

HACIA LA OCIOSIDAD INTERRUMPIDA TRANSMISIÓN LITERARIA Y CRISIS DE LA EXPERIENCIA EN WALTER BENJAMIN

JAIME CUENCA
Universidad de Deusto

RESUMEN: Las aportaciones del pensamiento de Walter Benjamin en torno al ocio parecen quedar al margen del renovado interés con que se estudia su obra. Aquí se tratará de mostrarse cómo los conceptos de ocio y ociosidad están estrechamente relacionados con algunos de los hilos conductores centrales de sus escritos. Se discutirá el papel que atribuye Benjamin a los diversos modos de transmisión literaria en la conformación de la experiencia, identificándose la posición relativa del ocio en cada caso, así como su función. Finalmente, se propondrá una interpretación sobre la tarea que este puede desempeñar en la orientación general emancipatoria de la obra de Benjamin.

PALABRAS CLAVE: ocio, ociosidad, experiencia, vivencia, narración.

Towards a disrupted idleness Literary transmission and the crisis of experience in Walter Benjamin

ABSTRACT: Walter Benjamin's contributions to the study of leisure seem to remain untouched by the growing interest on his work. This article shall try to show how the concepts of leisure and idleness are closely related to some of the most important conceptual threads of his writing. The role Benjamin ascribes to the different modes of literary transmission in shaping experience shall be discussed, and the relative position and function of leisure shall be identified. Finally, an interpretation of the task of leisure in the emancipatory orientation of Benjamin's work will be suggested.

KEY WORDS: leisure, idleness, experience, lived experience, narration.

En los últimos años, el interés académico y artístico por la obra de Walter Benjamin en nuestro país ha aumentado de modo vertiginoso. Se suceden los estudios sobre su pensamiento y las traducciones de sus escritos, que están en vías de volcarse íntegramente al español. Sin embargo, hay un aspecto de su obra que parece estar quedando relegado al margen de esta oleada de interés: sus aportaciones en torno al ocio. Esto quizá sea comprensible si se advierte que en el campo de la Filosofía el pensamiento de Benjamin tiende a ser recibido desde el seno de las disciplinas filosóficas tradicionales, especialmente la Estética, la Filosofía política y la Filosofía de la historia. Objetos tan escurridizos como el tiempo libre, el ocio o la ociosidad parecen no encajar del todo en ninguna de ellas (como muchos otros temas de la heterodoxa obra de Benjamin, en realidad). Por el lado de los Estudios de ocio, la búsqueda no sería menos infructuosa. Sólo uno de los autores más reconocidos en la arena internacional de los *leisure studies* ha dedicado cierta atención a Benjamin. Fue el sociólogo Chris Rojek en un artículo de 1997¹, en el que esbozaba una presentación a

¹ ROJEK, CH., «'Leisure' in the writings of Walter Benjamin»: *Leisure Studies* 16 (1997) 155-171.

aquellos temas de su obra que más relevancia pudieran tener en relación con el ocio. Pese a su carácter introductorio y generalista, debe reconocerse que este escrito no se ha visto superado desde entonces.

Es el propósito del presente artículo contribuir a remediar este sorprendente vacío en la bibliografía científica. La relevancia del pensamiento de Benjamin para una comprensión del fenómeno del ocio en la sociedad industrial no necesita justificarse ya en términos generales. Lo que tratará de completarse aquí, más bien, es una propuesta concreta sobre cómo el ocio o, mejor, la ociosidad se relaciona muy estrechamente con algunos de los hilos conductores centrales de la obra de Walter Benjamin. En concreto, se discutirá el papel que atribuye Benjamin en la conformación de la experiencia, no tanto a los géneros literarios, sino a los modos de transmisión literaria predominantes en cada momento histórico. En los distintos estadios de esta relación entre transmisión literaria y experiencia se identificará cuál es la posición y la función asignadas al ocio y la ociosidad. Finalmente, se propondrá una interpretación sobre el papel que estos conceptos pueden desempeñar en el marco de la orientación general emancipatoria de la obra de Benjamin, teñida, como es sabido, de un peculiar mesianismo secular.

Dada la heterogeneidad de tonos y circunstancias y la ausencia de una vocación de ordenación sistemática en los escritos de Walter Benjamin, quizá sea necesaria una breve mención preliminar a los textos que se utilizarán como fuentes primarias. Todos ellos pertenecen a la década de los treinta y, por tanto, a los últimos años de vida del autor. Aunque con obvias diferencias en la intención y, en ocasiones, notables divergencias de contenido, obedecen todos a un espíritu común, pues se escribieron en una etapa en la que las opciones políticas y metodológicas de Benjamin se hallaban ya firmemente asentadas. Los textos principales son los siguientes: *Experiencia y pobreza* (1933)², *El autor como productor* (1934)³, *El narrador* (1936)⁴, el legajo «m: Ociosidad» del *Libro de los pasajes* (1939)⁵ y *Sobre el concepto de historia* (1940)⁶.

1. EL NARRADOR Y LA CRISIS DE LA EXPERIENCIA

El concepto de experiencia cobijó algunas de las inquietudes centrales en el itinerario filosófico de Walter Benjamin desde sus primeros estadios. Su

² BENJAMIN, W., «Experiencia y pobreza» en *Escritos políticos* (Abada, Madrid, 2012), 81-88.

³ BENJAMIN, W., «El autor como productor» en *Escritos políticos* (Abada, Madrid, 2012), 89-111.

⁴ BENJAMIN, W., «El narrador» en *Obras*, II, 2 (Abada, Madrid, 2009), 41-67.

⁵ BENJAMIN, W., *Libro de los pasajes* (Akal, Madrid, 2005). Aunque el *Libro de los pasajes* ocupó a Benjamin, con diversa intensidad, entre 1927 y 1940, Rolf Tiedemann informa en la introducción del editor (p. 31) que el legajo m no se empezó redactar antes de principios de 1939.

⁶ BENJAMIN, W., «Sobre el concepto de historia» en *Escritos políticos* (Abada, Madrid, 2012), 167-181.

inclinación por afrontar los problemas teóricos desde un prisma emparentado con la mística, que se vio alimentada en los años de formación por el interés de su gran amigo Gershom Scholem en la actualización del pensamiento religioso hebreo, le hacía proclive de antemano a rechazar una comprensión de la experiencia en exceso deudora de la tradición ilustrada. El concepto kantiano de experiencia, elaborado para satisfacer los requerimientos teóricos de las ciencias naturales modernas, no podía sino resultarle ajeno y limitado. No sorprende leer en la biografía de Benjamin redactada por Scholem cómo aquél culpaba a Kant de haber «establecido una experiencia de calidad inferior»⁷. Por la misma fuente se sabe que en el verano de 1918 ambos amigos se dieron a una lectura conjunta de los comentarios de Hermann Cohen sobre la teoría kantiana de la experiencia, que les defraudaron notablemente. En aquella época, Benjamin reconocía su anhelo de una «experiencia absoluta»⁸, concebida, no como el sustrato de una teoría racional del conocimiento, sino, del modo más ambicioso, como «la vinculación espiritual y psicológica del hombre con el mundo»⁹. En una de las expresiones más arriesgadas de Benjamin recogidas por Scholem, la filosofía que hiciera justicia a esta noción amplísima debía ser «capaz de incluir y explicar la posibilidad de adivinar el futuro a partir de los posos de café»¹⁰. Es lógico que el neokantismo de tendencia matemática y científica de Hermann Cohen no satisficiera tales expectativas.

Así, desde bien temprano Benjamin concibió la tarea de elaborar una comprensión más rica de la experiencia. Este empeño era solidario en las primeras etapas de su itinerario intelectual de la orientación más metafísica de su pensamiento, pero no fue abandonado, ni mucho menos, cuando a partir de 1924 sus inquietudes políticas le fueron convenciendo de la necesidad de adoptar como método el materialismo histórico. Al contrario, el esfuerzo doble por disciplinar en el materialismo sus impulsos teológicos y, al tiempo, ampliar los modos y recursos de la crítica marxista situó la noción de experiencia en un punto de intersección estratégico del pensamiento de Benjamin. Tratará de historizar la reflexión sobre la experiencia y anclarla en la materialidad de las prácticas, sin dejar de volcar en ella la esperanza en una futura transformación mesiánica. Esta tensión fructífera se vería aún intensificada a partir de 1933 con la presión de los acontecimientos, que tan dramáticamente habrían de irle cercando. Las transformaciones del régimen de experiencia cobran entonces un potencial diagnóstico de enorme importancia en el análisis de la vida simbólica colectiva bajo el capitalismo, y las posibles respuestas del artista o del intelectual frente a aquellas se convierten en un freno necesario a la deriva totalitaria. El ascenso del nazismo en Alemania, lejos de conducir a Benjamin a una escritura de urgencia, propagandística, es integrado en el conjunto de sus intereses teóricos

⁷ SCHOLEM, G., *Walter Benjamin. Historia de una amistad* (Random House Mondadori, Barcelona, 2007), 107.

⁸ *Ibidem*, 108.

⁹ *Ibidem*, 106-107.

¹⁰ *Ibidem*, 107.

como el sello catastrófico de tendencias iniciadas mucho antes. La más lacerante actualidad política impacta en sus intereses como historiador del París decimonónico y no hace sino convencerle de la relevancia de su proyecto para una crítica emancipadora del presente: en 1934, y tras un parón de cinco años, retomará la redacción del *Libro de los pasajes*¹¹. En este contexto, entonces, el tema de la crisis de la experiencia, que ejerce de discreto hilo conductor de varios textos de esta época, debe entenderse como un diagnóstico cargado de la máxima urgencia política, que al mismo tiempo responde a algunos de los intereses que más profundamente movilizan su obra desde el principio.

En su ensayo a propósito de la obra de Nikolái Leskov (*El narrador*, de 1936), Benjamin desgrana un concepto de experiencia que, si bien no responde a las altas expectativas metafísicas con que lo envolvía a sus veintitantos años, sí implica una posición alternativa y novedosa frente al legado kantiano. Benjamin se aleja de cualquier acercamiento al tema de índole estrechamente epistemológica y vincula la experiencia con la narración o, más exactamente, con el variado repertorio de formas y géneros que constituía la práctica narrativa cotidiana en las sociedades tradicionales, con el modo de transmisión literaria que en estas predominaba. La experiencia no es aquí un recurso teórico para elaborar de modo abstracto la vinculación del sujeto cognoscitivo con el mundo circundante, sino una sedimentación vital que se produce y reproduce en un denso entramado lingüístico, inseparable del conjunto de prácticas sociales. El cuento, la saga, el refrán o el chiste literalmente *crean* experiencia al condensar las existencias individuales en fórmulas susceptibles de ser recordadas y transmitidas, de modo que el lugar de la experiencia es necesariamente comunitario:

El narrador siempre extrae de la experiencia aquello que narra; de su propia experiencia o bien de aquella que le han contado. Y a su vez lo convierte en experiencia de quienes escuchan sus historias¹².

Este concepto ampliado y narrativo de experiencia permite dar razón, por ejemplo, de cómo el cuento de hadas recoge la antiquísima voluntad del ser humano de protegerse frente a la opresión del mito e insinúa la complicidad de la naturaleza con la liberación de la humanidad. Sin perder, por tanto, el potencial emancipatorio que Benjamin quiso atribuirle desde siempre, se trata de un concepto materialista, que concibe el trabajo del narrador como el de un artesano que elabora la materia prima de la vida humana y le da una forma sólida y útil. Benjamin se esfuerza, además, por distanciar su tratamiento de la narración (es decir, de la experiencia) de cualquier tentación solipsista. El narrador nunca es sólo un individuo, sino más bien el portavoz de una narración plural y común que configura cotidianamente la experiencia del colectivo. El aprecio de Benjamin a la obra de Nikolái Leskov se basa justo en la idea de que los mejores narradores de la literatura escrita son quienes menos se apartan

¹¹ Véase la introducción del editor en BENJAMIN, W., *Libro de los pasajes* (Akal, Madrid, 2005), 19-20.

¹² BENJAMIN, W., «El narrador» en *Obras*, II, 2 (Abada, Madrid, 2009), 45.

de sus variadas y anónimas fuentes orales, dando voz, así, a quienes quedan al margen de ese desfile triunfal de los vencedores al que equiparará la alta cultura en sus tesis *Sobre el concepto de historia*¹³.

Pues bien, este régimen colectivo de consolidación, formulación y transmisión de la experiencia humana lo considera Benjamin perdido de una vez y para siempre: «El arte de narrar está acabado»¹⁴. La crisis a la que le aboca la extensión de las condiciones modernas de producción bajo el régimen capitalista traerá consigo el más amplio espectro de consecuencias para la vida cotidiana. Su devaluación es la condición imprescindible para el surgimiento de una nueva forma de vida de las multitudes en las metrópolis burguesas y, en última instancia, para la constitución de un gran público consumidor que Benjamin señalará en sus escritos de los años 30 como el antecedente inmediato de la «comunidad del pueblo» nacional-socialista. En un primer momento, Walter Benjamin atribuye la crisis de la experiencia directamente a los efectos de la Primera Guerra Mundial. En su artículo *Experiencia y pobreza* (1933), recuerda cómo aún en los tiempos de su infancia la experiencia era algo valioso que se transmitía «de generación en generación, al modo de un anillo»¹⁵, en forma de historias, proverbios y consejos. Esta transmisión de saberes parece haber perdido su sentido, de modo abrupto, en el lapso de una sola generación. «La cotización de la experiencia se ha venido abajo»¹⁶ precisamente entre quienes hicieron en la Gran Guerra una de las experiencias más catastróficas de la historia de la humanidad. Los soldados regresaban del frente enmudecidos y la cuantiosa literatura testimonial que llegó años después poco tenía que ver con la forma tradicional de transmisión de la experiencia. Pero eso no era extraño, asegura Benjamin:

Pues ninguna experiencia fue desmentida con más rotundidad que las experiencias estratégicas a través de la guerra de trincheras, o las experiencias económicas mediante la inflación; las experiencias corporales por el hambre; las experiencias morales por los que ejercían el gobierno¹⁷.

Esta gran refutación de todo lo aprendido previamente no pudo sino alterar la relación de los individuos con las experiencias cristalizadas en saber y transmitidas por medio de la educación. Al fin y al cabo, «¿qué valor tiene toda la cultura cuando la experiencia no nos conecta con ella?»¹⁸

Sin embargo, esta primera explicación de la crisis de la experiencia, que parecía satisfacer a Benjamin en 1933, dejaría de hacerlo pocos años más tarde. Más que como desencadenante único, pasará a comprender la guerra como el sello catastrófico de un largo proceso vinculado a la transformación histórica

¹³ BENJAMIN, W., «Sobre el concepto de historia», 172.

¹⁴ BENJAMIN, W., «El narrador», 41

¹⁵ BENJAMIN, W., «Experiencia y pobreza», 82.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*, 83.

de las condiciones de producción. En *El narrador* (1936), los primeros indicios de crisis en la transmisibilidad de la experiencia los retrotrae Benjamin a la época de nacimiento de la novela. Mientras que el narrador oral tradicional ejerce su labor frente a un atento público que le rodea, el novelista trabaja aislado. La narración emana de una comunidad anónima de experiencias, mientras que «el lugar de nacimiento de la novela es el individuo en soledad»¹⁹. Nada de cuanto dice el individuo en la novela aspira a ser ejemplar, porque él mismo se encuentra desasistido de consejo y sabiduría, como sucede ya con Don Quijote. La novela pertenece a un paradigma por completo diferente al de la narración oral, pero no significa todavía su fin. Este vendrá dado por la siguiente gran mutación en los modos de transmisión literaria, que también amenazará de muerte a la propia novela: el periodismo.

Con el dominio de la burguesía —uno de cuyos mejores instrumentos en el alto capitalismo es sin duda la prensa—, surge una forma de comunicación la cual, por más remoto que sea su origen, nunca había influido de manera tan determinante sobre la forma épica como tal. Pero ahora lo hace claramente. Y así queda claro que esta nueva forma de comunicación no es menos ajena a la narración que a la propia novela, siendo más peligrosa para la primera mientras provoca la crisis de la segunda. Esta nueva forma de comunicación es lo que se llama información²⁰.

En la información periodística se igualan por abajo los contenidos ejemplares de la narración tradicional bajo la ley de la novedad constante. Es entonces cuando la experiencia deja de poder comunicarse y, por tanto, de poder formularse, elaborarse y recordarse, antes por exceso que por defecto de comunicación. Lo que Benjamin se propone no es, en ningún momento, trazar una historia de los géneros de la transmisión literaria, abstraída de las circunstancias sociales. La narración oral la concibe como la forma artesanal de la comunicación, y la información periodística, como la industrial. La desaparición de la primera a manos de la segunda no es un episodio erudito que deban desentrañar los historiadores de la literatura, sino un acontecimiento que manifiesta la acción soterrada y eficaz de las condiciones de producción sobre las formas de experiencia. Por si hubiera cualquier duda al respecto, Benjamin alcanza ya en 1939, en el marco del *Libro de los pasajes*, una fórmula tajante y concisa, capaz de sintetizar la postura que había ido desarrollando en *Experiencia y pobreza* y *El narrador*. A comienzos de aquel año la reelaboración de una de las secciones del estudio sobre Baudelaire —la que se ocupa del *flâneur*— conduce a Benjamin a abrir un nuevo legajo de citas y anotaciones bajo el tema «ociosidad», marcado con la letra m²¹. Allí sentencia:

¹⁹ BENJAMIN, W., «El narrador», 45.

²⁰ *Ibidem*, 46-47.

²¹ Véanse las explicaciones sobre la génesis y la evolución del *Libro de los pasajes* ofrecidas por el editor en BENJAMIN, W., *Libro de los pasajes*, 940.

El proceso de la atrofia de la experiencia empieza ya con la manufactura. Dicho de otra manera, coincide en sus inicios con los de la producción de mercancías²².

En este pasaje Benjamin remite al primer tomo de *El capital*, reclamando así la comprensión marxista de la manufactura como paso intermedio entre la artesanía gremial y la concentración de la gran industria, es decir, precisamente el momento de la evolución del capitalismo en que se introduce la división del trabajo. Quizá no quede claro en un primer vistazo por qué la implantación en la sociedad burguesa de la división del trabajo y la producción de mercancías deba afectar a la transmisibilidad de la experiencia. Debe notarse que Benjamin reconoce en términos generales un vínculo insoslayable entre experiencia y trabajo: afirma tajantemente que «la experiencia es el fruto del trabajo»²³. Ahora bien, este vínculo cabe matizarlo si se desciende al detalle. Según Benjamin, la experiencia se caracteriza por ser sistemática, no azarosa e inseparable de la noción de continuidad²⁴, y es como poco dudoso que el trabajo después de la manufactura presente precisamente esos atributos. En efecto, si bien el trabajador de la industria moderna, sometido a la división del trabajo, experimenta la continuidad durante las monótonas horas en las que permanece haciendo la misma operación, lo hace sin duda de modo alienado. En cuanto a la sistematicidad y la necesidad de su acción en el proceso productivo, estas no son perceptibles desde su posición individual, sino sólo desde una perspectiva general de la planificación del trabajo, la cual le resulta inaccesible. Esta planificación, precisamente, es para Benjamin el remedio que aparece en el momento en que la experiencia pierde su fuerza motivadora y configuradora: «En vez de ese campo de fuerzas que se le escapa a la humanidad con la desvaloración [sic] de la experiencia, crea uno nuevo bajo la figura de la planificación»²⁵. Así pues, la experiencia no depauperada aparece propiamente como el fruto del trabajo preindustrial, libre todavía de esa división que habrá de desmenuzar las energías del trabajador en direcciones divergentes. Este importante matiz, que no queda del todo claro con la lectura aislada del *Libro de los pasajes*, es consecuente, sin embargo, con la importancia que concede Benjamin en *El narrador* a las corporaciones gremiales de artesanos como auténticas escuelas de la narración oral. La experiencia se devalúa tras la división del trabajo porque desaparece el contexto social de la narración —la convivencia laboral en los talleres o en el campo— y uno de sus principales estímulos: la transmisión de los saberes comunitarios acumulados en la práctica de un trabajo percibido como sistemático, necesario y continuado.

Pero la división del trabajo no sólo cegó las fuentes de la experiencia al destruir el artesanado y sus modos de transmisión literaria, también eliminó las formas de vida que hasta entonces habían logrado mantenerse al margen de la

²² *Ibidem*, 803.

²³ *Ibidem*, 800.

²⁴ Véase *ibidem*, 801.

²⁵ *Ibidem*, 800.

actividad laboral. Tal y como afirma Benjamin, «en la sociedad feudal el ocio —estar liberado del trabajo— constituía un privilegio reconocido»²⁶ a determinados estamentos, que se volcaba sobre todo en la contemplación religiosa y la vida de la corte. Con la paulatina instauración de la producción masiva de mercancías, el capitalismo atacó la legitimidad de las formas de comportamiento social que encauzaban el ocio (vida cortesana y religiosa) para no dejar escapar esfuerzo alguno del campo de la producción. Así, una vez establecida la división del trabajo y desaparecidos los privilegios estamentales, Benjamin puede afirmar tajantemente que la sociedad burguesa no conoce el ocio (*Muße*), sino otra cosa bien distinta, que es lo que denominará ociosidad (*Müßiggang* o *Müßigkeit*)²⁷. En las sociedades burguesas, sobre las ruinas de los oficios artesanales y el ocio de los privilegiados, se extiende la figura del trabajador moderno con su parcela más o menos exigua de tiempo libre. Con él advendrá un nuevo régimen de experiencia y unos nuevos modos predominantes en la transmisión literaria. Esta nítida distinción entre el ocio deudor de la tradición clásica (*skholé, otium*) y la ociosidad moderna constituye una valiosa aportación de Benjamin que a menudo queda sepultada bajo una simple equiparación entre ocio y tiempo libre, tan apresurada y grosera como frecuente en círculos sociológicos.

2. EL FOLLETINISTA Y LA VIVENCIA DEL OCIOSO

En la sociedad burguesa nadie queda al margen de la división del trabajo. La primera consecuencia de esta extensión universal de la división del trabajo es que ningún estamento queda liberado por principio de la actividad laboral. No hay ya individuos liberados de todo trabajo, sino sólo tiempos liberados, esto es, tiempo libre. Los practicantes del ocio clásico no necesitaban en su práctica ninguna referencia al trabajo porque estaba socialmente aceptado que este no les incumbía. Los practicantes de la ociosidad moderna, en cambio, tienen un deseo explícito de oponerse al trabajo: exhiben su ociosidad porque ansían distinguirse en su tiempo libre de quienes están trabajando en ese momento; y no sólo de ellos, también de su propia condición de trabajadores. Por eso afirma Benjamin que «la ociosidad intenta evitar cualquier contacto con el trabajo del ocioso, y en general con cualquier proceso de trabajo. Eso es lo que la diferencia del ocio»²⁸.

Si se recuerda la oposición clásica entre *vita activa* y *vita contemplativa*, la anterior afirmación puede parecer engañosa. En la Grecia antigua, en efecto, el trabajo manual era motivo de un profundo desprecio, y así lo recuerda el propio Benjamin citando a Platón en el fragmento que abre el legajo m²⁹. Po-

²⁶ *Ibidem*, 801.

²⁷ Véase *ibidem*, 805.

²⁸ *Ibidem*, 802.

²⁹ Véase *ibidem*, 799.

dría afirmarse que las élites cultivadas de las sociedades esclavistas empleaban su dedicación al ocio como medio de distinción social y que evitaban todo contacto con el trabajo: exactamente igual que ocurre con la ociosidad en las sociedades burguesas. Sin embargo, debe recordarse que no era la actividad esforzada lo que se despreciaba en el trabajo de esclavos y artesanos, sino la subordinación a un interés pecuniario o de subsistencia y su condición mecánica, manual. El ideal de las élites era, principalmente desde Aristóteles, el ocio contemplativo (*skholé*), que se decía libre y propio del alma, pero que era concebido también como actividad esforzada; como la actividad por excelencia, de hecho³⁰. Este vínculo con lo que podría considerarse como un trabajo espiritual sobre uno mismo es lo que falta por completo en la ociosidad de las sociedades burguesas que, como dice el propio Benjamin, resulta más bien «un antecedente de la distracción o de la diversión»³¹. Ocio y ociosidad, entonces, se distinguen por el contexto social en que se enmarcan, pero también por el modo en que se experimentan.

La segunda consecuencia de la extensión universal de la división del trabajo en las sociedades burguesas implica, como se ha indicado, la desaparición del artesanado. Allí donde el trabajador artesanal hallaba una experiencia sistemática y necesaria, que le insertaba en una transmisión de saberes sancionada por las tradiciones de narración oral, el trabajador industrial sólo encuentra la rutina de una actividad desgajada del producto de su trabajo, que apenas requiere formación especializada o da margen a la enseñanza y en la que no hay nada que contar; en definitiva: una experiencia devaluada, depauperada, alienante. De la continuidad y la sistematicidad perversas del trabajo industrial se hace necesario escapar, y es precisamente en la ociosidad donde se encuentra esa vía de escape. «La ociosidad se basa en la disposición a disfrutar meramente de una serie arbitraria de sensaciones»³²; en ella busca el trabajador vivencias que le ofrezcan todo lo contrario de lo que obtiene en la experiencia laboral depauperada. Las vivencias, según Benjamin, «no tienen ninguna sucesión, y carecen de sistema. Son producto del azar, e incorporan el esencial inacabamiento por el que se distinguen las metas preferidas del ocioso»³³. En definitiva, se oponen en todo lo posible a la limitada experiencia laboral y no quedarían sino mermaidas por el mínimo contacto con ella. De ahí que Benjamin afirme que «la vivencia poseerá un acento tanto más fuerte cuanto menos tenga que ver con el trabajo de quien tiene esa vivencia»³⁴.

Pues bien, si a las condiciones de producción preindustriales correspondía la figura del narrador, el cual modelaba y transmitía la experiencia atesorada en el trabajo artesanal, bajo las condiciones de producción del capitalismo industrial aparece la figura del folletínista, que ocupa un lugar destacado como

³⁰ ARISTÓTELES, *Política* (Gredos, Madrid, 1999), 1325b8.

³¹ BENJAMIN, W., *Libro de los pasajes*, 803.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*, 801.

³⁴ *Ibidem*.

proveedor de vivencias en el seno de la ociosidad. El escritor de folletín cifra la necesaria oferta que responde a la búsqueda de vivencias por parte del público consumidor de las sociedades burguesas. Benjamin lo señala en su muestrario del París decimonónico, pero encuentra su continuidad en los periodistas de su tiempo, en los autores de ciertos géneros teatrales o, en general, en numerosos artistas. A primera vista, podría parecer un grupo en exceso heterogéneo; para Benjamin, sin embargo, todos ellos operan bajo los imperativos de la información (y no únicamente los periodistas, como podría pensarse). Si la narración es la forma de comunicación que corresponde al trabajo artesanal, la información es la que corresponde al industrial³⁵. En *El narrador*, Benjamin glosa extensamente la diferencia entre ambas:

La información tiene interés tan sólo en el breve instante en el que es nueva. Sólo está viva durante ese instante, y a él se entrega por completo sin tener ningún tiempo que perder. Pero la narración jamás se entrega, sino que, al contrario, concentra sus fuerzas, y, aún mucho después, sigue siendo capaz de desplegarse³⁶.

Para resaltar el contraste entre ambas formas de comunicación, Benjamin utiliza imágenes esclarecedoras. Una narración es como esos granos de cereal que se guardaron en las pirámides y que, después de miles de años, mantienen la capacidad de germinar. La información, en cambio, está dotada de fuerza explosiva; una fuerza que «se libera en lo sensacional»³⁷. En definitiva, lo que caracteriza la información para Benjamin no es una supuesta referencia objetiva a la verdad factual, sino la capacidad de conformar la realidad circundante según la ley de la novedad continua y bajo el signo de lo sensacional. No debe verse aquí una mera denuncia de la manipulación de la prensa capitalista o algo similar. Las categorías de verdad o mentira están aquí tan fuera de lugar como al hablar de la narración oral: lo que hay en ambos casos es un reconocimiento de la virtud transformadora del lenguaje, que conforma la realidad humana, volcándola en los moldes de la experiencia (narración) o la vivencia (información). (Otro asunto es que ese volcado obedezca a determinados intereses políticos, como se verá.)

Desde este punto de vista, tan «sensacional» es un reportaje gráfico o una crónica periodística como un folletín, de modo que éste bien puede servir como figura antecedente de todas las demás. Según Benjamin, desempeña el papel de pionero en toda una economía destinada a satisfacer los requerimientos del nuevo régimen de experiencia vivencial:

Sobre el folletín. Se trataba, por así decirlo, de inyectar a la experiencia por vía intravenosa el veneno de lo sensacional; esto es, de reconocer en la

³⁵ Véase *ibidem*, 803.

³⁶ BENJAMIN, W., «El narrador», 48.

³⁷ BENJAMIN, W., *Libro de los pasajes*, 803.

experiencia³⁸ corriente su carácter vivencial. A ello se prestaba antes que nada la experiencia del habitante de la gran ciudad. El folletinista se aprovecha de ello. Hace que la gran ciudad se vuelva extraña para sus habitantes. Es así uno de los primeros técnicos que, debido a la creciente necesidad de vivencias, se llama para el proyecto³⁹.

El folletinista no puede desempeñar su papel como proveedor de ociosidad, como develador de lo vivencial en la vida urbana, sin tener él mismo una peculiar predisposición a la vivencia. (De igual modo que el narrador no puede transmitir experiencia sin tenerla él mismo.) La del profesional de la información no es una actividad laboral corriente, que exija largos y acumulativos procesos cuyo resultado aparece prefijado de antemano, sino una ocupación que demanda paciencia para aguardar la ocasión propicia, y luego agilidad y rapidez para aprovechar su incierto potencial de novedad: exactamente los mismos requisitos que demanda la bulliciosa oferta de la industria del entretenimiento al urbanita ocioso. La disposición al trabajo del folletinista, el reportero o el reportero gráfico coincide punto por punto con la actitud propia de la ociosidad⁴⁰. Esta coincidencia se hace aún más evidente en tiempos de Benjamin de lo que lo había sido en el París decimonónico. Es en torno a la década de 1920 cuando la masiva demanda de prensa escrita consolida en el imaginario popular la figura del periodista. Tal y como afirma Gumbrecht, la imagen pública del reportero aparece entonces definida por la decisión, la velocidad y la constante estimulación nerviosa, significada por el consumo de café y cigarrillos que le atribuía la imaginación popular⁴¹. Estos rasgos anecdóticos no dejan de ser relevantes, puesto que parecen facultar al periodista para atrapar la experiencia cotidiana de un modo nuevo, situado por encima de la percepción superficial ordinaria, pero sin llegar a una profunda interpretación de los hechos. En la Alemania de los años 20, según recuerda Gumbrecht, se aludía a este modo de experiencia cada vez más frecuentemente con el término *Erleben* o *Erlebnis* («vivencia») (término al que se le hurtaba así el significado sublime que le había atribuido poco antes la Filosofía de la vida)⁴².

Egon Erwin Kisch, uno de los periodistas más prestigiosos de la República de Weimar, personificaba el naciente estereotipo a ojos del público alemán y de

³⁸ La traducción castellana que aquí se cita dice «despojar a la experiencia corriente de su carácter vivencial», pero esta opción tiene poco sentido en el contexto. En efecto, contrastando con la versión original se aprecia que se trata de una malinterpretación. El verbo que usa Benjamin (*abmerken*) es muy poco frecuente y significa 'aprehender conocimiento de aquello que alguien sabe o hace sin que esa persona lo quiera' como, por ejemplo, leyendo las emociones de alguien en su rostro. *Reconocer* parece la aproximación menos desacertada.

³⁹ BENJAMIN, W., *Libro de los pasajes*, 803.

⁴⁰ Véase *ibidem*, 801.

⁴¹ Véase GUMBRECHT, H.U., *En 1926. Viviendo al borde del tiempo* (Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2004), 202-204.

⁴² Para más información sobre la evolución del concepto de vivencia, véase CUENCA, J., «Génesis de la comprensión experiencial del ocio en la modernidad tardía: Transformaciones del concepto de vivencia»: *Arbor* 188 n° 754 (2012) 315-325.

seguro estuvo en la mente de Benjamin mientras escribía sobre el periodista como proveedor de vivencias. Con su estilo desnudo, ágil y directo, y la vocación de acercar a los lectores lo que él mismo experimentaba en sus viajes por la Unión Soviética, Estados Unidos o el Magreb, Kisch fue uno de los popularizadores del reportaje y una referencia en la órbita de la llamada Nueva objetividad. En 1924 se publicó una colección de sus reportajes bajo el título *Der rasende Reporter (El reportero vertiginoso)*, que en apenas un año alcanzó las quince ediciones. Es significativo constatar que en los anuncios de la editorial se mencionaba al autor con el apelativo, ciertamente inusual pero sintomático, de «*der Erleber*» («el vivenciador»)⁴³. En el prólogo a esa recopilación, Kisch acierta con la que es quizá la más reveladora declaración de intenciones de la Nueva objetividad:

Nada es más asombroso que la simple verdad, nada más exótico que nuestro entorno, nada más fantástico que la objetividad. Y no hay en el mundo nada más sensacional que el tiempo en que uno vive⁴⁴.

Es muy dudoso que Benjamin desconociera una obra tan popular en su tiempo; si así fuera, la coincidencia con su fragmento antes citado sobre el folletín resultaría, desde luego, asombrosa. Aunque la cita de Kisch pretende ser la reivindicación de un periodismo apegado a la realidad que nada añade a los hechos mismos, a la luz de las agudas reflexiones de Benjamin se hace evidente el uso de una retórica que no apunta tanto a plasmar el entorno de un modo neutro como a enfatizar en él lo que pueda haber de sensacional. Bajo el austero *ethos* del contenido objetivo y el tono distanciado aparece una estrategia que pasa por hacer extraño al lector el mundo que le rodea, hacer exótica la realidad cotidiana y convertirla en estímulo para las vivencias de la ociosidad.

En *El autor como productor*, Benjamin hace una crítica expresa a la estética de la Nueva objetividad, que basa precisamente en estas premisas. Buena parte de los escritores, periodistas o fotógrafos englobados en el movimiento tenían convicciones políticas de izquierdas, que orientaban su elección de temas y tonos. El propio Kisch era miembro del Partido Comunista Alemán, por ejemplo. En teoría, la plasmación objetiva y desnuda de la realidad tal como es, desprovista de adorno o sublimación, debía servir para despertar la conciencia del gran público en torno a las contradicciones sociales. Sin embargo, Benjamin es tajante al negar todo potencial crítico a los reportajes y escritos de la Nueva objetividad. Siguiendo, como se ha visto, los métodos del sensacionalismo de folletín, nada en ella puede escapar a la mera provisión de vivencias para su consumo. Incluso cuando sus contenidos parecen revolucionarios, sentencia Benjamin, su función sigue siendo contrarrevolucionaria⁴⁵. De hecho,

⁴³ GUMBRECHT, H. U., *En 1926. Viviendo al borde del tiempo*, 203.

⁴⁴ KISCH, E. E., cit. en TREDE, S., *Der Wahrheitsanspruch bei Egon Erwin Kisch* (GRIN Verlag, Múnich, 2006), 2. Traducción propia.

⁴⁵ Véase BENJAMIN, W., «El autor como productor» en *Escritos políticos* (Abada, Madrid, 2012), 97.

precisamente en ese momento es cuando su efecto resulta más dañino, puesto que somete a una estetización adormecedora aquellos aspectos de la realidad circundante que podrían revelar sus contradicciones:

La fotografía es cada vez más sutil y moderna, y el resultado es que hoy ya no se puede fotografiar una casa o un montón de basura sin transfigurarlo. La fotografía no está en condiciones de decir sobre una presa o una fábrica otra cosa que ésta: que el mundo es bello. Y *El mundo es bello* es el título del más célebre libro de fotografías de Renger-Patzsch, cumbre de la fotografía de la tendencia de la Nueva Objetividad. Y esta fotografía ha conseguido el convertir incluso la miseria en directo objeto de disfrute, al captarla de forma que es propia de la moda⁴⁶.

Sucumbir a la tentación de adaptar sus contenidos a la ley de lo sensacional y mostrarlos, por tanto, según los principios de la moda, es para Benjamin el peor de los pecados de la Nueva objetividad. Bajo esa lógica de funcionamiento, cualquier contenido, por político que sea, termina engrosando la oferta de nuevos efectos que entretienen al público. Actuar conforme a la moda convierte a cualquier artista o escritor en cómplice de esa renovación trivial que transforma de continuo la superficie de la vida simbólica colectiva en las sociedades burguesas sin afectar en absoluto a sus fundamentos. «La moda es el eterno retorno de lo nuevo»⁴⁷, sentencia Benjamin. Resulta indiferente cuán radicales puedan parecer los cambios en la vida cotidiana que impulsa la moda, porque bajo esa novedad se esconde la más firme permanencia de las mismas condiciones de producción y consumo. Cada nueva transformación es sólo un estímulo más que se suma a la batería de ocasiones de vivencia que bombardea al urbana, violentando su sistema perceptivo y relegándolo a una posición meramente reactiva. A esta violencia sensorial siempre renovada del entorno moderno sobre el sujeto se refiere Benjamin con el término *shock*, ya desde los primeros apuntes del *Libro de los pasajes*: «Eso que es ‘siempre otra vez lo mismo’ no es el acontecer, sino lo nuevo en él, el *shock* que le concierne»⁴⁸. El culto de lo nuevo que rige la vida cotidiana de las metrópolis modernas es solidario de la fe en el progreso que anima la ideología burguesa de la historia, y tan ilusorio como ella. Bajo las aparentes conquistas de la novedad, en el decurso histórico y cotidiano, Benjamin descubre la más angustiosa de las parálisis, la perversa eternidad del infierno:

Se trata más bien de que la faz del mundo, precisamente en aquello que es lo novísimo, jamás se altera, de que esto novísimo permanece siendo de todo punto siempre lo mismo. — Esto constituye la eternidad del infierno. Determinar la totalidad de los rasgos en los que se manifiesta la ‘modernidad’ significaría exponer el infierno⁴⁹.

⁴⁶ *Ibidem*, 101.

⁴⁷ BENJAMIN, W., «Parque Central» en *Obras*, I, 2, (Abada, Madrid, 2008), 286.

⁴⁸ BENJAMIN, W., *Libro de los pasajes*, 860.

⁴⁹ *Ibidem*, 559.

3. EL AUTOR COMO PRODUCTOR Y LA DIFERENCIA MESIÁNICA

Con sus reflexiones acerca de la figura decimonónica del folletinista y sus críticas a la Nueva objetividad, Benjamin no se limita a describir un pintoresco personaje histórico o mostrar su desacuerdo respecto de un movimiento estético concreto. Lo que hace es analizar el lugar de la transmisión literaria y su vínculo con el régimen de experiencia predominante bajo el capitalismo industrial. Su diagnóstico resulta desolador precisamente porque no obedece a rasgos circunstanciales de esa transmisión (sus contenidos o sus formas), sino a las condiciones mismas de su ejercicio. En las sociedades burguesas, todo empuja al autor o al artista a cumplir la función de proveedor de vivencias y vender su trabajo como una mercancía en el contexto de la ociosidad. Sin embargo, las condiciones no determinan fatalmente la actividad literaria o artística: Benjamin reconoce y propone alternativas y, de hecho, trata de aplicarlas él mismo en cuanto escritor.

En la sociedad premoderna, la narración aparecía vinculada a los oficios artesanales, como el medio privilegiado para el recuerdo y la transmisión de experiencias. En la sociedad burguesa, la comunicación literaria no queda al margen del proceso de división del trabajo. Ya el novelista se diferencia del narrador porque trabaja en solitario y no en el seno de una comunidad narrativa⁵⁰. Pero con la extensión de la prensa el escritor se convierte definitivamente en un especialista que, como otros trabajadores, ocupa su lugar específico en el sistema de la división del trabajo, es decir, se convierte en un productor cuyo trabajo se halla inscrito en un aparato de producción dado. Ahora bien, esto no le determina de antemano a actuar en uno u otro sentido. El autor o el artista siempre puede decidir si deja conducir su trabajo por la inercia de los intereses a los que responde el aparato de producción (que son los del capital) o si, por el contrario, lo utiliza para luchar contra estos intereses y trata de modificar dicho aparato dentro de lo posible. La verdadera objeción de Benjamin contra la Nueva objetividad radica precisamente en su elección ante esta disyuntiva. Los periodistas, escritores y fotógrafos son productores, exactamente igual que cualquier otro trabajador, pero a menudo optan por ignorar su condición y, por tanto, trabajan sin ser conscientes de su posición en el seno del proceso productivo, es decir, siguiendo la inercia del mismo y ajustándose a los intereses de quienes lo controlan. Benjamin denuncia especialmente esta actitud en el caso de los autores «de tendencia» (como la Nueva objetividad), puesto que entonces se favorecen los intereses del capital justo mediante aquellas mismas obras cuyo contenido político parece denunciarlos.

La elección ineludible para cualquier autor en la sociedad burguesa, entonces, obliga a optar entre dos vías: o bien se abastece el aparato productivo, o bien se busca su transformación. Según Benjamin, los contenidos no son nunca el criterio decisivo que separa ambas vías:

⁵⁰ Véase BENJAMIN, W., «El narrador», 45.

Pues nos encontramos frente al hecho (...) de que el aparato burgués de producción y publicación puede asimilar y propagar enormes cantidades de temas revolucionarios sin que su propia subsistencia y la de la clase que lo posee sean por ello puestas en cuestión⁵¹.

El criterio decisivo para diferenciar ambas vías reside más bien en la conciencia del autor: si este es o no consciente de su condición de productor, del lugar que ocupa en el proceso productivo. Si lo es, continúa Benjamin, entonces querrá transformar este proceso productivo y «su trabajo nunca será sólo el trabajo sobre los productos, sino ya, al mismo tiempo, el trabajo en los medios de producción»⁵². Lo que hace el autor que actúa en cuanto productor es apropiarse de los medios de producción que tiene a su disposición y modificarlos para que sirvan a sus propósitos, para que subviertan el orden del proceso productivo tal y como está establecido por quienes lo controlan. Esto nada tiene que ver con la mera propaganda: no es el contenido lo que importa, sino, en una palabra, la técnica.

Benjamin pone a Bertolt Brecht como modelo de un autor que actúa con conciencia de su calidad de productor. Su dramaturgia le sirve para ilustrar el tipo de labor técnico-política de la que habla; en concreto, uno de sus elementos más característicos: el efecto de extrañamiento (*Verfremdungseffekt*). El teatro épico de Brecht se caracteriza por tratar de evitar la ilusión del público, que debe permanecer en todo momento distanciado frente a lo que sucede en escena para mantener su capacidad de reflexión. Brecht no pretende sumergir al público en una acción representada, sino ayudarle a descubrir situaciones de su realidad cotidiana (y a tomar postura frente a ellas) por el procedimiento de hacérselas extrañas sobre el escenario. De esta manera, Brecht busca el efecto contrario al de esa empatía que la oferta de la ociosidad requiere continuamente en su público. Benjamin contrapone al teatro de Brecht un «teatro de complejas maquinarias, numerosísimos figurantes y refinados efectos», a cuyo público se le convierte en estímulo cuanto toca⁵³. Si bien no en *El autor como productor*, en otros textos Benjamin es mucho más específico a la hora de poner un nombre concreto a este tipo de espectáculo, opuesto en todo al teatro de Brecht. Se trata de la fantasmagoría.

Surgida en París a finales del XVIII como un espectáculo íntegramente basado en la proyección de imágenes terroríficas, la fantasmagoría fue desplazada un siglo más tarde por la introducción del cine. Es en el local parisino habilitado por el belga Robertson para proyectar sus fantasmagorías donde el público experimenta por primera vez una experiencia teatral distinta de la accesible hasta entonces. Los mecanismos que producían las espectrales imágenes voladoras quedaban ocultos a la vista del público, y este se veía sumergido en la oscuridad de la sala, algo inédito en un momento en el que los teatros no se

⁵¹ BENJAMIN, W., «El autor como productor», 100.

⁵² *Ibidem*, 105.

⁵³ *Ibidem*, 106.

oscurecían todavía durante las representaciones. Cuando Benjamin empieza a trabajar en el *Libro de los pasajes*, la fantasmagoría era ya un género escénico desaparecido que, sin embargo, le resulta especialmente productivo como dispositivo central en su arqueología de la sociedad burguesa. En un pasaje de *El capital*, Marx ya había amortizado el potencial metafórico de este espectáculo al describir cómo las relaciones sociales concretas que determinan el trabajo en una sociedad capitalista se presentan a los hombres bajo «la forma fantasmagórica de una relación entre cosas»⁵⁴. Lo que en Marx es otra manera de referirse incidentalmente al «fetichismo de la mercancía», acabó convirtiéndose en un concepto imprescindible en *El libro de los pasajes*, probablemente debido a la influencia de Adorno.

Benjamin aplica la fantasmagoría a las exposiciones universales, la Filosofía de la historia o la experiencia urbana del paseante, hasta el punto de que no puede hablarse ya de una mera metáfora, sino más bien de la forma primigenia real de todos los dispositivos tecnoestéticos de organización y canalización del deseo que caracterizarían los desarrollos posteriores del capitalismo. El público de las sesiones de Robertson, así como quienes visitaban las exposiciones universales o se maravillaban ante los panoramas y los diversos tipos de linternas mágicas, se sometían voluntariamente a un complejo entrenamiento perceptivo que priorizaba la vista sobre el resto de los sentidos y enseñaba a canalizar el deseo a través de ella para satisfacerlo después por medio del consumo. En el moderno habitante de la gran ciudad, el deseo se organiza en una serie de imágenes colectivas que funcionan como narcóticos. Su contenido, que tanto atrae al espectador/consumidor, no es sino esa forma nueva de experiencia que Benjamin denomina «vivencia». La búsqueda de estas vivencias, caracterizadas por la novedad constante, espolea la liberación del deseo a través del consumo. La fantasmagoría constituye para Benjamin la forma misma de cualquier dispositivo, tanto técnico como discursivo, que propicie ese efecto. El concepto adquiere así en sus manos una enorme potencialidad diagnóstica, hasta el punto de poder considerarse un índice epocal: «el mundo dominado por sus fantasmagorías —escribirá— es (...) la modernidad»⁵⁵.

Pues bien, la fantasmagoría representa todo aquello de lo que trata de alejarse el teatro de Brecht: el aparato productivo de la ociosidad al que tantos autores y artistas proveen a-críticamente de contenido. Su imperio es el de las vivencias inmersivas, casi hipnóticas, en las que el público, presa de la ilusión, se limita a reaccionar del modo más mecánico y alienado a un conjunto de imágenes narcóticas. Frente a este peligroso énfasis de lo visual, debe notarse cómo los contraejemplos que aduce Benjamin en *El autor como productor* muestran siempre una mayor presencia de la comunicación verbal. Así, valora especialmente las interrupciones de la acción dramática en el teatro de Brecht,

⁵⁴ MARX, K., *El capital*. Tomo I/Vol. 3. Libro primero. *El proceso de producción del capital* (Siglo XXI, México DF/Buenos Aires, 2005), 1030.

⁵⁵ BENJAMIN, W., *Libro de los pasajes*, 63.

que introducen el elemento narrativo y le permiten denominarse «épico»⁵⁶; alaba la transformación de la forma concierto que opera Hanns Eisler cediendo protagonismo a la palabra, y recomienda al fotógrafo que acompañe sus imágenes de rótulos que las doten de fuerza revolucionaria⁵⁷. En estos choques de la palabra contra la imagen o la música, es aquella la que aporta una componente de distanciamiento que deja cierto margen de iniciativa a la reflexión activa del receptor y le veda la tentación de hundirse en la inmersión narcótica y empática de la fantasmagoría. Benjamin cifra su esperanza en las posibilidades que brinda lo que denomina la «literarización de todos los aspectos de la vida»⁵⁸, proceso por el que debe entenderse la omnipresencia de la palabra en la vida cotidiana de las ciudades modernas, debido a los avances de la alfabetización y de las tecnologías de la comunicación masiva. En los experimentos artísticos que toma como ejemplo está en juego, en el fondo, el acceso a una nueva forma de experiencia que supere dialécticamente la disgregación de la vivencia en la novedad constante, sin buscar el retorno nostálgico a una experiencia artesanal cuyas condiciones no pueden volver.

Benjamin no da muchas explicaciones sobre cómo sería esa hipotética superación de la vivencia que parece insinuarse entre líneas, pero sí indica qué efecto deben buscar los autores o artistas para caminar en esa dirección. Se ha mencionado ya el procedimiento por el que Brecht interrumpe la acción dramática de sus piezas introduciendo canciones o la intervención de un narrador. Pues bien, es precisamente en estas interrupciones donde Benjamin cifra toda la eficacia del teatro épico. Permiten asentar una nueva relación entre el público y la obra. Si en el teatro tradicional el público debe empatizar con las acciones representadas, reconociéndolas con cierta suficiencia como acciones que le son cercanas, aquí la acción se interrumpe, de modo que lo que se muestra no son procesos sino estados, situaciones. Estas situaciones las reconoce el público como propias de su vida cotidiana, pero lo hace asombrado, viéndolas al fin bajo una nueva luz que le permite juzgarlas. Así, la adición de elementos heterogéneos a la acción dramática (canciones o carteles dirigidos al público, por ejemplo) logra en el receptor un efecto de *shock* que le faculta para hacer de la pieza una experiencia muy distinta de las vivencias que propicia la fantasmagoría. Lo curioso es que este resultado tan distinto del dispositivo escénico se logra en realidad por un procedimiento que, como el propio Benjamin reconoce, está tomado de la industria del entretenimiento: el montaje⁵⁹.

Tanto el cine, como la radio o la prensa escrita basan buena parte de su atractivo en la variedad de sus contenidos y en la agilidad con que estos mutan unos en otros. El montaje es el recurso que hace posible esa variedad y esa agilidad, y no puede negarse que dona su forma, en fin, a la oferta toda de la ociosidad moderna. También en ese contexto de la cultura de masas lo

⁵⁶ BENJAMIN, W., «El autor como productor», 107.

⁵⁷ *Ibidem*, 102-103.

⁵⁸ *Ibidem*, 103

⁵⁹ *Ibidem*, 107.

que logra el montaje sobre el espectador es un efecto de *shock*, pero este es un *shock* lesivo de la iniciativa y la libertad de quienes lo sufren, una reacción mecánica del *sensorium* del urbanita que se dispara automáticamente ante los estímulos siempre renovados de la fantasmagoría y disgrega su atención en mil direcciones divergentes. Nada más diferente que el *shock* que traen consigo las interrupciones en el teatro épico:

...la interrupción no es aquí un estímulo, sino que tiene función organizadora. Al detener la acción, está obligando al oyente a tomar posición ante los acontecimientos, y obligando al actor a tomar posición ante su papel⁶⁰.

En el fondo, Benjamin está hablando aquí de los mismos procedimientos que él mismo trataba de aplicar en su escritura. El más radical método de montaje guía todo su trabajo en el *Libro de los pasajes*, en el que la voz del autor prácticamente es sustituida por las elecciones del montador de citas (al menos, en el estado inacabado en que ha llegado hasta nosotros). El efecto que este montaje textual debía ejercer sobre el lector parece tener mucho en común con lo que Brecht esperaba de su público. Si el teatro épico huye de la empatía que buscaba el tradicional, también Benjamin huye de la empatía con que los autores historicistas trataban de reconstruir el pasado⁶¹. Benjamin reivindica para el historiador (para sí mismo) la interrupción de la acción a la que recurre Brecht en el espacio dramático, y la aplica al tiempo histórico. El objetivo del historiador materialista es denunciar la narración ilusoria del progreso y «hacer saltar el continuo de la historia»⁶². Esto lo consigue identificando constelaciones cargadas de tensiones en las que un determinado momento pretérito deviene legible hoy. En el *shock* que producen tales constelaciones reconoce Benjamin la posibilidad de *otro* tiempo, emancipatorio: «el signo de una detención mesiánica del acaecer, o, dicho de otro modo, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido»⁶³.

Hallamos aquí el reverso de esa novedad infernal del «siempre otra vez lo mismo» que aletarga a los ociosos en la fantasmagoría. La moda y la prensa, fenómenos específicamente modernos, se caracterizan por pretender cambiarlo todo en el estrépito de un *shock* continuo para que todo siga igual. Frente a esta diferencia falsa y alienadora que Benjamin califica de infernal, puede advertirse otra diferencia que trae consigo la verdadera novedad emancipatoria frente a lo dado y que puede calificarse de mesiánica. Al contrario de lo que sucede con la diferencia infernal, la mesiánica es apenas perceptible. Se caracteriza porque en ella todo parece permanecer igual excepto por algún pequeño desplazamiento que, sin embargo, lo transforma todo. Esta es la diferencia que entra en juego en el teatro de Brecht o en la historia materialista de Benjamin. Brecht, como el folletínista, pretende que el entorno cotidiano se le haga

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Véase BENJAMIN, W., *Libro de los pasajes*, 472.

⁶² BENJAMIN, W., «Sobre el concepto de historia», 179.

⁶³ *Ibidem*, 180.

«extraño» al espectador, usa la técnica del montaje y busca propiciar un *shock* en su público. Sin embargo, bajo esta apariencia en la que todo sigue igual que en la cultura de masas, introduce los desplazamientos necesarios para ordenar su obra a la transformación del aparato productivo en vez de a su mera provisión. De este modo, Benjamin deja abierta la vía para que la propia industria del entretenimiento dé los recursos de su superación y para que la propia vivencia del ocioso germine en una forma de experiencia nueva, liberada. A este respecto es revelador recordar con Benjamin la siguiente sentencia *hasídica*:

Tienen los *hasidim* una sentencia referida al mundo venidero que dice simplemente lo siguiente: todo allí está dispuesto como aquí. Tal como es hoy nuestra habitación, así será en el mundo venidero; donde nuestro hijo duerme ahora, dormirá en el mundo venidero. La ropa que en este mundo nos vestimos la vestiremos en el mundo venidero. Todo será justo como aquí, aunque será un poco diferente⁶⁴.

4. REFLEXIÓN FINAL

Como se indicaba en la introducción, el propósito de este artículo no consiste en cartografiar el territorio completo de las reflexiones de Walter Benjamin sobre el ocio, puesto que el espacio disponible sólo permitiría hacerlo de un modo demasiado general y esto, en parte, ya se ha hecho. Lo que se pretende, más bien, es mostrar la posición estratégica del ocio (más exactamente, de la ociosidad) en uno de los hilos conductores del pensamiento de Benjamin. En concreto, a partir de un conjunto de textos pertenecientes a su última década de trabajo, este hilo se ha especificado como el vínculo entre el modo predominante de transmisión literaria de una época y el régimen de experiencia que le es propio. En la sociedad preindustrial es la narración oral la que conforma la experiencia del artesano; en la sociedad industrial es la información periodística la que conforma la vivencia del ocioso. La crisis de las primeras da lugar a la extensión de las segundas.

Además de señalar la importancia que concede Benjamin al concepto de ociosidad para determinar las condiciones de vida surgidas con la crisis de la experiencia y la narración, se ha tratado de arriesgar una hipótesis sobre el papel que la ociosidad puede desempeñar en la superación de tales condiciones. No se trata de afirmar, sin más, que la cultura de masas tiene de por sí un contenido emancipatorio, sino de hacer justicia a esas formulaciones, algo vagas y ambiguas, en las que el propio Benjamin parece depositar misteriosamente su confianza en el potencial liberador de las ensoñaciones fantasmagóricas del ocioso. Como cuando escribe, por ejemplo, que «el despertar venidero está, como el caballo de madera de los griegos, en la Troya de lo onírico»⁶⁵ o

⁶⁴ BENJAMIN, W., «Al sol» en *Imágenes que piensan* (Abada, Madrid, 2012), 167

⁶⁵ BENJAMIN, W., *Libro de los pasajes*, 397.

cuando menciona a Mickey Mouse como ensueño «que muestr(a) realizada esa existencia enteramente simple, pero enteramente grandiosa para la que faltan fuerzas en la vigilia»⁶⁶. Para liberar este potencial debe procederse con la ociosidad y la «eternidad infernal» que le es propia del mismo modo que procede el historiador materialista con el progreso histórico y el tiempo vacío que le corresponde: sometiéndola a un montaje dialéctico que ocasiona un *shock*, es decir, que interrumpe la ilusoria novedad constante del consumo y abre una vía a la verdadera novedad, a un tiempo *otro*. En la historia, Benjamin considera que esta detención del acaecer prefigura la irrupción del tiempo mesiánico, es decir, reconciliado. Quizá no sea aventurado suponer, entonces, que esta misma interrupción en el ámbito de la ociosidad podría esconder la promesa de una forma de experiencia nueva, reconciliada, que supere la disgregación de la vivencia sin volver nostálgicamente atrás.

Esta hipotética tercera forma de experiencia (tras la experiencia del artesano y la vivencia del ocioso) corresponde a un tercer modo de transmisión literaria (tras la narración oral y la información periodística), que sin embargo no es radicalmente inédito, sino que encuentra sus materiales en la cultura de masas burguesa. En el ejemplo de Brecht, el propio Benjamin muestra cómo cabe depositar esperanza en una obra que tome formas y procedimientos de la ociosidad (como el montaje). Estos materiales, sometidos a un pequeño desplazamiento, parecen los mismos pero funcionan de modo radicalmente nuevo. Los caracteriza una diferencia que podemos llamar mesiánica, que les permite distinguirse de cualquier contenido meramente novedoso en el sentido de la moda y, más aún, interrumpir su alienante y vertiginosa sucesión. Es la promesa emancipatoria que contiene esta ociosidad interrumpida la que otorga hoy al pensamiento de Benjamin la pertinencia más fructífera para una reflexión transformadora en torno al ocio.

Instituto de Estudios de Ocio
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Universidad de Deusto
Avda. Universidades, 24, 48007 Bilbao
jaime.cuenca@deusto.es

JAIME CUENCA

[Artículo aprobado para publicación en noviembre de 2013]

⁶⁶ BENJAMIN, W., «Experiencia y pobreza», 87.