lenguaje donde la autoría se torna problemática y el cuerpo el lugar de disputa de las simbolizaciones.

En relación al problema de la interpretación de los signos corporales, Analía Melamed en su escrito titulado “Proust contra el paradigma indiciario” plantea lo siguiente:

El ser amado se fragmenta indefinidamente, se disemina en una diversidad de puntos del espacio y del tiempo en los que siempre es distinto y de los que siempre se puede encontrar una interpretación nueva, hasta que finalmente parece disolverse. El enamorado, celoso, perseguidor, detective, finalmente debe reconocer la imposibilidad con que se estrella el amor, puesto que éste siempre es necesidad de posesión del amado pero en ese intento de posesión “perdemos un tiempo precioso en una pista absurda y pasamos sin sospecharlo al lado de la verdadera” [t. V, p. 106]. (Melamed, 2003: 3)

Asimismo, en “Una experiencia sin sujeto: Proust entre Benjamin y Heidegger” Melamed observa que desde el comienzo de la novela proustiana en lugar del sujeto moderno se presenta un individuo sin rostro, “un yo que para saber quién es debe leerse en el cuarto en el que se encuentra, en la ubicación de los muebles, en la luz que se filtra por la puerta, en la disposición del cuerpo en la cama” (Melamed, 2012: 1). En este sentido, comprendemos que ya en los primeros acercamientos del héroe con Albertine lo problemático del sujeto se

¹ Al respecto, Sigrid Weigel explica que “[u]no de los clásicos de la Fisonomía: Johann Kaspar Lavater (1741-1801), que ha tenido un lugar dentro de la historia de los métodos de identificación criminal, se basa en cierta consideración de la memoria corporal, que ve los aspectos no visibles del sujeto, como si se tratara de una copia del interior, de modo tal que en el cuerpo, especialmente en el rostro del individuo se habrían grabado sus cualidades caracterológicas y, por lo tanto, serían legibles como signos unívocos, refiriéndose al cuerpo en un estado de quietud” (1999: 251).

plasma en lo problemático del cuerpo, es decir que, en tanto el cuerpo es el cuerpo de un *cierto sujeto*, el movimiento de descentramiento del sujeto –moderno– que lleva a cabo Proust se explicita en la imposibilidad de definir unívoca y acabadamente al cuerpo. Cada presentación corporal de Albertine se corresponde, ante el héroe, con una Albertine distinta, puesto que el cuerpo está en constante movimiento y transformación, así como también lo está la perspectiva e interpretación que podamos hacer de él:

Eso no impidió que tras aquella primera metamorfosis, Albertine cambiara muchas más veces para mí. Las cualidades y los defectos de un ser presente, ofrecidos en el primer plano de su rostro, se disponen según una formación muy distinta si lo abordamos por un lado diferente (...) En primer lugar, encontré a Albertine un aire bastante intimidado, en lugar de implacable; me pareció más correcta que mal educada (...) tenía, además, como punto de mira del rostro, unas sienes muy abultadas y poco gratas a la vista, y ya no vi la mirada singular en la que había pensado hasta entonces. Pero ésta no era más que una segunda vista y había sin duda otras por las que yo iba a pasar sucesivamente. Así es que sólo tras haber reconocido, no sin tanteos, los errores de óptica del comienzo, que se puede llegar al conocimiento exacto de un ser, si este conocimiento es posible. Pero no lo es; porque, mientras se rectifica la visión que tenemos de él, él mismo no es un objeto inerte, cambia por su cuenta, pensamos alcanzarlo pero se desplaza y, creyendo al fin verlo más claramente, son sólo las antiguas imágenes tomadas las que hemos logrado esclarecer, pero que ya no lo representan. (...) [Y] cada una de esas Albertines era distinta (...) Quizás por ser tan diversos los seres que yo contemplaba en ella en aquella época fue que, más tarde, tomé la costumbre de convertirme también en otro personaje de acuerdo a la Albertine en la que pensaba: un celoso, un indiferente, un voluptuoso, un melancólico, un furioso (Proust, 2002: 464-538).

IV. Conclusiones

Como hemos podido ver a lo largo del trabajo, en la *Recherche* la problemática del cuerpo está en estrecha vinculación con el descentramiento del sujeto que lleva a cabo Proust. Sin embargo y siguiendo a Melamed, este movimiento no impide la posibilidad de una experiencia en la contemporaneidad. El lugar de anclaje de la experiencia que hemos analizado ha sido el lenguaje corporal en sentido general así como su máxima expresión, la memoria corporal. Ambos dan cuenta de lo que entendemos por cuerpo de la vivencia y cuerpo de la experiencia en la filosofía de Benjamin. En efecto, cuando el cuerpo se

presenta en la novela con gestos inconscientes, con reflejos corporales que son incontrolados, como puede ser el tono nasal de Albertine, las aletas de su nariz contraídas al hablar, así como también el cuerpo “demasiado torpe para moverse tratando de ubicar la posición de sus miembros para inducir por ellos la dirección de la pared”, ese cuerpo se presenta en primera instancia en los términos de un cuerpo de la vivencia. Ahora bien, Proust, al nombrar, al narrar esos gestos, lleva adelante una elaboración de ese material fundamental para la conversión de la vivencia en experiencia, del mismo modo que el cine tiene la potencialidad de elaborar la relación con la tecnología para lograr una reconfiguración de una experiencia estética en la actualidad. Como pudimos ver, en *La obra de arte*, Benjamin observa que la tecnología modifica nuestra percepción sensorial, lo que se explicita cuando la cámara visibiliza movimientos o partes del cuerpo imperceptibles al ojo despojado, descubriendo así una dimensión del mundo y de nuestra actividad cotidiana de la que no teníamos conciencia. De modo similar lo hace Proust con el lenguaje corporal de su poética. Al respecto, en *Para una imagen de Proust* Benjamin escribe lo siguiente: “cuando el propio Proust, en una página célebre, describió su hora más auténtica y propia, lo hizo de tal manera que todos pudieran volver a encontrarla en la propia existencia. Poco falta para que la consideremos un momento corriente. Puesto que llega con la noche, (...) con la brisa en el marco de una ventana abierta” (1970: 241). Benjamin plantea así cómo, mediante los recuerdos involuntarios, la vivencia en Proust se vuelve una experiencia. En el mismo sentido corre esta otra afirmación benjaminiana: “[e]s sabido que Proust no ha descrito en su obra una vida tal como realmente es, sino una vida tal como la recuerda quien la ha experimentado” (1970: 240).

Volvamos, para terminar, a la afirmación benjaminiana citada al comienzo, que busca dar cuenta de la creación literaria proustiana planteando que las frases que allí aparecen “son el juego muscular del cuerpo inteligible mediante el cual es necesario efectuar todo el indecible esfuerzo necesario para levantar la pesca” (Benjamin, 1970: 251). Podemos interpretar que, aquí, Benjamin plantea que la obra se construye a partir del “juego muscular” del propio héroe/Proust, es decir, de la memoria corporal del héroe. Y se trata de un “cuerpo inteligible”: una memoria corporal que ha sido recepcionada y elaborada por un espíritu, recuerdos involuntarios que se han vuelto conscientes y que se han vuelto palabra. La memoria corporal se erige así en punto de partida de la experiencia, y la transposición

de tales recuerdos involuntarios a una obra de arte, la narración, es lo que finalmente posibilita la constitución de la experiencia. De este modo consideramos que el cuerpo que se encuentra en la obra proustiana es el cuerpo de la experiencia en sentido benjaminiano. Y lo es en tanto comprendemos que los recorridos corporales proustianos buscan estimularnos a realizar la tarea de una experiencia en la contemporaneidad: una experiencia después de la caída de la experiencia.

Bibliografía

Amengual, G. (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* (pp. 29-59) Madrid: Trotta.

Benjamin, W. (1970). “Para una imagen de Proust” en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Venezuela: Monte Avila.

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

Benjamin, W. (1998). “Sobre algunos temas en Baudelaire” en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (2007a). “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” en *Obras* (libro II, vol. 1). Madrid: Abada.

Benjamin, W. (2007b). “Experiencia y pobreza” en *Obras*, (libro II, vol.1). Madrid: Abada.

Gabaston, L. (2008). “Le langage du corps Dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust”. Resumen de Tesis Doctoral. Doctorado en Literatura Francesa. Universidad Paris IV. Disponible en http://litterature20.parissorbonne.fr/pdf/20100608_101208_gabaston_position.pdf.

Gagnebin, J. M. (2014). "Memoria involuntaria y aprendizaje de la verdad. Ricoeur relee a Proust", *Boletín de Estética*, Nro. 27, pp.5-26.

Melamed, A. (2003). "Proust contra el paradigma indiciario", en Actas del V Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, pp. 1-6.

Melamed, A. (2012). "Una experiencia sin sujeto: Proust entre Benjamin y Heidegger", Actas del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, pp. 1-4.

Proust, M. (2006). *En busca del tiempo perdido. I: Del lado de Swann*. Buenos Aires: Losada.

Proust, M. (2002). *En busca del tiempo perdido. II: A la sombra de las muchachas en flor*. Buenos Aires: Losada.

Weigel, S. (1999). *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin: Una relectura*. Buenos Aires: Paidós.