
DISPERSIÓN COMO FORMA DE PERCEPCIÓN

DISPERSION AS A FORM OF PERCEPTION

NICOLÁS LEANDRO FAGIOLI

nicofagioli@gmail.com

Departamento de Artes Musicales y Sonoras. Universidad Nacional de Artes
Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Argentina

Recibido 11/03/2017 | Aceptado 08/06/2017

Resumen

En el presente trabajo se desarrollará el rol de la noción de dispersión en los planteos estéticos de los últimos años de producción filosófica de Walter Benjamin. Con el objeto de comprender la importancia que esta categoría tiene para el autor con respecto a la creación artística, será necesario explicitarla en el marco de sus planteos relacionados con la noción de *experiencia*. Una vez comprendido el nuevo horizonte experiencial dilucidado por Benjamin, analizaremos las notas distintivas de una nueva estructura sensorial. De este modo, podremos entender en qué medida la dispersión se convierte en una condición fundamental para la creación y el arte por venir.

Palabras clave

Dispersión; Walter Benjamin; creación artística; experiencia

Abstract

This article analyzes the role of the concept of dispersion in the aesthetic developments of the last years of Walter Benjamin's philosophical production. In order to understand the importance that this category has for the author with respect to artistic creation, it will be necessary to make it explicit in the context of his ideas regarding the notion of experience. Once the new experiential horizon elucidated by Benjamin is understood, we will analyze the distinctive notes of a new sensorial structure. In this way we can understand to what extent dispersion becomes a fundamental condition for creation and art to come.

Keywords

Dispersion; Walter Benjamin; artistic creation; experience



A partir 1933 los intereses filosóficos de Walter Benjamin comenzaron a posicionar en el centro de su pensamiento la noción de *experiencia*. Si bien este concepto estuvo presente desde sus trabajos más tempranos,¹ a partir de *Experiencia y pobreza* (1933) el término adquirió algunas características que lo diferenciaron claramente de las concepciones anteriores. Con ese texto se inició una nueva etapa en el pensamiento benjaminiano y la noción de experiencia comenzó a ser abordada desde un enfoque al cual podríamos denominar, en términos amplios, materialista.

La idea de experiencia en Benjamin se refiere a una relación de mutua afectación entre el sujeto y el entorno que lo rodea. Podemos definirla como un vínculo transformador y comunicante entre las competencias humanas, principalmente, la percepción y la memoria, y el entorno cotidiano en el que el individuo desarrolla su vida. Según esta relación, las nuevas pautas de vida de las grandes ciudades impuestas por la Modernidad planteaban una problemática que, según Benjamin, requerían de un inminente análisis. Para el autor, la capacidad del ser humano de relacionarse con su entorno había sufrido una transformación radical y aquél vínculo clave para la noción de experiencia corría peligro de desaparecer como tal.

El profundo cambio que las revoluciones de fines del siglo XVIII trajeron a Occidente acarrió alteraciones profundas para la percepción y, en consecuencia, se inauguró una serie de problemáticas de gran interés filosófico. Una de ellas fue la que, dentro de la teoría benjaminiana de la experiencia, se refirió a la dispersión como condición esencial de la percepción.

Las nociones de experiencia, de percepción y de dispersión delinearon un camino que determinó las potencialidades poéticas y políticas del habitante urbano moderno. En el presente trabajo intentaremos recorrer ese camino sin perder de vista que el objetivo de Benjamin era postular a la dispersión como un elemento fundamental para una nueva forma de percepción. Para esto será necesario comenzar por describir la noción de experiencia y su crisis. Como primer paso, debemos responder la siguiente pregunta: ¿qué significó que la posibilidad de la experiencia estuviera en riesgo? Una vez comprendido ese nuevo horizonte experiencial analizaremos las notas distintivas de la percepción originada en esa crisis. Así podremos entender en qué medida la dispersión se convirtió en un requisito fundamental para la creación y el arte por venir.

La crisis de la experiencia

Thomas Weber, en su artículo «Experiencia», elaboró una definición de la noción benjaminiana de experiencia que resulta un punto de partida muy adecuado para el tema que nos ocupa:

¹ La primera publicación conocida del autor se denomina *Experiencia* (1918).

El de experiencia es un concepto articulador, en el cual articulación ha de entenderse en el doble sentido, como vinculación y como expresión. La experiencia es una dimensión de la praxis humana en la que la relación con uno mismo y la relación con el mundo están articuladas de tal manera que la relación con el mundo se vuelve *articulable* como relación con uno mismo y viceversa (2014: 489).

Con esta definición reforzamos lo dicho más arriba: la noción benjaminiana de experiencia implica una articulación entre el individuo y sus circunstancias contextuales. Esta articulación conlleva una afectación recíproca entre el mundo y las competencias del individuo. La percepción funciona como mediadora de esta maquinaria. Mediante el aparato sensorial, el individuo articula su relación con el mundo como vinculación y como expresión.

En la obra de Benjamin se destaca la importancia de la memoria para la conformación de la experiencia. La relación entre individuo y mundo requiere, a su vez, del funcionamiento fluido entre la percepción y la memoria. Fue justamente la conexión entre estas dos competencias la que entró en conflicto con las nuevas pautas de vida impuestas por la Modernidad. Es decir, a partir del advenimiento de las grandes ciudades fue posible concebir otro tipo de experiencia que no se ajustaba a la definición detallada más arriba. La experiencia en sentido estricto, aquella en que percepción y memoria se vinculan de manera fluida, fue desplazada por un nuevo tipo de experiencia cuyas consecuencias Benjamin intentó advertir. Esta caracterización dual de la experiencia nos remite, en principio, a concepciones tempranas del concepto. En sus juveniles reflexiones teológicas Benjamin concebía a la noción de experiencia como «auténtica» e «inauténtica». Esta dicotomía se convertirá, al ser analizada a través del prisma materialista, en experiencia (en sentido estricto) por un lado y, por el otro, en lo que el autor denominó *vivencia*. Si bien estos términos pueden entenderse como similares, en el pensamiento benjaminiano experiencia (*die Erfahrung*) y vivencia (*das Erlebnis*) son absolutamente excluyentes. La vivencia modifica la articulación entre individuo y mundo y obstruye toda la acción transformadora que la experiencia implica. Esta desconexión comienza en el principal articulador de la experiencia, la percepción; a partir de allí se quiebra la correspondencia entre esta y la memoria.

Ese proceso empezó a hacerse evidente con la Primera Guerra Mundial. En el libro *El Narrador*, Benjamín se preguntaba lo siguiente: «¿No se advirtió que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? No más rica, sino más pobre en experiencia comunicable» (2008: 60). Por un lado, la guerra es el ejemplo extremo de un violento choque entre la percepción y las condiciones de existencia. La vivencia se fundamenta en un *shock* que afecta tanto a la percepción como a la memoria. Por otro lado, quien vuelve del campo de

batalla no tiene nada para contar, sólo meras vivencias aisladas. El *shock* fragmenta la coherencia narrativa esencial de la experiencia y su posibilidad de su comunicación. Si bien la guerra fue su caso límite, ese proceso de erosión sensorial se consolidó desde tiempo atrás en las crecientes estructuras urbanas de siglo XIX.

La nueva percepción

¿Qué sucedió en la modernidad para que la experiencia quedara disociada de la profundidad de la memoria y, por ende, se viera modificada en su esencia? Dicho de otro modo, ¿por qué sobrevino la vivencia? La respuesta debe buscarse en el profundo cambio en los modos de percepción, cuyo origen Benjamin remontaba a la emergente sociedad industrial del siglo XIX. Esas transformaciones en la percepción tuvieron un origen espacial privilegiado: la ciudad de París, según el autor, la capital del siglo XIX. La nueva gran ciudad fue un campo de adiestramiento para los sentidos, un entorno nuevo que requirió de una reestructuración integral. La ponderación de la vivencia dependía, principalmente, del modo en que el aparato sensorial se veía afectado por el nuevo ambiente urbano-industrial tecnológicamente estructurado:

Una generación que todavía había ido a la escuela en carro de sangre, se encontró a la intemperie, en un paisaje en que nada quedó inalterado salvo las nubes, y bajo ellas, en un campo de fuerzas de torrentes devastadores y de explosiones, el ínfimo y quebradizo cuerpo humano (Benjamin, 2008: 60).

La estructura tecnicada de las grandes urbes sometió al funcionamiento del aparato sensorial a un entrenamiento a base de *shocks*. Aquello que en el campo de batalla se destacaba por su magnitud, en la ciudad lo hizo por su constancia. Los *shocks* pasaron a constituir la cotidianeidad de la vida en las ciudades y convirtieron a la vivencia en norma. Es decir, este entrenamiento fue tan perjudicial para la experiencia como necesario para la supervivencia. Desde la mirada de Benjamin, la vivencia es experiencia empobrecida. Una experiencia pobre es aquella que no se conecta con la profundidad de la memoria. Es decir, la vivencia representa también una forma de relación entre el individuo y el mundo pero con características bien diferentes. Si bien funciona como la contraparte de la experiencia es también una parte integrante de ella. En términos amplios, la vivencia es experiencia sin memoria, no se atesora. En la conformación de la experiencia en sentido estricto, la percepción y la memoria se complementan, en la vivencia se oponen. Para estudiar este conflicto entre memoria y percepción Benjamin recurrió a los estudios freudianos sobre la relación entre memoria y conciencia, y los proyectó a ciertas situaciones en el marco de su teoría de la experiencia.

La conciencia apareció, entonces, como un elemento conflictivo para la experiencia alterando la articulación entre percepción y memoria:

Cuanto mayor sea la participación de los momentos de shock en cada impresión, cuanto más incansablemente deba hacer aparición la conciencia como protección ante los estímulos, cuanto mayor sea el éxito con que opera, menos impresiones ingresarán a la experiencia, más bien corresponderán al concepto de vivencia (Benjamin, 2012: 195).

La conciencia actúa como protectora ante los *shocks*, pero, como consecuencia, obstruye la comunicación entre la percepción y la profundidad de la memoria. La respuesta de la conciencia se vuelve necesaria ante las condiciones del *shock* moderno dado que «cuanto más a menudo los registre la conciencia, tanto menores serán sus efectos traumáticos» (Benjamin, 2012: 193). La conciencia, entonces, en su función protectora, impide que se atesore la huella mnémica, fundamental para la experiencia. Acerca de esto Susan Buck-Morss explica: «Bajo tensión extrema, el yo utiliza la conciencia como un amortiguador, bloqueando la porosidad del sistema sinestésico, aislando así la conciencia actual del recuerdo del pasado. Sin la profundidad de la memoria, la experiencia se empobrece» (2014: 188). En este empobrecimiento se basa la vivencia. Podemos ver que si la experiencia depende de un proceso articulador la vivencia surge de la ruptura de ese proceso.

A partir de este análisis de la noción benjaminiana de *experiencia* podemos diferenciar dos momentos en sus consideraciones acerca de la nueva estética moderna: por un lado, la nueva estructura de la percepción y, por el otro, el modo en que se vio afectada la creación a raíz de este cambio. Es decir que sus planteos abordaron lo estético en dos de sus significaciones: como aquello referido a los sentidos en general y como filosofía del arte. Benjamin analizó la crisis de la experiencia desde ambos planos y encontró en la obra de Charles Baudelaire un testimonio fidedigno de ella y un modo de enfrentarla. En el trabajo del poeta francés Benjamin halló tanto la plasmación de esta transformación como un posible camino para la creación.

El núcleo del testimonio poético baudelaireano era, esencialmente, la readecuación del *sensorium* a un mundo desconocido que lo solicitaba. El interrogante que motivó y que dio comienzo a *Sobre algunos temas en Baudelaire*, incitaba a dilucidar la nueva disponibilidad perceptual de los lectores de mediados de siglo XIX:

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 de voluntad 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).

Benjamin tomó como objeto de estudio a los lectores del siglo XIX, los cuales se mostraban especialmente hostiles a la lectura de poesía lírica. Su forma de recepción se había modificado y su capacidad de concentración parecía haberse reducido considerablemente. En torno a esto, el autor se remitía al problema de la experiencia:

Si las condiciones para la recepción de la poesía lírica se han vuelto menos propicias, es lícito imaginar que la poesía lírica guarde ahora solo excepcionalmente el contacto con la experiencia del lector. Y esto podría deberse a que esta experiencia haya cambiado en su estructura (Benjamin, 2012: 186).

El profundo cambio en la estructura de la experiencia había determinado modificaciones igual de profundas en la disponibilidad perceptual que alejaban a la poesía lírica de la experiencia del lector. Sin embargo, «Baudelaire quería ser comprendido: dedica su libro a aquellos que se le parecen» (Benjamin, 2012: 185). Baudelaire, al igual que Benjamin varias décadas después, se sentía parte de ese cambio y estaba lejos de renegar de él. Si la receptividad y la concentración habían sido trastocadas el arte debía enfrentarse a ello y reconfigurarse.

Entonces, los interrogantes inspirados por Baudelaire eran los siguientes: ¿cómo es posible el arte en la modernidad?, ¿en qué experiencia se fundamenta?, ¿cuáles son aquellos modos de creación que la *vivencia* determina? Baudelaire enfrenta a la vivencia, con el objetivo de comprender la transformación de la que era partícipe. Ahora bien, ¿qué implicó este enfrentamiento? En principio, hacerse cargo de la situación: en la modernidad se perdió una forma de recepción y esto hizo necesaria la remodelación de las formas de creación. Lo que nos ocupa es analizar esta nueva forma de recepción fundada en una escasa capacidad de concentración y detallar sus elementos y sus notas distintivas.

La dispersión

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), Benjamin denomina a aquél nuevo modo de percibir *recepción en la dispersión*: «La recepción en la dispersión, que se hace notar con creciente énfasis en todos los ámbitos del arte y que es el síntoma de profundas modificaciones de la percepción» (2009: 219). A pesar de que la noción de dispersión pueda presentársenos intuitivamente asequible, en el análisis benjaminiano el concepto condensa una serie de cuestiones que, por un lado, lo convierten en una categoría un tanto equívoca y, por el otro, lo hacen funcionar como punto de partida para entender toda una serie de categorías que conforman lo que aquí entendemos como *la nueva percepción*.

Howard Eiland, en su artículo «Recepción en la dispersión», define a este tipo de recepción como la que está «condicionada, sobre todo, por la dinámica de la tecnología moderna, por la tecnologización de las cosas, el ritmo de vida acelerado, rápidas transiciones de los medios modernos, la presión de las mercancías y su obsolescencia programada» (2010: 60). Anteriormente mencionamos el adiestramiento al cual se vio sometido el *sensorium* en la gran ciudad con las nuevas condiciones materiales de la modernidad. La dispersión funcionó como base sobre la cual se apoyó este adiestramiento facilitándole a los múltiples shocks redirigir la atención hacia un fin determinado. A partir de esto, se generó lo que Eiland denomina «vigilancia de alta velocidad» (2010: 62). Esta reciprocidad entre dispersión y *shock* conformó el motor fundamental del adiestramiento basado en la vivencia, en las antípodas del funcionamiento fluido entre memoria y percepción en qué consistía la experiencia. Innovaciones como el cine o la cinta replicaron este accionar convirtiéndose, según Benjamin, en herramientas primordiales de dicho adiestramiento:

La técnica sometió al sensorio humano a una ejercitación de tipo complejo. Y llegó el día en que las películas satisficieron una nueva y acuciante necesidad de estímulos. En el cine, la percepción en shocks se impone como principio formal. Lo que determina el ritmo de la producción en la cinta continua de la fábrica, está en la base del modo de recepción del cine (2012: 214).

El adiestramiento basado en el *shock* fue replicado en el cine a través de una herramienta fundamental: el montaje. Por medio de este último, y al igual que en el tránsito en la gran ciudad, la interrupción redirigía la atención a un medio disperso. A su vez, la vivencia determinaba también el ámbito del trabajo y su disociación de la experiencia: «A la vivencia del shock que el paseante tiene en la muchedumbre, corresponde la “vivencia” del obrero con la máquina» (Benjamin, 2012: 216). Mientras el trabajo artesanal transformaba las vivencias en experiencia, el trabajo en la fábrica adoptaba la forma de la vivencia como su motor.

Al corresponder el cine con el tránsito en la gran ciudad y con la cinta continua este adiestramiento basado en la dispersión abarcó los distintos ámbitos de la cotidianeidad y conformó, como dice Eiland (2010), una nueva modalidad de la experiencia. Buck-Morss habla de un estado anestésico que no es otra cosa que el objetivo final de este adiestramiento cuya condición de desarrollo es la dispersión:

Su objetivo es la manipulación del sistema sinestésico por medio del control de los estímulos ambientales. Tiene el efecto de anestesiar el organismo, no a través del adormecimiento, sino a través de una inundación de los sentidos. Estos *sensoria* estimulados alteran la conciencia, casi como una droga, pero lo

hacen por medio de la distracción sensorial antes que de la alteración química y, muy significativamente, sus efectos son experimentados de manera colectiva más que individual (2014: 197).

La intensa estimulación sensorial que la distracción hace posible anestesia el vínculo fluido entre memoria y percepción. Este mecanismo, en su conjunto, conforma la base de aquello que Benjamin denominó *fantasmagoría*. Es decir, la vivencia estructura el ambiente transformándolo en un dispositivo orientado al estado anestésico. El polo material de ese estado anestésico se manifiesta en la exacerbación moderna de la mercancía. Distracción, vivencia y fantasmagoría confluyen en el análisis benjaminiano de la mercancía. La mercancía es la consumación de la fantasmagoría y de todo el dispositivo anestésico. Los objetos son presentados de tal modo que se desvinculan del modo en que llegaron a ser, de sus técnicas de producción; por lo tanto, son también desvinculados de la experiencia.

Este dominio de la mercancía fue, en definitiva, el punto de llegada del dispositivo que comenzó en la dispersión sensorial. Lo que se generó fue una estética de la mercancía que conformó la escenografía de las grandes ciudades. De este modo, basándonos en nuestro análisis de la teoría benjaminiana de la experiencia, podemos entender a la dispersión como el modo de abandonarse pasivamente a la reconfiguración de la articulación entre individuo y mundo puesta en marcha en el nuevo contexto urbano.

Sin embargo, lo que Benjamin nos plantea es, a la vez, una descripción y un desafío. La noción de dispersión nos ubica otra vez en la paradoja de un análisis que plantea un panorama, en principio catastrófico, pero que encierra en sí mismo la salida. Especialmente en su ensayo sobre la reproductibilidad técnica, Benjamin intentó encontrar una forma productiva de dispersión, o bien, de concebirla «como un estímulo para nuevas formas de percibir» (Benjamin, 2010: 63). Podemos hablar, entonces, de dos actitudes ante la dispersión: por un lado, un la entrega inconsciente a la multiplicidad de estímulos generada por el nuevo ambiente —esto es lo que Eiland denomina *dispersión negativa*—; por otro lado, podemos partir de la dispersión como un concepto general para profundizar en él y dilucidar cuán dinámico es el tipo de percepción que determina y cuáles son sus potencias.

Para entender si es posible, a partir de la dispersión, encontrar algún tipo de productividad se requiere menos de un rechazo a este mecanismo que de un enfrentamiento consciente a él. El polo opuesto a la mera distracción pasiva propuesta por la nueva experiencia no es el retraimiento a la soledad sino un *despertar*. Es decir, una toma de consciencia de la situación.²

² Acerca del concepto de despertar, ver: *Despertar/Sueño* (2014), de Weidmann. En este texto el autor realiza un detallado análisis de esta noción y su importancia en la filosofía tardía de Benjamin.

La dispersión y la recepción táctil

Como vimos más arriba, *shock* y dispersión de algún modo se complementaron y funcionaron como el motor del entrenamiento basado en la vivencia. Multitud, fábrica y cine fueron las herramientas privilegiadas de este adiestramiento. De las tres, por su carácter innovador y por haber sido el lugar de entretenimiento por antonomasia de principios de siglo XX, el cine fue el instrumento de adiestramiento fundamental para el desafío que la modernidad impuso a la percepción. Sin embargo, no fue el primer lenguaje artístico en fomentar este nuevo tipo de recepción. El dadaísmo, con un nivel técnico quizás inadecuado para tales efectos, intentó poner en práctica aquello que el cine supo explotar al máximo:

De ser una apariencia seductora o una imagen sonora convincente, la obra de arte se convirtió, para los dadaístas, en un proyectil. Impactaba al espectador. Ganaba una cualidad táctil. De esa manera, favoreció la demanda por el cine, cuyo elemento de distracción igualmente es, en primer lugar, táctil, es decir, consiste en el cambio de escenarios y de posiciones, que penetran a golpes en el espectador (Benjamin, 2009: 126).

La introducción del orden de lo táctil es fundamental para caracterizar el nuevo tipo de *sensorium* que la modernidad configuró. Ambas, dispersión y recepción táctil, fueron los componentes fundamentales de un nuevo tipo de recepción que ocurrió, según Benjamin, en el *divertimento*. Este fue el tipo de recepción que mejor se adecuó a los requerimientos de las nuevas multitudes. Sin embargo, Benjamin encontró en esto un problema de vital importancia: «Quien se concentra ante la obra de arte, se hunde en ella», por el contrario «la masa dispersa sumerge, por su parte, la obra dentro de sí» (2009: 128). La contemplación y la concentración que el disfrute de gran parte de la creación artística necesita se retraían ante este nuevo tipo de recepción o al menos no era compatible con él.

A pesar de esto, Benjamin localizó en las obras arquitectónicas un ejemplo de la recepción táctil como forma de percepción en el arte: «Las construcciones son recibidas de dos maneras: por uso y por percepción. O, mejor dicho: de manera óptica y de manera táctil» (2009: 128). El disfrute de las construcciones se produce al *adentrarse* en ellas, al *hacer uso* de ellas. A su vez, en esta determinación de lo táctil vemos su relación con la dispersión: «Concretamente, en cuanto al aspecto táctil, no existe ninguna contraparte para lo que, en cuanto al aspecto óptico, es la contemplación. La recepción táctil no se realiza tanto por la vía de la atención como por la de la costumbre» (Benjamin, 2009: 129). Si lo que corresponde a la percepción óptica es la concentración, la dispersión ocupa ese lugar en la percepción táctil y hace de la costumbre o de la observación ocasional su forma de realización.

De este modo, Benjamin encuentra en la arquitectura el principal antecedente al tipo de recepción que la modernidad impuso. El cine, como herramienta de entrenamiento principal, exacerbó la cualidad táctil transformándola en principio formal. A este entrenamiento en el plano de la creación, le correspondió el tránsito en la multitud en el plano cotidiano y la cinta continua en el plano del trabajo, como vimos anteriormente. El caso de la multitud es paradigmático. La masa es, por antonomasia dispersa y en su dispersión, todo lo absorbe, masificándolo. Así como el cine exacerbó la cualidad táctil, lo mismo ocurrió con la multitud. Ciertas dificultades como las interrupciones en el tránsito, los choques y la reducción de los espacios resultaron novedosos y se transformaron en lo habitual para el habitante de las grandes ciudades. En palabras de Benjamin:

Moveirse en este tránsito exige al individuo una serie de shocks y de colisiones. En los puntos de cruce peligroso lo atraviesan, similares a los golpes de una batería, invaciones en rápida sucesión. Baudelaire habla del hombre que se sumerge en la multitud como un reservorio de energía eléctrica (2012: 213).

El ritmo determinado por el *shock* se volvió costumbre. La recepción en la dispersión fue, entonces, el modo en que la percepción se adiestró y se acostumbró al nuevo ambiente urbano. El advenimiento del orden de lo táctil como modo de percepción imperante permitió al habitante de las grandes urbes resolver los desafíos impuestos por el nuevo entramado social y cultural. Acerca de estas nuevas disyuntivas, Benjamin explica: «No pueden resolverse de ninguna manera por mera vía de la óptica, esto es por la de la contemplación, poco a poco son dominadas, a través del hábito, por la conducción de la recepción táctil» (2009:129). De este modo, la percepción en el modo del *divertimento* o de la costumbre se convirtió en un hábito gracias a estas herramientas de entrenamiento.

Conclusiones

El habitante moderno de las grandes ciudades se familiarizó con la mecánica de la cualidad táctil en un ambiente que invitaba a la dispersión. Esto presentó una serie de problemas en el plano de la percepción que repercutieron en el de la creación de manera significativa. Principalmente, por lo problemático que resultaba este tipo de recepción con respecto a la capacidad de concentración que gran parte de las expresiones artísticas requieren. A partir de esto es posible tomar dos caminos: por un lado, el abandono total de todo tipo de creación que no armonice con la nueva estructura, en apariencia, imposible de doblegar. Por el otro, y este es el camino que tomó Benjamin, revelar el verdadero potencial filosófico de esta nueva percepción para descubrir nuevos modos de creación.

Dilucidar la naturaleza de la experiencia moderna posibilitaba, según Benjamin, la comprensión de los posibles caminos del arte futuro. Para ello era necesario entender la transformación que las nuevas estructuras de las urbes occidentales provocaban en la relación del individuo y su ambiente. Lejos de posicionarse detrás de un afán restaurador, Benjamin advertía acerca de la destrucción de la experiencia con el fin de hacer consciente el vínculo estrecho entre experiencia y creación.

Si bien en sus desarrollos Benjamin parece añorar la experiencia pasada, tras un tratamiento profundo de esos escritos, su propuesta resulta bastante más compleja que la simple nostalgia. No se trata de volver a un estado de cosas anterior con respecto a la experiencia sino de no abandonar la trabajosa tarea de comprender el tipo de experiencia que nos vincula a nuestro entorno. De otro modo, difícilmente encontremos el camino para que la creación siga siendo productora de diferencia y no de mera reproducción.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter (2008). *El narrador*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Benjamin, Walter (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Benjamin, Walter (2009). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad». En Bartoletti, Tomás y Fava, Julián (trad.) *Estética y política* (pp. 83-134). Buenos Aires: Las cuarenta.
- Buck-Morss, Susan (2014). «Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte». En *Walter Benjamin escritor revolucionario* (pp. 169-222). Buenos Aires: La marca editora.
- Eiland, Howard (2010). «Recepción en la dispersión». En Uslenghi, Alejandra (comp.). *Walter Benjamin: Culturas de la imagen* (pp. 53-74). Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Weber, Thomas (2014). «Experiencia». En Opitz, Michael; Wizisla, Erdmut (ed.). *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 479-526). Buenos Aires: Las cuarenta.
- Weidmann, Heiner (2014). *Despertar/Sueño*. Buenos Aires: Las cuarenta.