

Hlebovich, Ludmila

Experiencia, cuerpo y montaje: una lectura sobre la subjetividad como problema semejante entre la filosofía de Walter Benjamin y el teatro-danza de Pina Bausch

Tesis presentada para la obtención del grado de Doctora en Filosofía

Director/a: Naishtat, Francisco Samuel. Codirectores/as: Di Pego, Anabella; Bardet, Marie

Hlebovich, L. (2021). Experiencia, cuerpo y montaje: una lectura sobre la subjetividad como problema semejante entre la filosofía de Walter Benjamin y el teatro-danza de Pina Bausch (Tesis de posgrado). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Memoria Académica.

<https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2197/te.2197.pdf>

Información adicional en www.memoria.fahce.unlp.edu.ar



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN

SECRETARÍA DE POSGRADO

**EXPERIENCIA, CUERPO Y MONTAJE: UNA LECTURA
SOBRE LA SUBJETIVIDAD COMO PROBLEMA SEMEJANTE
ENTRE LA FILOSOFÍA DE WALTER BENJAMIN Y EL
TEATRO-DANZA DE PINA BAUSCH**

Tesis para optar por el grado de Doctora en Filosofía

Ludmila Hlebovich

(CieFi, IdIHCS, UNLP/CONICET)

Director: Dr. Francisco Naishtat (IIGG, UBA)

Co-Directoras: Dra. Anabella Di Pego (CieFi, IdIHCS, UNLP/CONICET)
y Dra. Marie Bardet (UNSAM)

Ensenada, 2021

AGRADECIMIENTOS

Quisiera nombrar aquí a distintos espacios institucionales, equipos de investigación y personas que conforman la trama colectiva en la que la presente tesis se sustenta. En primer lugar, a la Universidad Nacional de La Plata, al Doctorado en Filosofía y al Centro de Investigaciones en Filosofía del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (CIeFi, IdIHCS, UNLP/CONICET) por haberme brindado el lugar para llevar adelante este trabajo. Asimismo, a la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica y al Proyecto de Investigación (PICT-2014-2968) “La dialéctica de la modernidad en Walter Benjamin. Entre el mito y la potencia crítica de la nueva Ilustración”, dirigido por Francisco Naishtat, por la beca que me ha permitido realizar los primeros años de exploración. También al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas por la beca para finalizar el doctorado y a la Prosecretaría de Relaciones Institucionales y Cooperación Internacional (FaHCE, UNLP) junto a Bergische Universität Wuppertal por las becas de intercambio académico que tornaron accesibles materiales definitorios en el recorrido.

Un lugar central y especial han tenido mis directorxs. Esta tesis se respalda en la apertura de Francisco Naishtat a un abordaje que vincule la filosofía y la danza y en sus comentarios agudos; en Anabella Di Pego, quien me guía en la investigación desde el año 2013 con mucho entusiasmo, generosidad y con sus lecturas atentas; en Marie Bardet, por motivarme a la elaboración de los problemas y las preguntas pero también porque sus propias investigaciones entre la filosofía y la danza son un punto de apoyo elemental de este estudio; y también en Analía Melamed, quien en el contexto de la beca de finalización del doctorado me ha acompañado como co-directora y con quien he pensado detenidamente las cuestiones nucleares aquí planteadas. Además, les agradezco a lxs evaluadorxs de la tesis: Dra. Ana Sabrina Mora (UNLP), Dr. Carlos Pérez López (UBA) y Dr. Stéphane Douailler (Paris 8), cuyas devoluciones han hecho de la instancia de defensa un espacio para continuar pensando con intensidad, sutileza y rigurosidad las problemáticas de este estudio.

Quisiera mencionar también a Matei Chihai por su orientación tan amable en las estancias de intercambio académico en Wuppertal y a Ulla Sparrer, quien muy generosamente me ayudó a encontrar material clave para las elaboraciones en torno a la danza de Pina Bausch. A Bénédicte Billet, a Chrystel Guillebeaud y a Diana Szeinblum por compartir en entrevistas sus experiencias con el teatro-danza de Bausch.

Los intercambios en equipos de investigación también han sido fundamentales. Me refiero a las discusiones con lxs integrantes del Grupo de Estudios de Pensamiento Alemán Contemporáneo (CieFi, IdIHCS), dirigido por Anabella Di Pego y con quienes integran el equipo de benjaminianxs, dirigido por Francisco Naishtat. También a los espacios compartidos desde los proyectos interdisciplinarios (CICES, IdIHCS) coordinados por Ana Sabrina Mora. Las conversaciones que aquí han tenido lugar, especialmente con Mariana del Mármol, Mariana Sáez y Mónica Menacho han sido de enorme valor en momentos cruciales del trabajo sobre las cuestiones de la danza. Pero, además, me refiero al equipo de investigación sobre pragmatismo (CieFi, IdIHCS) y puntualmente a su directora, Cristina Di Gregori, por dar lugar constantemente a actividades y discusiones enriquecedoras en el ámbito académico.

Quiero nombrar también a algunxs amigxs que me han acompañado de distintos modos. A Susana Pinilla, quien desde Wuppertal me ha facilitado bibliografía específica. A Josefina Zuain, cuya lectura de una primera versión de los capítulos iniciales de la tesis motivó un giro en el trabajo. A Leopoldo Rueda, Mercedes Miralpeix y Nicolás López, con quienes hemos pensado y discutido extensamente sobre la filosofía de Benjamin pero también sobre los modos de hacer filosofía en general.

Además, quiero mencionar a mi familia por el apoyo incondicional y también a Alejandra Sraka y Hugo Mattarollo por su aliento constante. Por último y muy especialmente a Livio Mattarollo, por hacer espacio todos los días para pensar las cuestiones que recorren esta tesis, pero también porque ha leído atentamente cada uno de los capítulos. A todxs ellxs muchas gracias.

CONTENIDO

NOTA ACLARATORIA	6
RESUMEN	7
ABSTRACT	9
INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO 1: Algunos vínculos entre filosofía y danza	22
Introducción	22
1.1. ¿Por qué la filosofía ha desatendido a la danza?	24
1.2. Nietzsche, Mallarmé y Valéry: La imagen del cuerpo en danza	27
1.2.1. Nietzsche: la danza del cuerpo como <i>una gran razón</i>	27
1.2.2. Mallarmé y la escritura corporal	29
1.2.3. Valéry y <i>las carnes de cristal locamente irritables</i>	30
1.3. Acercamientos recientes: Badiou, Nancy, Rancière	34
1.4. El teatro-danza de Bausch: torsiones en la danza contemporánea	40
Conclusiones	47
CAPÍTULO 2: Traducción de lenguas y problemas semejantes: una perspectiva metodológica	51
Introducción	51
2.1. El lenguaje de la danza	53
2.2. Danza y filosofía: dos configuraciones del lenguaje	55
2.3. Traducción: una escritura <i>en torno</i> a la danza	58
2.4. Problemas semejantes	62
Conclusiones	65
CAPÍTULO 3: ¿Está agotado lo que se suspende? Dinámicas desde el sujeto hacia la subjetividad	68
Introducción	68
3.1. Sujeto, experiencia y cuerpo	70
3.1.1. Críticas a la concepción de sujeto empírico	70
3.1.2. Perspectivas para los conceptos de experiencia y de sujeto	74
3.2. ¿Se agota el sujeto, se agota el movimiento?	81
3.3. Orientaciones del movimiento: merodeo, eterno retorno, dialéctica en suspenso	87
3.4. No importa cómo se mueven sino qué los mueve	94
Conclusiones	97
CAPÍTULO 4: <i>Café Müller</i> y <i>La consagración de la primavera</i> en tensión. Hacia modos urbanos de experiencia y narración	99
Introducción	99
4.1. Crisis de la experiencia y de la narración en la filosofía de Benjamin	100
4.2. La narración urbana desde la crítica a la interioridad	104
4.3. Deshacer la ilusión: la impronta brechtiana	107
4.4. <i>La consagración de la primavera</i>	113
4.5. <i>Café Müller</i>	119

Conclusiones	123
CAPÍTULO 5: Desde la memoria corporal a la experiencia	126
Introducción	126
5.1. <i>¿Cómo se vuelven danza las preguntas?</i>	129
5.2. La memoria corporal como conocimiento del cuerpo	133
5.3. La memoria corporal en las narraciones	137
5.4. El recuerdo de lo semejante	144
Conclusiones	147
CAPÍTULO 6: Repetir el gesto, entrenar la percepción	150
Introducción	150
6.1. La repetición en el teatro-danza	152
6.2. <i>Dejar pasar el tiempo o cargar el tiempo y aguardar</i>	156
6.3. Las disposiciones de la percepción	159
6.4. Percepción y técnica	163
6.5. El entrenamiento de la percepción	167
Conclusiones	174
CAPÍTULO 7: Montar los fragmentos	176
Introducción	176
7.1. Danza y montaje	178
7.2. El teatro-danza y el cine: la pregunta por la imagen	181
7.3. El montaje en <i>1980</i>	183
7.4. Montaje e imagen dialéctica: movimiento y detención del movimiento	186
7.5. La configuración de la imagen dialéctica	188
7.6. Montaje: El cancán entre el juego y la prostitución	194
Conclusiones	202
CONCLUSIONES GENERALES	205
Aportes para el vínculo entre filosofía y danza	205
Cuerpo, experiencia y montaje: problemas semejantes	208
Perspectivas para la subjetividad	216
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	220
Obras de danza	231

NOTA ACLARATORIA

Para las citas y referencias a los textos de Walter Benjamin utilizo principalmente la traducción al español de *Gesammelte Schriften* realizada por la editorial Abada. En algunos casos puntuales repongo los términos en su idioma original o sugiero una traducción alternativa, con su correlativo aviso. A los fines de agilizar la lectura, se consigna con números romanos el tomo de las obras completas y con cifras arábigas el volumen y el número de página, por ejemplo: *Ob. IV/1*, p. 13. Además, para la *Obra de los pasajes* remito directamente a los fragmentos, por ejemplo: *Ob. V/1*, N 2, 5. Asimismo, indico oportunamente los casos en que no sigo la traducción de Abada.

Las citas de *O-Ton Pina Bausch. Interviews und Reden* presentan traducción propia. Para su referencia abrevio el título y luego indico el número de página, por ejemplo: *PB*, p. 27. Por último, también son propias las traducciones de citas de los textos especializados escritos originalmente en inglés y que al momento no cuentan con una versión en español.

RESUMEN

En la presente investigación propongo una lectura desde la filosofía de Walter Benjamin de algunos problemas identificados en el teatro-danza de Pina Bausch y, a la vez, un recorrido por la filosofía de Benjamin a partir de esos mismos problemas. Los temas centrales se nuclean en torno a la cuestión de la subjetividad y de la subjetivación desde las nociones de experiencia, cuerpo y montaje. Así, la tesis se enfoca en algunos asuntos compartidos por la filosofía contemporánea, la estética y la danza contemporánea.

Para el abordaje de los asuntos compartidos en el capítulo 1 reconstruyo los vínculos entre la filosofía y la danza. Puntualmente me interesa especificar de qué manera aparece allí la cuestión del cuerpo e indicar que algunos de esos asuntos se hallan en el teatro-danza de Bausch. Teniendo en consideración que una de las críticas que ha recibido la filosofía es que persiste en ubicar a la danza en un lugar marginal, en el capítulo 2 me concentro en la pregunta sobre cómo vincular específicamente a la filosofía de Benjamin con el teatro-danza de Bausch. Al respecto recurro al concepto benjaminiano de *traducción* para dar cuenta del modo en que algunos problemas del *lenguaje del movimiento* de Bausch se presentan en el lenguaje de la filosofía. Asimismo, sugiero el concepto de *semejanza* para mostrar las cuestiones situadas entre la filosofía de Benjamin y la danza de Bausch en términos de *problemas semejantes*.

Desde este enfoque metodológico, en el capítulo 3 reconstruyo algunas de las principales críticas, pero también ambivalencias y perspectivas, que la filosofía de Benjamin y el teatro-danza de Bausch presentan en torno a la cuestión del sujeto, la subjetividad y su proceso de formación, es decir, la subjetivación. Esta cuestión aparece de cierto modo implícito en las obras de ambos autores pero sustenta los abordajes alrededor del cuerpo, de la experiencia y del montaje, que efectivamente tienen un tratamiento específico. Dada la importancia del problema de la experiencia en Benjamin y Bausch, en el capítulo 4 me concentro en el tratamiento que ambos hacen de la interrupción de la continuidad de la experiencia en las condiciones contemporáneas de vida ciudadana. Para ello atiendo a la influencia común que tienen del teatro de Bertolt Brecht y a las tensiones con el expresionismo, como el de Mary Wigman. Estas influencias y tensiones son fundamentales al momento de comprender aquellos modos de

experiencia que Benjamin nombra como *narración urbana* y que permiten dar cuenta de procedimientos específicos del teatro-danza de Bausch. En este punto, emerge la cuestión de cómo es posible la experiencia desde el cuerpo en la narración urbana atravesada por la fragmentación. Con esta inquietud en el capítulo 5 abordo el tema de la memoria corporal y delinee vínculos entre el cuerpo, la memoria y el conocimiento en vistas a pensar la cuestión de la subjetividad y sus procesos en el marco de la crisis de la experiencia. De los distintos modos en los que se expone allí la memoria corporal, uno emblemático es el de la repetición del gesto, a cuya exploración y análisis me dedico en el capítulo 6. Allí propongo considerar la repetición de un movimiento o gesto como un entrenamiento de la percepción que apunta a configurar formas de supervivencia de la experiencia. Al respecto, planteo que si tanto en Benjamin como en Bausch la fragmentación y la sobreestimulación de la vida citadina atraviesan la percepción, el movimiento, la experiencia y la narración, el montaje aparece como estrategia que, alejándose del intento de conservar modos previos de experiencia, permite explorar las relaciones entre los fragmentos. Por esto, en el capítulo 7 sostengo que el concepto benjaminiano de imagen dialéctica involucrado en el montaje da lugar, por un lado, a una lectura del modo en el que opera el montaje en la danza de Bausch y, por otro lado, a considerar que el montaje de imágenes no consiste en un mero reflejo sino en una propuesta de elaboración de la crisis de la percepción. Para ello analizo la operación de montaje de Benjamin en el Konvolut O sobre prostitución y juego, donde aparecen sus referencias a la danza cancan.

En base a lo dicho, afirmo, por un lado, que la investigación de las cuestiones del cuerpo, la experiencia y el montaje para pensar el problema de la subjetividad entre la filosofía de Benjamin y el teatro-danza de Bausch potencia decisiones conceptuales generadoras de novedosos aportes para el estudio de la danza desde la filosofía, pero también permite realizar un recorrido por la filosofía y poner de relieve algunas de sus esporádicas referencias a la danza. Por otro lado, planteo que la filosofía de Benjamin y el teatro-danza de Bausch presentan indicios en sus abordajes de la experiencia, del cuerpo y del montaje que habilitan a considerar una crítica a la concepción moderna de sujeto dando lugar así a trazos de una reconfiguración de la subjetividad.

PALABRAS CLAVES: CUERPO – EXPERIENCIA – MONTAJE - SUBJETIVIDAD

ABSTRACT

In this research I propose a reading from Walter Benjamin's philosophy of some problems identified in Pina Bausch's dance-theatre. At the same time, I propose to focus on some specific features of Benjamin's philosophy considering these same problems. The main topics are related to the question of subjectivity and subjectivation taking into account the notions of experience, body and montage. Therefore, the thesis addresses common problems of contemporary philosophy, aesthetics, and contemporary dance.

In order to achieve this goal, in chapter 1 I reconstruct the relationships between philosophy and dance. In particular, I consider the subject-matter of body and I point out that some of the above-mentioned problems are found in Bausch's dance theatre. Given that one of the most frequent criticisms of philosophy is that it takes dance as a secondary subject, in chapter 2 I focus on the methodological question about how to relate Benjamin's philosophy and Bausch's dance-theatre. With this regard, I refer to Benjamin's concept of *translation* so as to explain how some problems of Bausch's *language of movement* may be considered within philosophical language. Additionally, I suggest taking Benjamin's notion of *the similar* to consider the issues between his philosophy and Bausch's dance as *similar problems*.

From this standpoint, in chapter 3 I reconstruct some criticism of but also some perspectives about the topics of subject, subjectivity and subjectivation found at both Benjamin's philosophy and Bausch's dance theatre. Such topics are implicit within their works, but they are at the base of their treatment concerning body, experience and montage. Taking into account how important the idea of experience is for Benjamin and Bausch, in chapter 4 I focus on their analysis of the interruption of experience's continuity under contemporary conditions. At this point I pay attention to the influence of Brechtian theatre upon Benjamin and Bausch as well as their discussion with expressionism, like Mary Wigman's. These references are also important to fully understand the new sort of experience named by Benjamin as *urban modes of storytelling*, which allows for an interpretation of Bausch's particular procedure. Ultimately, the following question arises: what is the role of the corporal dimension in fragmentary experience and urban modes of

storytelling? To answer this question, in chapter 5 I examine the topic of corporeal memory and I consider different relationships between body, memory, and knowledge so as to reflect on subjectivity within the context of the crises of experience. One of the main ways in which corporeal memory is exposed is the case of repetition of gestures, which I explore and analyse in chapter 6. I propose to consider the repetition of movement or gesture as a training of perception, which aims at configuring forms of survival of experience. Regarding that fragmentation and urban overstimulation determine perception, movement, experience, and narration, I suggest that montage appears as a strategy to explore the relationships between fragments. Therefore, in chapter 7 I consider how montage operates in Bausch's dance-theatre by making reference to Benjamin's idea of dialectal image. Besides that, I also argue that the montage of images does not consist in a mere reflection but in a proposal to elaborate on the crisis of perception. With this aim, I analyse Benjamin's montage operation in *Konvolut O* about prostitution and play, where he refers to can-can.

All things considered, I claim that the inquiry about body, experience, and montage regarding the problem of subjectivity between Benjamin's philosophy and Bausch's dance-theatre enhances conceptual decisions that generate novel contributions to the study of dance from philosophy, but also allows a reading through philosophy and highlights some of its sporadic references to dance. In addition, I claim that both Benjamin's and Bausch's approaches to experience, body, and montage enable us to consider a critique of the modern conception of subject and give rise to traces of a reconfiguration of subjectivity.

KEY-WORDS: BODY – EXPERIENCE – MONTAGE – SUBJECTIVITY

INTRODUCCIÓN

En la presente investigación propongo una lectura desde la filosofía de Walter Benjamin de algunos problemas identificados en el teatro-danza de Pina Bausch. A la vez, a partir de esos problemas ubicados en el teatro-danza de Bausch sugiero un recorrido por la filosofía de Benjamin. Estos problemas se nuclean en torno a la cuestión de la subjetividad y de la subjetivación desde la experiencia, el cuerpo y el montaje, al mismo tiempo que conforman algunos de los puntos en común que tienen la filosofía contemporánea y la estética con la danza contemporánea¹. Para poner de relieve estos puntos en común desde una perspectiva filosófica lo primero que es necesario mencionar es la escasa atención e incluso desestimación que tradicionalmente ha tenido la filosofía con respecto a la danza. Aunque se trata de una posición que ha comenzado a revertirse en los últimos años, el material bibliográfico específico sobre danza en el ámbito de la filosofía académica sigue siendo exiguo y expone tanto un área de vacancia como un problema metodológico no menor para quienes nos interesamos por tales vínculos. Esto ha llevado a que distintos investigadores se pregunten por los motivos de dicha desatención y a que sea una cuestión central o, al menos, ineludible para el abordaje de la danza. En tanto las explicaciones dadas sobre la desatención de la filosofía a la danza son diversas, esta cuestión conforma ya un asunto de discusión en sí mismo. Entre las pocas y esporádicas lecturas que se han hecho desde la filosofía aquellas más recuperadas son las de Friedrich Nietzsche y la de Paul Valéry, pero también la que Stéphane Mallarmé lleva adelante en sus estudios sobre el teatro. En la contemporaneidad reciente, se destacan las de Alain Badiou, Jacques Rancière y Jean Luc Nancy. A su vez, la imagen de la danza que se presenta en la lectura que hacen especialmente Nietzsche, Valéry, Mallarmé y Badiou ha recibido fuertes críticas por la persistencia en ubicar a aquella forma del arte en un lugar marginal.

Teniendo en cuenta algunos de esos problemas compartidos entre la filosofía y la danza tanto como las críticas señaladas surge la pregunta sobre cómo es posible una lectura de la danza desde la filosofía. Para la investigación que aquí desarrollo la pregunta clave y puntual es cómo relacionar la danza de Bausch con la filosofía benjaminiana, sin

¹ El teatro-danza de Pina Bausch (cuyo nombre de nacimiento es Philippine) se inscribe en la danza contemporánea. Por este motivo usaré los términos “danza” y “teatro-danza” indistintamente para referirme a su trabajo. Para mayores precisiones puede verse el apartado “El teatro-danza de Bausch: torsiones en la danza contemporánea”.

que una disciplina se superponga a la otra. Esta pregunta metodológica se refuerza si se observan también algunos datos adicionales. Por una parte, Bausch nace el mismo año en el que Benjamin muere, en 1940, por lo cual Benjamin no podría haber conocido este teatro-danza. Por otra parte, Bausch no dice explícitamente nada respecto de la filosofía benjaminiana sino que constantemente busca desprenderse de cualquier identificación teórica. No obstante, ambos autores comparten preocupaciones y estrategias cercanas en buena medida por vivir en un mismo marco geográfico y con interlocutores culturales comunes. Estos son especialmente el expresionismo y el teatro épico de Bertolt Brecht. Además, aunque Bausch evite inscribir su obra en un marco teórico determinado, sí brinda a lo largo de su trayectoria en el *Wuppertal Tanztheater* una serie de entrevistas y conferencias que han sido reunidas y publicadas y que constituyen, junto con las obras y entrevistas a distintas bailarinas de la compañía, una de las principales fuentes para esta investigación².

Ante la pregunta metodológica señalada propongo recurrir al concepto de traducción de Benjamin, teniendo en cuenta que el mismo es recuperado por los estudios sobre y en danza para pensar la relación entre filosofía y danza, teoría y práctica, escritura y danza. Además, es especialmente retomado por el Archivo Pina Bausch para el registro de su obra. Desde este concepto de Benjamin es posible plantear un modo de tratar a la danza de Bausch desde la escritura en filosofía sin intentar aplicar o jerarquizar una sobre la otra, es decir, sin considerar que desde la teoría benjaminiana se podría reponer lo esencial de la obra bauschiana o que aquí se lleva a escena la filosofía del primero. A su vez, propongo reforzar esta reconstrucción del concepto de traducción de Benjamin mediante una inscripción en su teoría del lenguaje. Desde su idea amplia del lenguaje se puede dar lugar a la danza como una de sus configuraciones, atendiendo también a la propia referencia de Bausch al *lenguaje del movimiento*. A partir de la idea de la danza y la filosofía como dos configuraciones del lenguaje la presente tesis no propone una traducción de la danza de Bausch sino de algunos problemas puntuales que allí se presentan. En este sentido, sugiero recuperar el concepto de semejanza, que conforma junto al de traducción la teoría del lenguaje de Benjamin, a fines de pensar en términos

² Un dato biográfico que se puede sumar aquí es que, en 1980, Bausch se casa por segunda vez con el filósofo, poeta y artista visual chileno Ronald Kay. Con la traducción de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Kay introduce el pensamiento de Benjamin en los años 70 en Chile. Sobre la importancia de la lectura benjaminiana en su obra, Concha y de los Ríos (2018) sostienen que “[l]a cita al pasado en su versión benjaminiana –como catástrofe o como ruina– o en términos iconográficos –como supervivencia o rima visual– son una constante en Kay”.

de *problemas semejantes* a aquellas cuestiones que se encuentran entre dichas filosofía y danza. Además, para la identificación y estudio de esas cuestiones, la tesis retoma e interpreta algunos conceptos de la filosofía de Benjamin en un movimiento que enriquece las teorizaciones sobre la danza contemporánea pero también ofrece un recorrido novedoso por la obra benjaminiana pues permite subrayar la relevancia de la dimensión corporal en la experiencia y la subjetividad al tiempo que recupera algunas de las escasas referencias de Benjamin a la danza.

Desde esta perspectiva metodológica, el problema semejante que estructura la presente tesis es el de las posibilidades que la filosofía de Benjamin y la danza de Bausch conciben para la subjetividad. Esta cuestión se presenta de cierto modo implícito en las obras de ambos autores pero sustenta los abordajes en torno al cuerpo, la experiencia y el montaje, que efectivamente tienen un tratamiento específico. En el caso de Benjamin, es posible identificar con claridad las críticas a un concepto moderno de sujeto que se enfrenta con el objeto y a la idea de un conocimiento intencional basado en la linealidad y progresividad del tiempo, aunque su propia concepción de subjetividad no aparece explícitamente tematizada. Esta situación involucra un problema y posiciones distintas respecto de cómo interpretar los indicios que se presentan en sus textos. En el caso de la danza, el problema de la subjetividad se encuentra enlazado al del movimiento. Hay aquí también una discusión con una concepción moderna de sujeto vinculado al constante y continuo movimiento al que parecería necesario oponerse desde la inmovilidad dejando de lado la idea misma de danza³. Sin embargo, desde la filosofía de Benjamin y el modo de trabajo de Bausch para la creación de obras, resulta discutible la oposición entre movilidad e inmovilidad, continuidad y discontinuidad si se considera las elaboraciones con el movimiento, el cuerpo y la experiencia en el teatro-danza.

La experiencia obtiene una atención especial en la filosofía de Benjamin y la danza de Bausch, lo que se puede constatar en la dedicación que este asunto encuentra en la bibliografía especializada. Benjamin trata esta cuestión a lo largo de toda su obra y, en sus textos de madurez, la tematiza especialmente desde el diagnóstico de crisis en estrecha

³ Al respecto, es importante señalar una distinción entre la *filosofía moderna* y lo que se ha llamado *danza moderna*. Si la primera es aquella que en la historia canónica de la filosofía se inicia con Descartes en el siglo XVII, la danza coetánea a dicha filosofía no es la danza moderna sino la danza clásica o ballet cuya Academia Real de Danza se funda en 1661 (ver apartado “El teatro-danza de Bausch: torsiones en la danza contemporánea”). No obstante, la identificación entre danza y movimiento se le cuestiona tanto a la danza clásica como a la moderna.

vinculación con la crisis de la narración. Uno de los problemas aquí presente –y ampliamente discutido– es el de la posibilidad de supervivencia de la experiencia frente a las transformaciones de las condiciones de vida contemporáneas⁴. Sin dejar de notar la ambivalencia que la filosofía de Benjamin presenta respecto a esta situación de crisis me interesa detenerme en la lectura que enfatiza las perspectivas que este autor abre para la supervivencia de la experiencia desde sus menciones a una incipiente narración urbana. En este marco, se vuelve relevante para la presente investigación indagar el modo en que la discusión con el expresionismo y el acercamiento al teatro épico de Brecht inciden en las perspectivas para ese tipo de narración. Además, la lectura de la cuestión de la crisis de la experiencia y de la narración urbana desde la discusión con el expresionismo permite analizar una referencia marginal de Benjamin a la danza de Mary Wigman, pero también a Isadora Duncan y a los Ballets Rusos.

A la vez, y en términos generales, la cuestión de la experiencia en la danza no tiene un tratamiento conceptual como el que se halla en la filosofía. No obstante, si se intenta una primera comprensión de la experiencia en este ámbito se encuentra que es aquello que i) se transmite desde la directora o coreógrafa a quienes bailan, ii) se produce con el trabajo técnico y creativo o interpretativo de quienes bailan y iii) se genera en la recepción de la obra. Por supuesto que esta comprensión inicial debe especificarse de acuerdo con las exploraciones pero también rupturas, continuidades y torsiones con las tradiciones y cuestiones del contexto comprometidas, expuestas y discutidas en cada danza. En el caso de la danza de Bausch, su modo de trabajo da lugar a una revisión de la forma de propiciar la experiencia y la narración desde las discusiones sobre la representación, tomando así distancia del expresionismo y acercándose al teatro épico brechtiano. Esto se puede notar al considerar las tensiones que existen entre dos de las obras más célebres de Bausch: su versión de *La consagración de la primavera* y *Café Müller*. Desde estas vinculaciones que Benjamin y Bausch tienen con el expresionismo y el teatro brechtiano en vistas a repensar la narración en relación con las condiciones

⁴ En la tesina de licenciatura (Hlebovich, 2016), punto inicial para la presente investigación, me he concentrado en el rol del cuerpo en la crisis y reconfiguración de la experiencia en la filosofía de Benjamin. Allí señalo que la cuestión de la crisis de la experiencia conforma uno de los ejes transversales para buena parte de los estudios sobre la filosofía de Benjamin, especialmente aquellos dedicados a su obra de madurez. No sucede lo mismo, sin embargo, con la incidencia que en relación con la experiencia tiene el problema del cuerpo, lo que puede deberse a que, si bien se trata de un problema de relevancia, en los textos de Benjamin no tiene la centralidad de otras cuestiones como, por caso, la historia y la reproductibilidad técnica. Aunque esto no significa que el problema del cuerpo haya pasado desapercibido en la crítica especializada; al respecto puede verse el capítulo 5 de la presente investigación.

actuales para la experiencia buscaré señalar que la idea de una narración urbana acerca mutuamente a la danza de Bausch y a la filosofía de Benjamin.

La cuestión que emerge es de qué forma es posible la experiencia desde el cuerpo en la narración urbana atravesada por la fragmentación. Si bien se considera frecuentemente que las obras de Bausch constituyen un *teatro-danza de la experiencia*, me interesa indagar con mayor detenimiento cómo su modo de trabajo da lugar a la experiencia desde la memoria corporal. Sobre este asunto recupero las referencias de Benjamin a la memoria corporal en las lecturas que hace de quienes pueden considerarse narradores urbanos como Proust y Kafka –además de Brecht– pero también en sus propios relatos de viajes e imágenes de pensamiento. Asimismo, propongo considerar el tema de la memoria corporal en la filosofía benjaminiana como un modo de abordar el problema de la relación entre cuerpo y conocimiento, lo que ya se encuentra presente en algunos textos de juventud. Desde aquí me pregunto por el vínculo que se puede trazar entre cuerpo, memoria y conocimiento en vistas a pensar la cuestión de la subjetividad y sus procesos en el marco de la crisis de la experiencia.

Asimismo, uno de los modos en que la memoria corporal se expone en el contexto de crisis de la experiencia es con la repetición del gesto. Esta cuestión se inscribe en las discusiones en torno a qué se comprende por gesto. Si se atiende al planteo de Agamben (2017), parecerían ser claras la comprensión y la existencia de los gestos cuando se los relaciona con la experiencia, pero se vuelven confusas cuando la experiencia se ve devaluada en mera vivencia como en el caso de los tics, ataxias y distonías conductuales. A partir de las referencias de Agamben y ubicada en la filosofía de Benjamin y la danza de Bausch sugiero considerar la repetición de un movimiento o gesto como un entrenamiento de la percepción que apunta a la supervivencia de la experiencia. Sopesando que la idea de un entrenamiento de la percepción es retomada pero también discutida por quienes investigan en torno al arte me interesa explicitar en qué sentido es posible plantear dicho entrenamiento y de qué modo la repetición lo potencia. Teniendo en cuenta que la repetición tanto en la danza contemporánea como en la filosofía se enmarca en las elaboraciones sobre la dinámica del tiempo y puede ser abordada desde distintas perspectivas, para la presente investigación propongo atender a tal problema desde la inmanencia de las obras de Bausch. Para esto me apoyaré en el tratamiento que Benjamin hace de la repetición en la *Obra de los Pasajes* y sugeriré que

la repetición del gesto se presenta como un caso de tensión entre la vivencia y la experiencia desde el entrenamiento de la percepción.

Si tanto en Benjamin como en Bausch la fragmentación y la sobreestimulación de la vida citadina atraviesan la percepción, el movimiento, la experiencia y la narración, el montaje aparece como estrategia que, alejándose del intento de conservar modos previos de experiencia, permite explorar las relaciones entre los fragmentos. Teniendo en cuenta la importancia que tiene el montaje para la filosofía pero también para la danza me detendré en dos problemas distintos aunque vinculados. El primero es el de la relación *entre* imagen y montaje y, a su vez, entre las imágenes *en* el montaje. El segundo consiste en la pregunta por aquello que produce la multiplicidad de imágenes fragmentarias en un montaje. Para el caso de las obras de Bausch, sugiero que el montaje no es sólo un *reflejo* de la crisis de la percepción propia de la vida cotidiana. En efecto, desde el concepto de imagen que involucra una dialéctica en suspenso se puede considerar la magnitud de las tensiones que se presentan en el montaje de tales obras y plantear que se trata de una propuesta de *elaboración* de la crisis de la percepción desde su entrenamiento.

El funcionamiento de la imagen dialéctica en la *Obra de los pasajes* puede observarse desde una serie de citas y fragmentos ubicados en el Konvolut O sobre prostitución y juego. En esta parte de su escrito sobre los pasajes parisinos Benjamin hace una de sus pocas referencias a la danza, aquí puntualmente a la danza cancan de los salones y cabarets. Reparando en que la marginalidad que la danza ha tenido para la filosofía se basa en ocasiones en la identificación entre danza y prostitución me pregunto en qué medida el montaje realizado por Benjamin persiste en relegar la danza o bien potencia una perspectiva que permita comprenderla como *materia de pensamiento*, habilitando desde aquí una lectura de la danza de Bausch.

El desarrollo trazado hasta aquí permite establecer dos preguntas centrales. La primera es qué comprensión de subjetividad habilita la filosofía de Benjamin al cuestionar la concepción moderna de sujeto y exponer la crisis de la experiencia tanto como las posibilidades de su supervivencia mediante la narración urbana desde el cuerpo y la dialéctica en suspenso involucrada en el montaje. La segunda es qué lectura se puede hacer de la cuestión de la subjetividad en el teatro-danza de Bausch atendiendo a la relación de dicha cuestión con la exploración del cuerpo, el movimiento, la experiencia y el montaje. La hipótesis que guía esta tesis tiene dos dimensiones. La primera plantea que

la investigación de las cuestiones del cuerpo, la experiencia y el montaje para pensar el problema de la subjetividad entre la filosofía de Benjamin y el teatro-danza de Bausch potencia decisiones conceptuales generadoras de novedosos aportes para el estudio de la danza desde la filosofía, pero también permite hacer un recorrido por la filosofía y poner de relieve algunas de sus esporádicas referencias a la danza. La segunda sostiene que la filosofía de Benjamin y el teatro-danza de Bausch presentan indicios en sus abordajes de la experiencia, del cuerpo y del montaje que habilitan a considerar que en sus obras se forja una crítica al sujeto moderno, dando lugar así a trazos que delinean una reconfiguración de la subjetividad.

Para llevar adelante esta investigación selecciono una serie de textos de la obra de Benjamin relevantes desde un punto de vista temático. Por supuesto, esto no desconoce el carácter asistemático de su filosofía ni desatiende a las periodizaciones y torsiones frecuentemente identificadas por la bibliografía crítica. En esta línea, tengo en cuenta la distinción más general que se suele hacer entre los textos que Benjamin escribe en su juventud y aquellos elaborados en su madurez. Dicha distinción se basa en la torsión que produce en su obra el acercamiento al marxismo, entre otros factores. Así, para la exploración de la cuestión de la subjetividad desde las manifestaciones corporales de la experiencia me concentraré en los escritos de la década de 1930 pero remitiré a ciertos textos de juventud donde se tematiza especialmente la crítica al concepto moderno de sujeto y de experiencia. También para el tratamiento de la dimensión corporal de la experiencia será fundamental acudir a los apuntes tempranos sobre percepción y sobre el problema psicofísico. A su vez, trataré la cuestión del montaje fundamentalmente en relación con la categoría gnoseológica de imagen dialéctica y desde la influencia del teatro brechtiano. Si bien Benjamin presenta elaboraciones en torno a la cuestión del montaje y la imagen desde *Calle de dirección única*, sus relatos de infancia, viajes y sus *Imágenes de pensamiento*, propongo concentrarme en la *Obra de los pasajes*⁵, la cual condensa sus investigaciones en torno de este tema. Desde aquí, además, abordaré la referencia de Benjamin a las danzas de salón.

⁵ Rolf Tiedemann fija la datación de la escritura de la *Obra de los pasajes* [*Passagen Werk*] entre mediados de 1927 y diciembre de 1929 o principios de 1930. Luego el proyecto es retomado desde principios de 1934 hasta los primeros meses de 1940. Con respecto al título “*Passagen Werk*” se puede observar que no fue dado por Benjamin, quien desde 1927 en sus primeras menciones al proyecto se alude al mismo como “Pasajes parisinos. Un cuento de hadas dialéctico [*Une féeerie dialectique*]” y luego “París, capital del siglo XIX [*Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*]”. A partir de ahora referiré a dicha obra directamente como *Pasajes*.

Respecto a la danza de Bausch, los problemas en los que me detengo emergen de un estudio situado en la intersección entre i) entrevistas y conferencias de Bausch, en las que toma la palabra para comentar lo que piensa sobre su obra y el proceso de creación escénica, ii) relatos de bailarinas y bailarines, iii) textos de teoría de la danza que comentan o plantean una lectura sobre sus obras y iv) la observación y el registro de las obras y del material audiovisual disponible. Con respecto a este último punto, me concentro en aquellas obras producidas y estrenadas entre 1975 y 1980. De este conjunto selecciono especialmente las que he podido ver en vivo, a saber: *La consagración de la primavera*, *Café Müller* y *1980*, sin perjuicio de referencias a otras obras⁶. Esta selección se funda, por un lado, en que se tratan de obras que exponen la elaboración del modo de trabajo de la danza de Bausch y, por otro lado, en la diferencia que persiste entre la obra y el registro audiovisual. Como se señala frecuentemente, si bien el registro audiovisual es de suma relevancia en la danza y en los estudios sobre danza, allí se modifican el espacio, las dimensiones, el ritmo, la distribución misma de los movimientos y de las relaciones entre bailarines. Además, la elección del punto de vista y el montaje suponen la visión específica del realizador. En otras palabras, los registros audiovisuales son de mucha utilidad, pero no dejan de ser parciales con respecto a la experiencia que acontece en el teatro y el escenario.

En base al material señalado y la hipótesis enunciada, en el capítulo 1 pondré de relieve aquellos problemas compartidos por la filosofía y la danza, especificando cómo aparece aquí la cuestión del cuerpo e indicando que algunos de esos problemas se hallan en la danza de Bausch desde su inscripción en el teatro-danza alemán y, más allá, en la danza contemporánea. Asimismo, reconstruiré algunas de las críticas que se han realizado a dichas teorizaciones sobre la danza, principalmente aquellas que apuntan a que la filosofía mantiene una mirada jerárquica sobre la danza. Desde este marco señalaré que cuando la filosofía identifica a la danza con la embriaguez corre el riesgo de invisibilizar

⁶ Bausch produce para el *Tanztheater Wuppertal* 44 obras entre 1974 y 2009, año de su muerte. Una parte importante del repertorio consta de obras en co-producción con otros países y las presentaciones se realizan en distintas partes del mundo, incluida Latinoamérica. El vínculo con Argentina tiene varios puntos de encuentro. En 1980 se presenta *Café Müller* y *La consagración de la primavera* en Buenos Aires y luego, en 1995 se presenta *Bandoneón* en el Teatro San Martín (Cfr. Clarín, 2009). Asimismo, en tanto la compañía se integra -por decisión de Bausch- de bailarinas y bailarines de distintos lugares del mundo, algunas de ellas han sido argentinas. Tal es el caso de Diana Szeinblum, quien en la actualidad se halla produciendo sus propias obras en Buenos Aires pero que ha trabajado en la reposición de *La consagración de la primavera* para las giras del *Tanztheater Wuppertal* durante la década de 1990 (2021, comunicación personal).

el carácter concreto, técnico y productivo de la danza en cuanto arte, sesgos que intentaré evitar.

En el capítulo 2 delinearé un modo de vincular la filosofía de Benjamin con el teatro-danza de Bausch. Para esto consideraré el concepto de traducción que es recuperado por los estudios sobre danza en vistas a plantear una relación entre ésta y la filosofía. Asimismo, sugeriré ampliar esta recuperación enmarcando la noción de traducción en la teoría del lenguaje de Benjamin pero también notando que Bausch remite a su propia danza como un lenguaje del movimiento. En relación con el concepto de traducción en la teoría del lenguaje de Benjamin, propondré retomar también el concepto de semejanza. De este modo y considerando a la filosofía y a la danza como dos configuraciones heterogéneas del lenguaje plantearé una traducción de algunos problemas del teatro-danza de Bausch en la presente escritura desde la filosofía de Benjamin. A la vez, sostendré que la relación entre los problemas identificados en la danza de Bausch y la filosofía de Benjamin es de semejanza, es decir, que entre las obras de dichos autores se encuentran *problemas semejantes*.

En el capítulo 3 reconstruiré algunas de las principales críticas pero también ambivalencias y perspectivas que la filosofía de Benjamin y el teatro-danza de Bausch presentan en torno a la cuestión del sujeto, la subjetividad y su proceso de formación, es decir, la subjetivación. Por parte de Benjamin, repondré sus críticas al concepto de sujeto empírico en algunos escritos de juventud y las perspectivas que se pueden encontrar para la subjetividad desde su indagación de las posibilidades de ampliación del conocimiento y la experiencia, conceptos tomados en buena medida de la filosofía kantiana. En este punto será posible delinear el lugar que Benjamin reserva al rol del cuerpo. Asimismo, comentaré algunas de las interpretaciones a las que ha dado lugar la posición en gran medida implícita de Benjamin respecto a este asunto. Desde aquí y a lo largo de los capítulos siguientes buscaré sostener la lectura de que en su filosofía se hallan trazos de una subjetividad no compacta que se funda en la persistencia y reelaboración de las manifestaciones corporales de la experiencia. Por otro lado, remitiré al modo en que en el ámbito de la danza se discute con la idea de sujeto moderno desde su identificación con cierto tipo de movimiento, de cuerpo y de organización de los vínculos en la coreografía y la representación. Ahora, atendiendo al teatro-danza de Bausch desde su forma de trabajo y a la filosofía de Benjamin que permite hacer un desplazamiento de la oposición entre movilidad-inmovilidad y continuidad-discontinuidad, plantearé que no hay allí un

agotamiento de la danza sino una *crisis* del movimiento ligada a la crisis del tiempo que deja un margen para la consideración de formas reconfiguradas de subjetividad.

En el capítulo 4 me concentraré en el tratamiento que Bausch y Benjamin hacen de la interrupción de la continuidad y la fragmentación desde la influencia común que tienen del teatro brechtiano al momento de elaborar modos de experiencia y narración sopesando las condiciones contemporáneas de vida citadina. Con este objetivo primero me detendré en el diagnóstico que hace Benjamin de la crisis de la experiencia y de la narración y luego delinearé la idea de una forma de narración caracterizada como *urbana*. Para esto sugiero enfocar el análisis desde la discusión de Benjamin con el expresionismo y otras manifestaciones artísticas que, según su perspectiva, conservarían las ilusiones sobre la época contemporánea. Dicho enfoque me permitirá aludir a algunas de las menciones de Benjamin a la danza. Desde aquí expondré que, frente a estas manifestaciones, Benjamin reivindica otras como el teatro brechtiano en la medida en que revisa los modos de experiencia y de narración desde la fragmentación que atraviesa a la vida cotidiana y la pobreza de experiencia. Asimismo, analizaré a través de las obras de Bausch *La consagración de la primavera* y *Café Müller* la tensión existente entre elementos del realismo expresionista y del realismo brechtiano. A partir de este recorrido sugeriré la interpretación de la danza de Bausch en términos de narración urbana y que, si bien la filosofía de Benjamin da indicios de alejarse de la danza de Mary Wigman, Isadora Duncan y los Ballets Rusos, puede ser ubicada en cercanía al teatro-danza de Bausch.

En el capítulo 5 abordaré el tema de la memoria corporal planteando la cuestión de si acaso sus múltiples y varias expresiones pueden ser pensadas en términos de experiencia y qué lugar tiene aquí la narración urbana. Para ello, en primer lugar, analizaré la idea de que el teatro-danza de Bausch narra la historia del cuerpo desde la centralidad que tienen las preguntas y la experiencia en su modo de trabajo. En segundo lugar, consideraré a la memoria corporal como conocimiento del cuerpo de acuerdo con la filosofía benjaminiana y luego reconstruiré cómo esto es narrado, siguiendo la observación de Benjamin, por Proust y Kafka pero también por el mismo Benjamin. Por último, recuperaré el concepto de semejanza para comprender la forma en que aquello que se recuerda se encuentra en las narraciones y sus gestos. La hipótesis que guiará este recorrido es que en los gestos fundados en la memoria corporal Benjamin y Bausch exponen una fuerte crítica a la concepción y situación del cuerpo humano de acuerdo con

los diagnósticos que hacen de la crisis de la experiencia en las sociedades contemporáneas y en la danza.

En el capítulo 6 exploraré el tratamiento que Bausch y Benjamin hacen de la repetición del gesto. En primer lugar, describiré en líneas generales la cuestión de la repetición en el teatro-danza de Bausch. En segundo lugar, reconstruiré cómo la repetición en el Konvolut D se presenta en términos de *dejar pasar el tiempo* pero también de *cargar el tiempo y aguardar*. Luego analizaré estos modos de repetición como formas de entrenamiento de la percepción, para lo cual recuperaré algunos textos tempranos de Benjamin sobre percepción así como distintas interpretaciones al respecto. Desde este recorrido sostendré que la repetición se presenta para estos autores como un movimiento que se ubica entre la vivencia de lo automatizado y una indagación de formas de experiencia con relación a modos de vida ciudadanos.

En el capítulo 7 buscaré sostener que el concepto de imagen dialéctica de Benjamin da lugar, por un lado, a una lectura del modo en el que opera el montaje en la danza de Bausch y, por otro lado, a considerar que allí el montaje de imágenes no consiste en un mero reflejo sino en una propuesta de elaboración de la crisis de la percepción. Con este objetivo, primero reconstruiré las escasas referencias de la filosofía al montaje en danza para desde aquí explicitar el aporte específico de la teoría benjaminiana al teatro-danza de Bausch. En segundo lugar, me detendré en la relación entre imagen y montaje en la danza de Bausch tomando como caso *1980* pero también sus experiencias con el cine. En tercer lugar, reconstruiré el planteo del montaje y la imagen dialéctica en *Pasajes*, volviendo y profundizando en la influencia que sobre estas cuestiones tiene del teatro épico de Brecht. Por último, analizaré la operación de montaje de Benjamin en el Konvolut O sobre prostitución y juego, donde aparece otra de las referencias de dicho autor a la danza.

Finalmente, en las conclusiones generales, repasaré especialmente la dimensión metodológica de la presente tesis a partir de los conceptos de traducción y semejanza como forma de tomar posición desde la filosofía de Benjamin en el marco de los estudios sobre danza y, de este modo, también sopesar sus aportes. Luego, repararé en las conclusiones alcanzadas sobre los problemas de la experiencia, el cuerpo y el montaje para terminar delineando las perspectivas que las obras de Benjamin y Bausch contemplan en torno a la subjetividad.

CAPÍTULO 1: Algunos vínculos entre filosofía y danza

Introducción

La filosofía, especialmente la filosofía del arte y la estética, tradicionalmente deja ver una desatención a la danza: los autores y textos que la convocan son escasos y generalmente no se dedican enteramente a ella. Si bien esto ha comenzado a revertirse, no deja de involucrar un problema metodológico para cualquier investigación académica sobre el tema y ha llevado a que en las últimas décadas distintos filósofos se pregunten por los motivos de esa desatención⁷. Las respuestas no parecen ser siempre convergentes. Entre los distintos motivos que se pueden identificar se encuentra (i) el rechazo patriarcal a la vinculación entre danza, sensualidad del cuerpo y feminidad (Levin, 1983); (ii) el carácter efímero de la danza (Fontaine, 2012); (iii) el hecho de que la danza no ocupe una posición central en la cultura y se halle en un lugar económico y de difusión marginal, lo que a su vez se inscribe en su desplazamiento fuera del sistema de las bellas artes y de las grandes teorías de las artes (Sparshott, 1983); y (iv) la consideración de la danza como algo demasiado abstracto, desvinculado de su producción concreta y, a la vez, demasiado ligado a su forma de práctica social popular y prosaica (Pouillaude, 2017).

La lectura que propongo en este capítulo se ubica en cercanía con la primera perspectiva al plantear que la desatención de la filosofía a la danza se debe en gran parte a la marginalidad que tiene el cuerpo para aquella. Sin embargo, retomando la cuarta perspectiva, considero que también es preciso reparar en la relación de la danza con sus técnicas, tradiciones y obras concretas. A su vez, si bien se suele estimar que ha sido recién la fenomenología la que ha abordado detenidamente la cuestión del cuerpo y es por esto una corriente filosófica propicia para compensar la poca atención a la danza, quisiera resaltar que las esporádicas menciones de la filosofía a la danza también aluden a la cuestión del cuerpo. Me refiero a las menciones de Friedrich Nietzsche (1992) y a la de Paul Valéry (2016) pero también a la lectura de Stéphane Mallarmé (1897a, 1897b) que,

⁷ En los últimos años la filosofía comienza a trazar distintos modos de vinculación con la danza en espacios académicos. Por ejemplo y en idioma español, se encuentran *El silencio de Salomé. Ensayos coreográficos sobre lo dionisiaco en la modernidad* y *Coreoteca. Un archivo de filosofía de la danza* (Mateos de Manuel, 2021). Este último libro recoge exposiciones del I Congreso Internacional de Filosofía de la Danza realizado en 2017 en la Universidad Complutense de Madrid, evento que ya ha tenido una segunda edición en 2019.

sin ser las únicas, son las más revisitadas y de cierta forma ya *clásicas*. Estas lecturas de la danza son retomadas por filósofos de la contemporaneidad reciente como Alain Badiou (2009), Jacques Rancière (2018b, 2018a) y Jean Luc Nancy (2017; 2005)⁸. Pero, además, es posible notar que estos últimos resaltan justamente de los clásicos la relación de la danza con el cuerpo y su movimiento, lo que da lugar a una serie de problemas compartidos por la danza y la filosofía: el del movimiento del cuerpo en danza y la subjetividad, el del movimiento del cuerpo en danza y el conocimiento, la repetición, la escritura, los desarrollos de la técnica, la traducción del “afuera de la danza” y del espectador. Asimismo, me interesa señalar que para detectar esos problemas compartidos es fundamental reconocer que la danza contemporánea se caracteriza por generar sus propios interrogantes y “valores” (Louppe, 2011). Para dar cuenta de ello propongo hacer una primera caracterización de la danza de Bausch en el marco de la danza contemporánea, lo que también me permitirá sopesar la afirmación usual de que sus obras constituyen una *nueva* expresión artística que *revoluciona* la danza. Desde aquí sugiero que en la danza de Bausch hay un retorno peculiar desde su modo de trabajo a ciertas cuestiones nucleares de la danza contemporánea.

En base a lo delineado el objetivo del capítulo es, por un lado, poner de relieve esos problemas compartidos entre la filosofía y la danza que constituyen también, con las diferencias de cada teoría, las cuestiones que se irán desplegando en los capítulos subsiguientes de la tesis y exponer que en la danza de Bausch esos problemas conforman además las cuestiones propias del teatro-danza alemán y, de modo más amplio, de la danza contemporánea. Por otro lado, este capítulo busca resaltar algunas de las críticas que se han realizado a las teorizaciones sobre la danza, especialmente aquel planteo que pone en tela de juicio el vínculo jerárquico entre filosofía y danza. Desde tal crítica, señalaré que las esporádicas referencias a la danza por parte de la filosofía en términos de *embriaguez* conllevan el riesgo de ocultar el carácter concreto, técnico y productivo de la danza. Con dichos objetivos, en el primer apartado, reconstruiré las discusiones en torno a los posibles motivos de la marginalidad que tiene la danza para la filosofía. En el segundo apartado repondré las lecturas que Nietzsche, Mallarmé y Valéry hacen de la

⁸ Las teorías de estos autores en las que se inscriben sus referencias a la danza son diversas y con una extensa masa crítica cuyo estudio minucioso excede, por supuesto, las intenciones del presente estado de la cuestión. Aquí el propósito se limita a poner de relieve algunos de los problemas centrales en torno a la danza que aparecen en los textos de dichos autores y que resultan antecedentes significativos para exponer la relevancia de las cuestiones abordadas en la presente investigación.

danza en relación con la cuestión del cuerpo. En el tercer apartado, me detendré puntualmente en las lecturas de Badiou, Rancière y Nancy a partir de aquellos primeros. En el cuarto apartado mostraré de qué modo las cuestiones comprometidas en la danza de Bausch dan cuenta de su inscripción en el marco de la danza contemporánea. Finalmente, remarcaré cuáles son los problemas compartidos por la filosofía y la danza que tienen especial importancia en la presente investigación y cuáles son los posibles sesgos que desde la filosofía de Benjamin buscaré evitar frente al teatro-danza de Bausch.

1.1. ¿Por qué la filosofía ha desatendido a la danza?

La filosofía del arte y la estética no han convocado frecuentemente a la danza, sino que se han concentrado en la literatura, la pintura y la música. Si bien en las últimas décadas esto ha comenzado a revertirse, la escasez de material bibliográfico específico conforma una dificultad para cualquier investigación al respecto. Pero, además, la pregunta misma por los motivos de tal desatención se vuelve crucial. Frente a esta pregunta, se encuentran posiciones distintas e incluso divergentes. Una de las posiciones es la de Levin (1983 [1977]), quien considera que la tradición filosófica occidental ha referido muy poco a la danza debido al rechazo patriarcal al cuerpo en su sensualidad identificado con un principio femenino, lo que da como resultado un acercamiento instrumental al cuerpo. En otras palabras, la filosofía no se ha dedicado a la danza porque la vinculación entre danza, sensualidad del cuerpo y mujer colocan a la danza al margen de los estudios filosóficos. Ha sido recién la fenomenología la que ha abordado sistemáticamente el problema del cuerpo y podría conformar, según Levin, una base sólida para subsanar el olvido de la estética al mismo tiempo que ve en la danza “*el tesoro de la sabiduría del cuerpo*. Es un tesoro que solo hemos empezado a descubrir” (1983, p. 61. *Cursivas agregadas*).

Otras lecturas, que pueden ubicarse cerca de la de Levin, ponen de relieve el carácter efímero de la danza como explicación de la desatención de la filosofía. Fontaine (2012), por ejemplo, observa que si la definición de arte se ancla en su durabilidad, la danza, que además se funda en la vulnerabilidad del cuerpo, no sería un arte o, al menos, su estatus de arte sería diferente al de otras artes. La relación entre arte y duración conlleva que la filosofía se concentre en obras materialmente accesibles. Esta situación se basa en que la filosofía tradicionalmente valora la duración y permanencia y el enfoque de la

permanencia persiste como valor positivo: “Si el arte tiende a producir lo inmortal, la danza se construye con el cuerpo mortal en su capacidad de movimiento” (Fontaine, 2012, p. 28).

En discusión con las perspectivas referidas, Sparshott (1983 [1981]), en primer lugar, difiere del planteo de que la desatención de la filosofía con respecto a la danza se deba a que es un arte femenino mientras que nuestra civilización es patriarcal. Esta lectura tiende, sostiene Sparshott, a plantear que la danza sería una liberación de los discursos racionalmente estructurados. Al respecto, observa que en la historia de la danza se encuentra que los hombres han bailado tanto o más que las mujeres y si la danza se asocia institucionalmente con la feminidad, esto es un fenómeno contingente que precisa una explicación histórica. En segundo lugar, Sparshott considera que tampoco se debe a que la danza es un arte corporal y lo corporal algo excluido del ámbito filosófico porque esto explicaría que los filósofos no suelen ser atletas pero la danza no es, como objeto de estudio, más espiritual o corporal que otras artes. Por último, Sparshott discute con la idea de que se debe al carácter efímero de la danza y que no ha sido accesible hasta el advenimiento de los distintos registros o transmisiones audiovisuales. Frente a esta tesis observa que la estética nunca ha dependido de un inventario común de ejemplos específicos. Frente a las posiciones mencionadas Sparshott acota:

Sorprenderse por lo poco que se ha escrito sobre la filosofía de la danza es ser ingenuo acerca de las condiciones en las que se escriben las filosofías de las artes específicas. Que un arte exista, y que obras admirables puedan crearse en él, nunca fue un motivo suficiente para generar una filosofía sobre ese arte. Es necesario que ese arte haya estado vigente y haya ocupado una posición cultural central, o que la ideología del arte pueda ser integrada con la ideología cultural predominante. (Sparshott, 1983, p. 95 y 96)

El hecho de que la danza no ocupe una posición cultural central se expone en la marginalidad que tiene en términos económicos, de difusión, de espacios de producción, etcétera. Según Sparshott esto se debe a que, por un lado, las teorías que se aplicaron a las otras artes, especialmente el sistema de las bellas artes que procede de Aristóteles y el sistema hegeliano, no eran aplicadas a la danza⁹. La danza no alcanza a ser considerada

⁹ Si bien el ballet barroco desarrolla tanto la práctica de danza como el tratado propio del discurso del siglo XVIII, la danza es excluida de las clasificaciones jerárquicas de las bellas artes, puntualmente de la Enciclopedia de d’Alembert y Diderot (1751-1782).

una forma de conocimiento autónoma sino una variante del teatro o la pintura. Por otro lado, si bien la danza fue una actividad cultural central, lo ha sido en un tiempo inconveniente y actualmente lejano, esto es, durante las sociedades “primitivas”. O bien la danza ha sido relevante durante las monarquías de los siglos XVI y XVII pero su vínculo con la corte es motivo para que en la contemporaneidad no se le otorgue centralidad.

Sobre esta cuestión, Pouillaude (2017) hace una reconstrucción detallada de los textos sobre danza y diferencia ligeramente tres grandes etapas. Una primera etapa hasta la Ilustración, en la cual los textos que refieren a la danza se encuentran dispersos y generalmente no se concentran plenamente en la danza pero, aun así, la tratan como “una configuración artística gobernada por reglas y propósitos específicos” (Pouillaude, 2017, p. 8). Y un segundo momento, ya en la Modernidad, en el que se observa que la danza desaparece literalmente del campo de estudio de la filosofía especialmente cuando Kant en su *Crítica del Juicio* [1790] simplemente expulsa a la danza del sistema de las bellas artes. Si hasta unas décadas previas a tal publicación la danza aparecía como objeto de interés teórico (por ejemplo en las *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura* [1733] de Abbé Dubos o las *Cartas sobre la danza y sobre los ballets* [1760] de Jean-Georges Noverre), el nacimiento de la estética como una disciplina filosófica sistemática y representada emblemáticamente por la obra de Kant conforma la desaparición de la danza como objeto legítimo de estudio filosófico. En efecto, en la *Crítica del juicio* hay sólo dos menciones breves a la danza (Kant, 1991, §14 y §52). Esta ausencia se ve reforzada por el trabajo de las grandes figuras de la filosofía alemana del siglo XIX: Hegel en sus *Lecciones sobre la estética* [1835/1842] y Schelling en su *Filosofía del arte* [1802-03], quienes acotan las menciones y el lugar de la danza en el arte. La tardía adquisición del estatus de disciplina artística constituye un obstáculo para una consideración de la danza por parte de la filosofía¹⁰.

Por mi parte, en la presente investigación sigo una perspectiva que, como la de Levin, enfatiza la relación entre la desatención de la filosofía a la danza y a la cuestión del cuerpo. Si bien son atendibles las razones brindadas por Sparshott cuando hace hincapié en el hecho de que la danza no ocupa una posición cultural central y no ha sido

¹⁰ Una tercera etapa de las menciones a la danza consiste, siguiendo el planteo de Pouillaude, en su desaparición no ya de modo literal sino trascendente y esto se da con Nietzsche, Mallarmé, Valéry y Badiou. Me referiré a estas lecturas más adelante.

incluida en el sistema de las bellas artes, creo que esto no descarta la poca consideración que la filosofía ha dado al cuerpo en su permeabilidad y potencia para el conocimiento (ver capítulo 6)¹¹. Por el contrario, esta última situación puede ser una dimensión crucial de la explicación de que la danza no ocupe un lugar relevante en la cultura. A la vez y aunque la danza sea de un valor singular para el conocimiento de y desde el cuerpo, resulta fundamental que la idea de la danza como *tesoro de la sabiduría del cuerpo* en todo caso no se desvincule, como resalta Pouillaude, de la comprensión de que sus exploraciones de la potencia del cuerpo para el conocimiento se organizan de acuerdo con técnicas, teorías, tradiciones, instituciones y producciones concretas. Asimismo, si bien se suele estimar que ha sido recién la fenomenología la que ha abordado sistemáticamente el problema del cuerpo y podría por esto revertir el descuido por parte de la filosofía del arte, la cuestión del cuerpo se presenta en aquellas filosofías que refieren a la danza: la de Nietzsche y la de Valéry pero también la lectura de Mallarmé, a las que vuelven el mismo Valéry, Badiou, Rancière y Nancy.

1.2. Nietzsche, Mallarmé y Valéry: La imagen del cuerpo en danza

1.2.1. Nietzsche: la danza del cuerpo como *una gran razón*

En *Así habló Zaratustra* [1883], Nietzsche recurre a una imagen de la danza para desplegar su propia filosofía, la cual pone en valor el saber del cuerpo [*Leib*]. El cuerpo es comprendido allí como “una gran razón” que se identifica con la subjetividad (ver aforismo “De los despreciadores del cuerpo”). El cuerpo como gran razón es una pluralidad de fuerzas en constante devenir, las cuales precisan una configuración propia a realizarse por el ultrahombre en cuanto artista (Cragnolini, 2006, p. 41). Desde tal concepción de cuerpo, la danza se presenta como el fluir de estados del espíritu libre del ultrahombre.

A su vez, el movimiento de la danza se identifica con la concepción de tiempo como eterno retorno, de acuerdo con la reinterpretación que Nietzsche hace de este término. Ahora bien, el eterno retorno se puede comprender desde dos polos: por un lado, el de lo *siempre igual*, que involucra una caída en el nihilismo del sin sentido y, por otro lado, el de la afirmación del instante –en el flujo– para que retorne como querido (Fink,

¹¹ Aunque no es el objetivo de la presente tesis, también se torna relevante atender a la relación entre danza, feminidad y sensualidad del cuerpo a la luz de los diferentes estudios de género.

2000, pp. 98-108; Cragnolini, 2003, pp. 136-139). Nietzsche acude a la imagen de la danza para dar cuenta especialmente del eterno retorno desde este último polo y con la idea de un movimiento que tiene sentido y finalidad en sí mismo: “[u]n peligroso ir más allá, un peligroso detenerse, un peligroso volver atrás, un vacilar peligroso y un peligroso estar de pie. Lo más grande del hombre es que es un puente y no una meta” y, precisamente, Zarathustra camina llevando, por propia voluntad, el peso de un pie al otro (1992, p. 29). En este marco, el movimiento del cuerpo en danza se presenta en términos de embriaguez, es decir, como elemento dionisiaco. Así, en “El canto del noctámbulo” Nietzsche caracteriza a la danza por ser encantamiento, algo caótico y embriagador: “Zarathustra estaba como borracho: su mirada se apagaba, su lengua balbucía, sus pies vacilaban ¿quién podría adivinar los pensamientos que agitan a Zarathustra?” (1992, p. 348). De modo sintético se puede decir que Nietzsche remite a la danza para exponer sus ideas sobre una subjetividad fundada en la corporeidad, la cual vive el eterno retorno desde la afirmación de la vida y de cada instante de gozo y de dolor: “¿Es *esto* la vida?, le diré a la muerte. ¡Pues bien! ¡Otra vez!” (Nietzsche, 1992, p. 347).

La crítica usual que distintos estudios sostienen frente a la imagen de la danza dada por Nietzsche es que aparece únicamente como metáfora del planteo del autor previa a toda convención social, entrenamiento técnico, ajena a la producción de obras y por todo esto idealizada¹². Sin embargo, Nietzsche realiza algunos planteos en sintonía con los problemas propios de la danza, los cuales serán retomados por distintos autores del campo de la filosofía y de la danza y que, asimismo, me interesa también poner de relieve para la presente investigación. Si entre los problemas de la danza se encuentran el de la comprensión del rol del cuerpo en el conocimiento y, desde aquí, cómo se estima el lugar que las bailarinas y bailarines tienen en la creación escénica, Nietzsche plantea el reconocimiento de un saber del cuerpo en relación con la configuración de la subjetividad. Puntualmente sobre la relación entre cuerpo, peso y pensamiento, Bardet resalta el aforismo “El canto de la danza”, donde ésta aparece en el movimiento ligero, leve y encantador de los pies de las muchachas “con finos tobillos” que bailan contra el espíritu de la pesadez. Aquí Nietzsche, precisamente con los pies bien anclados en la tierra, en lugar de seguir la vinculación tradicional del cuerpo con la pesadez y del espíritu con la

¹² No obstante, Pouillaude (2017) observa que es importante considerar los distintos periodos de la obra nietzscheana. Hasta *La Gaya Ciencia* [1882] la danza aparece como una referencia empírica, es decir, como una práctica que acompaña al drama musical griego. Otra lectura es la que presenta Mateos de Manuel (2019).

levedad, invierte la relación y conecta el cuerpo con la ligereza y el espíritu con la pesadez (Bardet, 2012, pp. 31-35). Justamente desde esta relación entre cuerpo y saber aparece la referencia a la danza como movimiento incesante y libre, es decir como afirmación del instante en el flujo o eterno retorno querido, lo que se enlaza con el problema de la relación entre danza y movimiento.

1.2.2. Mallarmé y la escritura corporal

Los textos de Mallarmé dedicados a la danza se encuentran en sus *Bosquejos en el teatro* [*Crayonné au théâtre*] compilado como parte de *Divagaciones*. En “Ballets” [1886], Mallarmé refiere tanto a las bailarinas La Cornalba (Elena Cornalba) y Rosita Mauri como a las obras *Viviane* realizada en el teatro parisino Eden y *Las dos palomas* en la Ópera de París. La bailarina es caracterizada bailando como si estuviese desnuda, sin asistencia aparente para su elevación o caída. El asunto principal de la danza sólo puede ser, según Mallarmé, una “síntesis móvil” en su “incesante ubicuidad”, es decir que las figuras individuales que conforman el grupo de bailarinas y bailarines sólo particularizan la danza en fracciones (Mallarmé, 1897b, p. 172). Lo “no individual” presente en la bailarina y en el grupo resulta de la danza misma, del estar bailando (Mallarmé, 1897b, p. 172). Desde aquí y vinculando la cuestión del cuerpo a la danza, el poeta lleva a cabo la célebre afirmación:

La bailarina *no es una mujer que baila*, por los siguientes motivos yuxtapuestos de que ella *no es una mujer* sino una metáfora que sintetiza uno de los aspectos elementales de nuestra forma, filo, cáliz, flor, etc., y de *que ella no baila*, sugiriendo, a través de prodigiosas reducciones y expansiones, con una escritura corporal, que necesitaría párrafos de diálogos dramáticos así como descripciones prosaicas, para ser expresada, en la reescritura: un poema desconectado de todo aparato de escriba. (Mallarmé, 1897b, p. 173. Las cursivas son del autor)

La bailarina de danza clásica, según Mallarmé, realiza una *escritura corporal* que es metáfora de otras cosas y que se encuentra *desconectada de todo aparato de escriba*. En base a esta afirmación, y como delinearé más adelante, filósofos posteriores trazarán sus propias lecturas de la danza. En principio se puede notar que uno de los problemas comprometidos en esta afirmación y propios de la danza es el de la relación entre ésta y la escritura o, más específicamente entre, por un lado, la escritura corporal de la danza y,

por otro lado, la escritura con palabras, en textos y con aparatos. Este entramado involucra, además, la cuestión de quién baila y quién escribe. Asimismo, luego de aquella afirmación, Mallarmé se pregunta por la “traducción” del argumento de la obra en lo instintivo y silencioso de la escritura corporal de la danza dando lugar a la cuestión de la relación entre el texto y el movimiento o los gestos. A su vez, en “Otro estudio de danza. Los fondos en el ballet” [1893] en celebración del espectáculo conocido como “la danza serpentina” de la bailarina estadounidense Loïe Fuller en el Folies Bergère, Mallarmé encuentra en el despliegue de la bailarina que “[e]l ejercicio, como invención, sin empleo conlleva una embriaguez del arte y, al mismo tiempo, un logro industrial” (1897a, p. 179). Se presenta aquí no sólo la reaparición de una comprensión de la danza como embriaguez sino lo que, como se señalará más adelante, Rancière identifica en términos del vínculo entre naturaleza (cuerpo) y técnica (el velo y la luz) en sintonía con los desarrollos del cine.

1.2.3. Valéry y *las carnes de cristal locamente irritables*

Los tres textos de Valéry dedicados a la danza comparten algunas afirmaciones sobre la danza y el cuerpo más allá de ser redactados en diferentes circunstancias¹³. En su conferencia *Filosofía de la danza* [1936] parecería otorgarle a la danza el estatus de arte cuando intenta desentrañar qué es la danza:

[L]a Danza, a mi entender, no se limita a ser un ejercicio, una diversión, un arte ornamental y, en ocasiones, un juego de sociedad, sino que es asunto muy serio y, en ciertos aspectos, muy venerable. Toda época que ha comprendido el cuerpo humano o, cuando menos, ha experimentado el sentimiento de misterio de ese organismo, de sus posibilidades, de sus límites, de las combinaciones de energía y de sensibilidad que contiene, ha cultivado, venerado la Danza. (Valéry, 2016, p. 8 y 9)

En este fragmento se presenta el problema, también común a la danza, sobre la definición del propio arte. Al respecto, Valéry considera que la danza se vincula a la

¹³ En 1921 Valéry escribe *El alma y la danza* en el que, siguiendo el modo de diálogo platónico, intenta dilucidar qué es la danza. Quince años después, el 5 de marzo de 1936, pronuncia una conferencia titulada *Filosofía de la danza* en la Université des Annales a modo de preámbulo a la presentación de la bailarina de danza popular española Antonia Mercé y Luque, conocida como La Argentina por haber nacido azarosamente en Buenos Aires durante una gira de sus padres. En 1938 publica *De la danza* en *Dagasse Dessin*, en el que el autor recuerda al pintor de las bailarinas, Edgar Degas.

experimentación del *misterio del cuerpo* así como a la exploración de sus posibilidades. Es notorio desde aquí que reaparece la ya referida cuestión del cuerpo en el ámbito del conocimiento.

A su vez, si bien Valéry en un primer momento da cierto lugar a comprender que esta exploración de las potencialidades del cuerpo parte de la vida concreta y cotidiana luego plantea que no se funda en la necesidad de la vida práctica sino en el hecho de que el ser humano, según el autor, cuenta con un exceso de energía al que precisa dar cauce. Argumenta que la mayoría de las impresiones que recibimos no nos sirven para algo directamente vinculado a la supervivencia y, en tanto se tiene más energía que la necesaria para la subsistencia, la danza produce un gasto motriz a través de la creación de movimientos. En esta línea, Valéry también encuentra en la danza un modelo del estado de “embriaguez”, de “éxtasis”, de “desenfreno”, de “delirio” o de “abandono hipnótico” propiciado por la frecuencia y el ritmo del cuerpo en danza de la bailarina “ebria de movimiento, del veneno de fuerzas sobrepasadas” (Valéry, 2016, p. 32 y 35). Quien experimenta el movimiento del cuerpo en danza parece ignorar lo que le rodea, el afuera, generando de este modo un ensueño o sonambulismo artificial. Hay una “separación del entorno” y una “ausencia de objeto” o finalidad: es una “acción que de la acción ordinaria y útil, primero se deduce, luego se separa y, finalmente, se opone” (Valéry, 2016, p. 21). El cuerpo que baila se desconecta del ambiente “como si se escuchara a sí mismo y nada más que a sí mismo” (Valéry, 2016, p. 19). Este estado de embriaguez y desvinculación de todo afuera y de cualquier finalidad, en el que tanto la bailarina como quien ve bailar viven intensamente el momento presente es, para dicho autor, el remedio contra el tedio de la vida.

Ahora bien, la interpretación de la danza como exploración del misterio del cuerpo y embriaguez presenta una dificultad. Tal interpretación conduce a Valéry a sostener que en la danza los cuerpos no tienen restricciones y su materialidad se difumina. Para dicho planteo Valéry recupera la lectura de Mallarmé sobre la danza. Si según Mallarmé la bailarina no es una mujer que baila porque no es una mujer y porque no baila, para Valéry las bailarinas absolutas, plenamente libres, flexibles y voluptuosas son las medusas: “No eran mujeres sino seres de una sustancia incomparable, traslúcida y sensible, carnes de cristal locamente irritables (...) Allí en la plenitud incomprensible del agua, que parece no oponerles resistencia alguna, esos seres disponen de un ideal de movilidad y allí aflojan y recogen su radiante simetría.” (Valéry, 2016, p. 34-35). El ideal de bailarina absoluta

de Valéry no tiene escenario, no tiene nada sólido, cede sin dificultad hacia donde lo desee, sus cuerpos son “de cristal elástico”, sin huesos, sin articulaciones ni uniones invariables, está “ebria de movimiento, del veneno de fuerzas sobrepasadas” (Valéry, 2016, p, 35).

Como distintos textos críticos han señalado, si bien aquí la danza parece ser reivindicada por dar lugar a un estado extraordinario del cuerpo y sus potencialidades, se llega al punto de desmaterializar a la danza y volverla una suerte de experiencia privada o individual invisibilizando la heterogeneidad de los cuerpos, las historias, las voces y las prácticas concretas de las bailarinas¹⁴. Al respecto, Pouillaude señala que Valéry frecuentaba la Ópera de París y conocía perfectamente el ámbito de producción de la danza, con sus ballets y coreógrafos específicos porque incluso trabajaba con ellos. Valéry escribe *Amphion* [1931], obra que se lleva a escena con música de Arthur Honegger y coreografía de Léonide Massine, y *Sémiramis* [1934], obra para la cual Michel Fokine reemplaza a Massine como coreógrafo¹⁵. Sin embargo, Valéry en sus

¹⁴ Según Cvejić (2015), en la segunda mitad del siglo XX, la filosofía, en continuación con la perspectiva de Valéry, se preocupa por el problema del significado y el sentido de la danza. Esta cuestión parte también de cierta perplejidad de los espectadores frente al movimiento abstracto e impreciso de la danza. En esta línea, la filósofa estadounidense Susanne K. Langer (1953) investiga sobre cómo la danza genera significados sobre la base de su teoría de la simbolización, influenciada en gran medida por Ernst Cassirer. Langer realiza su exploración en relación con casos concretos como la danza expresionista de Mary Wigman. El tema del sentido de la danza es también abordado desde la filosofía analítica, como es el caso de Graham McFee (1992). Asimismo, desde la fenomenología, Maxine Sheets-Johnstone (1981) propone un análisis de la percepción del movimiento: “the dancer is not moving through a form; a form is moving through him” (Citado en Cvejić, 2015). Según Cvejić, Langer y Sheets-Johnstone forman una idea de la danza que implicaría cierto “poder místico” expresado en el movimiento en sí mismo o en el cuerpo. Desde esta lectura fenomenológica la filosofía ennoblece a la danza y le otorga un estatus de “arte elevado”. Frente a esta consideración, desde los estudios estructuralistas sobre danza, Susan Foster propone la “lectura” de la danza y sus problemas. De esta manera incorpora en los estudios de danza los métodos de análisis cultural, teorías provenientes del feminismo, teoría queer, teoría postcolonial, etcétera. Así, la teoría de la danza deja de concentrarse en la producción de significado para enfocarse en problemas o preguntas filosóficas que produce la misma danza.

¹⁵ Se puede resaltar en este punto que Benjamin ha dedicado dos ensayos y varias referencias a Valéry pero no parecen interesarle sus escritos sobre danza. En agosto de 1926 publica en *Die literarische Welt* el texto titulado *Paul Valéry en la École Normale* (Ob. IV/1, pp. 433-435). Aquí Benjamin compara las grandes figuras que han pasado por las sobrias salas del edificio de la École Normale con la sala pequeña, oscura y baja en la cual Valéry diserta durante media hora. Al respecto, es notorio que Benjamin se detiene en los gestos del poeta: “Habla muy lentamente, sin llamar la atención. En este cuerpo siempre ha trabajado una voluntad arquitectónica; su gesto guarda la misma relación con el que es propio de los bailarines que el sonido propio de sus versos guarda a su vez con el de la música, y la elegancia imprime a su presencia cientos de facetas geométricas”. Luego de esa ligera comparación con los bailarines comenta la vinculación entre Mallarmé y Valéry desde su interés y admiración por la música. Unos años después, en 1931 y en la misma revista, publica *Paul Valéry. Con ocasión de su sexagésimo aniversario*, donde también resalta los rasgos corporales del poeta: “La tensión es sin duda la impresión dominante en lo que es su presencia corporal, así como la expresión de su cabeza, cuyos ojos hundidos nos indican un alejamiento respecto de las imágenes terrenas” (Ob. II/1, p. 404). Si bien tanto *Eupalinos o el arquitecto* como *El alma y la danza* comparten la inspiración en los diálogos socráticos, Benjamin no remite al escrito de 1921 en el que Valéry habla sobre danza sino al mencionado *Eupalinos*, entre otros.

textos dedicados a la danza la trata como algo que está más allá de la producción escénica concreta, en cierto espacio enigmático. Puntualmente respecto de *Filosofía de la danza y De la danza*, Pouillaude (2017, p. 13) indica que se tratan de textos caracterizados por un estilo que combina “frivolidad y grandilocuencia”. Valéry no se posiciona desde el lugar del discurso riguroso (el filosófico) para referirse a un tema trivial (la danza), sino que emplea la propia frivolidad que adjudica a la danza para discutir lo que llama “un asunto muy serio”. Esta frivolidad se expone en la exageración del tono filosófico, es decir, el exceso de “gravedad fingida” que aparece tanto en la solemnidad de los títulos elegidos como en el pastiche de frases reflexivas típicas del discurso filosófico (Pouillaude, 2017, p. 14).

Por su parte, Bardet (2013a, p. 204) resalta cómo en la conferencia *Filosofía de la danza* esta aparece, por un lado, idealizada y abstracta y, paradójicamente, como una práctica social prosaica vinculada al trabajo sexual. En ambos casos la filosofía aleja a la danza de sus temas de interés o bien antepone un discurso filosófico para su “dignificación”:

Antes de que La Argentina les cautive, les atrape en la esfera de apasionada y lúcida vida que su arte creará; antes de que ella les muestre y demuestre qué puede llegar a ser un arte de origen popular, *nacido de la sensibilidad de una raza ardiente*, cuando la inteligencia se apodera de él, lo imbuye y lo convierte en un medio soberano de expresión e invención, deberán resignarse a escuchar algunas consideraciones que sobre la Danza, ante ustedes, se arriesgará a formular alguien que no baila. (Valéry, 2016, p. 9. Cursivas agregadas)

En esta conferencia hay una “repartición de la escena” en roles, género y actividad: “*él habla, él no baila, ella no habla, ella baila*”¹⁶ (Bardet 2013a, p. 204). En la medida en que Valéry exagera el ennoblecimiento de la danza de La Argentina se expone el carácter marginal de la misma y el rebajamiento que supondría para la filosofía atender a “una diversión, un arte ornamental y, en ocasiones, un juego de sociedad”. En cierta medida, estas críticas también serán apuntadas, como se verá en el siguiente apartado, a la lectura que realiza Badiou.

¹⁶ Unos meses después, en junio de 1936, Antonia Mercé también brinda una conferencia –poco difundida y conocida– en la Universidad des Annales, donde habla sobre el lenguaje del cuerpo y “el lenguaje de las líneas” presente en su danza (Cfr. Bardet, 2013a).

1.3. Acercamientos recientes: Badiou, Nancy, Rancière

Badiou, Nancy y Rancière, ya en la contemporaneidad reciente escriben distintos textos sobre la danza. Como buscaré reconstruir, estos autores retoman especialmente la relación entre cuerpo y danza que encuentran en Nietzsche, Mallarmé y Valéry para, desde aquí, hacer sus propias lecturas. En este marco me interesa continuar resaltando los problemas compartidos de la danza y la filosofía.

En “La danza como metáfora del pensamiento” Badiou recupera la imagen de la danza de Nietzsche en vistas a subrayar su propia concepción de filosofía. Remite a la idea de que la danza “es sobre todo la imagen de un pensamiento sustraído a todo espíritu de pesadez” –y aquí parece estar tomando como modelo a la danza clásica– para sostener que la danza es la metáfora de que el pensamiento verdadero depende de un acontecimiento (2009, p. 105). Así comprendida, la danza aparece como el momento antes del gesto que da cuenta del acontecimiento antes de ser nombrado.

En este contexto sostiene que el cuerpo que danza es “anterior al cuerpo”, es decir, previo a todo aquello que puede limitarlo o condicionarlo. Para explicar esta imagen de la danza Badiou distingue entre, por un lado, un tipo de danza que impone al cuerpo el tener que ser flexible, capaz, obediente, musculoso y, por otro lado, un tipo de danza libre de toda restricción externa y de toda interioridad. El primer tipo corresponde al de la coreografía y del desfile militar mientras que el segundo aparece como aquel movimiento que no tiene consecuencia ni finalidad y por esto, según Badiou, libera al cuerpo de la mímica social y convencional. Este último tipo es el de la movilidad que no está impuesta sino que se despliega como si consistiera en la expansión de su propio centro. No se trata del “impulso corporal liberado” o espontáneo como “energía salvaje del cuerpo”, es decir, como “éxtasis primitivo” en el que la repetición daría lugar al olvido del cuerpo sino de la mostración corporal de la desobediencia a un impulso –externo o interno– que permite la retención y refinamiento del movimiento (Badiou, 2009, p. 108). Badiou siguiendo a Mallarmé sostiene que el cuerpo de la danza es anónimo porque nunca es imitación de un personaje o rol y es emblema de un surgimiento puro porque no muestra su saber técnico y “dolorosamente conquistado” (Badiou, 2009, p.115). En esta línea, Badiou comprende que la afirmación de Mallarmé de que la danza no es un arte se explica en tanto aquella

es el signo de que el cuerpo es capaz de hacer arte, es decir, que el cuerpo es “cuerpo-pensamiento” (Badiou, 2009, p.119).

Me interesa resaltar que Badiou no sólo se compromete con el problema de qué es la danza sino también, retomando a Nietzsche y Mallarmé, con el de la potencia del cuerpo para el conocimiento. Aquí se presenta, además, la cuestión de la disyunción entre la libertad y el entrenamiento técnico del cuerpo que baila. En relación con estas distintas cuestiones es preciso notar que la perspectiva de Badiou ha recibido varias críticas por plantear que la danza no tiene el estatus de arte sino que consiste en la metáfora del pensamiento filosófico. Con cierta similitud respecto de las perspectivas de las filosofías previamente referidas, Badiou, por un lado, reivindica la danza por presentar un cuerpo libre *capaz de* hacer arte o un cuerpo-pensamiento, es decir, considera que la danza es la expresión de una capacidad del cuerpo de exponer el *acontecimiento* de pensar antes de que este adquiera un nombre. La danza no es un arte debido a que es mucho más que un arte: es la condición de posibilidad para el arte como la capacidad del cuerpo para el pensamiento. Pero, por otro lado, Badiou le sustrae a la danza el derecho a ser un arte y, correlativamente, aquella aparece como instrumento para un ejercicio filosófico, esto es, una metáfora para probar la teoría del filósofo sobre el acontecimiento y el pensamiento (Cvejić, 2015). Además, Badiou tampoco convoca obras concretas, ni vincula a la danza con su historia y su técnica (Pouillaude, 2017).

Por su parte y a diferencia de las perspectivas previas, Nancy es uno de los filósofos que, desde la fenomenología, piensa la cuestión del cuerpo en la danza *junto con* quienes producen danza contemporánea (como Catherine Diverres en torno a *Corpus* y Mathilde Monnier en *Aliteraciones*, 2005) y desde su propia experiencia de trasplante de corazón¹⁷. El hecho de pensar la danza en conjunto con coreógrafas y bailarinas da cuenta de una perspectiva –metodológica y teórica– diferente a las anteriores. Esto no quita que Nancy no recupere a su modo las referencias más clásicas a la danza, como la de Nietzsche. Puntualmente en “La danza como imagen – la imagen como danza” (2017 [2005]) Nancy parte de la afirmación de Nietzsche “creería sólo en un dios que sepa

¹⁷ Se puede ver un interés recíproco entre los campos de la filosofía y la danza en la concreción de distintas reuniones. En las últimas décadas no sólo la filosofía vuelve su mirada hacia la danza sino que también diferentes coreógrafas y coreógrafos han recurrido a la filosofía para la elaboración de sus obras. En ciertos casos proponen la “creación coreográfica de problemas” o la “práctica inmanente del pensamiento” en la danza (Cvejić, 2015, p. 16). Según estas perspectivas, la práctica coreográfica desarrolla modos de coreografiar problemas desde el supuesto de que no existe jerarquía entre el pensamiento filosófico y la danza.

bailar”. Nancy interpreta que este dios, cuyo ritmo es la medida de lo inmenso, no es otro que la danza misma. Como este dios, la danza es caracterizada por tener una finalidad interna, diferenciándose así, por ejemplo, la caminata escénica de una caminata cotidiana, pues cuando la caminata es incorporada a una coreografía ya no va a ningún lugar, sino que su fin es el mismo caminar. En esta línea, Nancy considera que, si cada forma artística es una intensificación de un registro sensible, la danza es la intensificación de la propia sensibilidad del cuerpo en tanto que existe en el mundo. Por ende, la danza es una manera de sentirse a sí mismo, de saberse o conocerse distinto de otros cuerpos. El cuerpo que baila expone las diversas tangencias con el mundo y con uno mismo. Al bailar el cuerpo se transforma por la intensificación de la relación con uno mismo, sin apuntar a una finalidad externa ni instrumentalizar el cuerpo, sino que eso que retorna en la danza y se repite expone el retorno mismo. En base a esto, quiero resaltar que, nuevamente, la danza se comprende como una suerte de emblema de la potencia del cuerpo en movimiento y de la anulación de la dicotomía tradicional entre medios y fines.

A su vez, Rancière tematiza la cuestión de la relación entre filosofía y danza cuando explícitamente sienta posición al respecto en “El momento de la danza” (Rancière, 2018b, p. 67 [2014]): “Debo especificar el ángulo desde el que examinaré la cuestión del lugar de la danza en la ‘teoría’ o la relación de la ‘teoría’ con la danza. Carezco de una competencia específica en materia de danza”. Inmediatamente, Rancière toma distancia de las perspectivas que proponen o bien una teoría de la danza como forma de arte, o bien –refiriéndose a Nancy– una ontología del cuerpo danzante. La postura tomada por Rancière es fundamentalmente desde el lugar de espectador que explora aquello sucedido en escena, como se puede notar a partir de la siguiente cita:

En ambos casos [el de Nancy y el de Badiou], el filósofo se sitúa a sí mismo, de una manera material o imaginaria, “frente” a un cuerpo danzante y comienza a decirnos qué “sucede” en el momento en que ese cuerpo comienza a moverse. Pero para mí, dicho “comienzo” del movimiento de la danza y del pensamiento sobre este movimiento siempre viene después. El cuerpo danzante ya debe haberse instalado en una cierta forma de visibilidad y debe haberse establecido un cierto horizonte de pensamiento para dicha puesta en escena del origen de la danza. (Rancière, 2018b, p. 68)

Desde esta perspectiva se puede comprender el planteo de Rancière en “La danza de la luz” [2011], donde además reaparece la cuestión de la danza como arte y su lugar

en relación con la estética: dicho autor sostiene que Mallarmé encuentra en Loïe Fuller el paradigma del nuevo arte o nueva estética —más que nueva danza. Este nuevo arte consiste en una reconfiguración de la relación entre naturaleza y técnica. Con el artificio del velo y de la luz eléctrica el arte da lugar a un “nuevo cuerpo” que es un “cuerpo inhallable”, es decir, apariciones en constante metamorfosis (Rancière, 2018a, p. 118). La danza de Fuller es el “puro encuentro”, embriaguez de la naturaleza y la técnica a través del movimiento y de la luz (Rancière, 2018a, p. 132). Las líneas curvas de la danza serpentina se oponen a lo orgánico como modelo natural de lo bello, al cuerpo geoméricamente proporcionado. Cuando el cuerpo acciona el velo para producir las apariciones se genera “la embriaguez del arte”, esto es, que un cuerpo produce por sí mismo el espacio de su aparición y ocultamiento suprimiendo la distancia entre la voluntad y su realización, artista y obra, obra y espacio de producción (Rancière, 2018a, p. 122). Fuller escenifica así la nueva estética que Mallarmé busca para su escritura.

En esta línea, Rancière lee la afirmación de Mallarmé sobre el cuerpo que escribe “un poema desconectado de todo aparato de escriba” en una clave distinta a la de Badiou porque considera que la bailarina velada es, por un lado, la operación poética de la condensación metafórica y el desplazamiento metonímico, pero, por otro lado, también es la presencia literal y material de *su* propio cuerpo. Estas dos dimensiones se pueden comprender desde “El momento de la danza”. Aquí Rancière, teniendo en consideración la danza de Fuller y la imagen de las bailarinas de la escena final de “El hombre de la cámara” de Vertov, considera la afirmación de que *la bailarina no es una mujer que baila sino que escribe con su cuerpo* en tanto sus movimientos traducen algo más que está fuera de la danza y que, además, exige la traducción, es decir, la síntesis sensible, del espectador. Rancière encuentra en la danza un paradigma del arte porque es paradigma de la relación de traducción entre, por un lado, lo que es arte y lo que no lo es y, por otro, entre el pensamiento y su exterior. El movimiento de la danza traduce el movimiento del afuera de la danza a través de una cadena de metonimias y el espectador traduce en su ensoñación “posibles textos que el movimiento de la bailarina escribe en silencio” (Rancière, 2018b, p. 79). En este sentido afirma que “[e]ste es el caso de la relación entre los pies y el vestuario desplegado de la artista americana de *music-hall* [Fuller] y la ensoñación íntima de un delicado poeta francés [Mallarmé]” (Rancière, 2018b, p. 82). En este marco, Rancière considera que las referidas bailarinas sólo expresan movimiento, es decir, no expresan la verdad interior de las emociones humanas ni las fuerzas

inconscientes de los cuerpos. Su movimiento no es un medio para un fin ni es una danza mecánica. Su movimiento es, como lo ha sido el de Isadora Duncan, un movimiento *libre*. Es decir, no está subordinado a nada exterior a sí mismo, incluida la fuerza de una decisión propia deliberada. Este movimiento es “semejante al ritmo preciso de la vida universal que nunca ha comenzado y no conoce interrupciones ni finales” como el movimiento continuo y regular de la ola, en el que no hay oposición entre movimiento y reposo, actividad e inactividad (Rancière, 2018b, p. 74).

A partir de lo reconstruido, quisiera resaltar que, en los textos mencionados, los distintos autores encuentran en el movimiento del cuerpo en danza el estado de embriaguez. Si bien excede las intenciones de la presente investigación reponer la comprensión que cada uno de dichos filósofos tiene de la embriaguez, es posible delinear que este estado se presenta como disolución de las dicotomías tradicionales, por caso, entre medios y fines, naturaleza y técnica, voluntad y realización. Por esto se suele comparar el movimiento de la danza con el movimiento del mar, donde no hay oposición entre actividad e inactividad, entre el movimiento y el reposo, entre la parte y el todo.

Esta observación sobre la embriaguez precisa ponerse en relación con distintos análisis críticos que en las últimas décadas han señalado que la filosofía generalmente presenta o, al menos, corre el riesgo de postular una imagen abstracta e idealizada de la danza, es decir, lejana a la práctica y situación concreta de la producción en danza. Al respecto, Pouillaude (2017) expone que, por un lado, la filosofía ubica a la danza como modelo para la propia escritura del poeta o filósofo y así la danza se comprende como un estado privilegiado del cuerpo, de relajamiento y ampliación de sus posibilidades al punto de exceder sus condicionamientos orgánicos, no tener objeto ni límite y ser algo previo a toda convención y entrenamiento. La bailarina aparece como una figura de puro deseo, sin resistencias y con un movimiento fluido o pleno. Este movimiento se presenta capaz de generar una “experiencia” privada que no busca producir o comunicar algo; contrariamente se trata de la manifestación de energía, el “hedonismo de la kinestesia”, es decir que bailar consistiría en un tipo de éxtasis orgásmico sin un producto o la posibilidad de transmisión (Pouillaude, 2017, p. xi). Tal imagen parece dar lugar a una reivindicación de la danza pero, en efecto, se aleja a la danza del campo de la filosofía en el momento en el que se desatiende a las condiciones y posibilidades concretas de la danza o se la relega por su supuesto carácter prosaico. Esta imagen se encuentra desmaterializada, sin una dedicación al trabajo corporal específico que requieren las

técnicas y la producción de obras. Por esto, no llega a ser considerada como una forma empírica de arte atravesada por las palabras de sus autoras y autores, las técnicas, las condiciones de producción, las obras, su historia y problemas concretos. Incluso las esporádicas menciones a bailarinas (como cuando Mallarmé refiere a Loïe Fuller, La Cornalba y Rosita Mauri) y a ciertas obras se suelen encontrar desconectadas de su propia historia, técnica, espacios e instituciones. En este mismo sentido, Bardet (2012) sostiene que el modo en que la filosofía del arte ha tratado a la danza denota una persistencia en no pensarla de igual a igual. Se la considera como caso ejemplar para la iluminación de alguna otra cuestión. La danza aparece como “un reflejo que inspira a un filósofo que se observa en ella y ve a través de ella sus propios movimientos de abstracción” (Bardet, 2012, p. 29). Cuando la figura de la bailarina tiene lugar se la invoca en tanto imagen de ligereza, musa o metáfora de un pensamiento.

Por mi parte, siguiendo las observaciones de Bardet y Pouillaude, noto que en tanto la danza aparece como embriaguez, la filosofía corre el riesgo de invisibilizar los problemas en torno al cuerpo de la práctica misma de la danza, es decir, en relación con sus propias formas de producción, tradiciones y tematización de ciertas cuestiones nucleares. Sin embargo, es posible observar que, de modo más reciente, cuando Rancière se dedica con detenimiento al trabajo de Fuller y Nancy produce junto a distintas coreógrafas, se halla una reconsideración de la relación entre filosofía y danza correspondiente a una disposición a deshacer las jerarquías entre estas disciplinas, o entre quien escribe y quien baila.

Hasta aquí he remitido al estado de la cuestión general en lo que refiere al abordaje filosófico de la danza señalando algunas cuestiones comunes que arman cierta trama en los estudios que la filosofía hace de la danza. La referencia a cuestiones comunes supone que la danza tiene sus propios temas e interrogantes. Para mostrarlo y, a la vez, teniendo en cuenta la importancia de considerar a la danza desde su carácter concreto en vinculación con su contexto de producción y sus tradiciones, me interesa detenerme a continuación en una presentación del teatro-danza de Bausch en relación con la danza contemporánea y el teatro-danza alemán.

1.4. El teatro-danza de Bausch: torsiones en la danza contemporánea

Es usual encontrar descripciones de la obra de Bausch enfatizando su carácter revolucionario, es decir, como una “nueva” expresión artística que genera un cambio rotundo en la danza (Cfr. *PB*, p. 18, Bentivoglio, 1985, p. 79, Servos, 2018, p. 30). En este mismo sentido se podría considerar la afirmación de Bausch cuando le preguntan si su lenguaje coreográfico lo ha creado sola, frente a lo cual sostiene que “[p]uede sonar arrogante pero la respuesta es sí” (*PB*, p. 24). Sin embargo, la misma Bausch comenta que estudió la técnica de Graham y que trabajó con Kurt Jooss, además de Antony Tudor, José Limón, Paul Taylor, Jean Cébron, Lucas Hoving, La Meri, Paul Sanasardo, Hans Züllig y muchos más (*PB*, p. 24). Desde aquí y siguiendo las reconstrucciones de Climenhaga (2013) y Partsch-Bergsohn (2013 [1987]), me pregunto si el carácter revolucionario de la obra bauschiana no supone no volver a algunos puntos de partida.

Bausch se forma y comienza su producción en danza ya transcurrido más de medio siglo XX y las técnicas y problemas que propone en sus obras no están desvinculados de corrientes contemporáneas, tradiciones recientes e incluso de la danza clásica. El propio lenguaje coreográfico de Bausch trata cuestiones que, como señala Climenhaga (2013, p. 1), se pueden encontrar en las investigaciones del teatro-danza alemán, es decir, en relación con el trabajo de Rudolf von Laban, Kurt Jooss y Mary Wigman –teniendo en cuenta, para este último caso, que hay lecturas que ubican la danza expresionista [*Ausdrücktanz*] de Wigman entre las manifestaciones de teatro-danza (Partsch-Bergsohn, 2013, p. 13). Si bien Bausch sólo reconoce un vínculo directo y fuerte con Jooss, los problemas que ella trata en sus obras se encuentran y forjan en el contexto más amplio del teatro-danza y, más allá, en la danza contemporánea. Para dar cuenta de esto en lo que sigue repondré a grandes rasgos la trama en la que convergen Laban, Jooss y Wigman, donde, a su vez, se inscribe Bausch.

Rudolf von Laban (1879-1958) dirige danzas corales en el Monte Verita en 1917 y plasma sus elaboraciones en torno de la danza como una expresión de sentimientos subjetivos en *El mundo de los bailarines* [*Die Welt des Tänzers*], publicado en 1920¹⁸.

¹⁸ El monte Verita, colina en Ascona (zona de los Alpes en Suiza), ha oficiado de espacio para diversos eventos utópicos y culturales en relación a distintas comunidades con principios anarquistas y prácticas de vegetarianismo y nudismo a partir del siglo XX. Por allí han pasado distintos artistas e intelectuales (Carl Gustav Jung, Else Lasker-Schüler, Stefan George, Isadora Duncan, Paul Klee, Mary Wigman, Max Weber, entre otros).

Luego sus investigaciones se dirigen a una danza renovada y llevada adelante con la compañía “*Tanzbühne Hamburg*”. Aquí la danza aparece como un arte independiente basado en leyes de formas de armonía espacial. Laban analiza las formas en la danza de acuerdo con los ritmos que el cuerpo humano realiza en el espacio. A su vez, Kurt Jooss integra la *Tanzbühne Hamburg*, donde Laban prueba sus nuevas teorías en danza.

Las exploraciones sobre la danza como expresión de sentimientos subjetivos son continuados, a su modo, por Mary Wigman (1886-1973), quien trabaja con Laban en el primer período en el que éste dirige experimentaciones en el Monte Verita y en su estudio en Zúrich entre 1913 y 1917. Los primeros solos creados por Wigman, “Danza de la bruja I [*Hexentanz I*]” y “Lento” de 1914, son realizados siguiendo la impronta y mirada de Laban. Luego Wigman se aleja de Laban para desplegar sus propias investigaciones – algunas presentadas como coreografías grupales– y en 1963 escribe sus reflexiones respecto de la danza como un lenguaje para la expresión de la interioridad de la artista en *El lenguaje de la danza [Die Sprache des Tanzes]*¹⁹.

Por su parte, Jooss se acerca a Laban alrededor de 1920 y se incorpora al *Tanzbühne Hamburg*. En 1925 toma la dirección de la compañía de danza del teatro de Münster y en 1927 asume la dirección, como co-fundador, de la *Folkwang Schule* en Essen. Esta escuela, donde se formará luego Bausch, sigue la inquietud de Laban de una educación que combine música, danza y teatro. El entrenamiento se funda también en las teorías sobre el espacio y las cualidades de movimiento reuniendo elementos del ballet clásico con la dinámica expresiva de la *nueva danza*. Para Jooss, el teatro-danza es una forma y técnica de coreografía dramática. Sus conceptos sobre pedagogía y coreografía se ponen en juego en su obra “La mesa verde [*Die grüne Tisch*]”. En 1933 Jooss muda su compañía a Inglaterra y junto a Sigurd Leeder establece una escuela de danza en Dartington Hall.

Asimismo, otra de las referencias explícitas de Bausch es Antony Tudor, quien indaga en Inglaterra sobre la expresividad del gesto y su dimensión psicológica al crear

¹⁹ Una cuestión compleja es la vinculación de Laban y Wigman con el nazismo: “De todas las figuras que habrían de ser protagonistas del movimiento de danza moderna en Alemania, ninguna es quizá tan compleja en su análisis como Laban [...] fue Laban quien habría de coreografiar la famosa apertura de los Juegos Olímpicos de 1936” (Abad Carlés, 2018, p. 228). A su vez, “[s]i bien parece ser que Wigman estuvo en la lista negra de artistas calificados por el régimen de ‘degenerados’ [...] la realidad es, sin embargo, que mantuvo su carrera a lo largo de años en los que sus compañeros habían abandonado el país o eran encerrados en los campos de concentración. Las posibles actividades colaboracionistas de la coreógrafa siguen sin haber sido aclaradas hoy en día.” (Abad Carlés, 2018, p. 235)

sus personajes de ballet clásico. Partsch-Bergsohn (2013, p. 15) señala que el refinamiento de los gestos de Tudor se acerca al trabajo con los gestos de Jooss, independientemente del uso de la música que cada uno hace. En 1940 Tudor se une al *American Ballet Theatre* y junto a George Balanchine ejercen una gran influencia en la coreografía de las décadas de 1940 y 1950. A su vez, los tours no sólo del *American Ballet Theatre* sino también del *New York City Ballet* y las compañías de danza moderna de Martha Graham, José Limón, Paul Taylor, Alvin Ailey y Marce Cunningham amplían el repertorio de obras y estilos en Europa al mismo tiempo que esto repercute en los directores y administradores de teatros, lo que opera en el reconocimiento de la experimentación en danza contemporánea.

Kurt Jooss, en su retorno a Essen en 1949 tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, comienza con una nueva compañía, el *Folkwang-Tanztheater* sin dejar de tener en cuenta lo que se viene experimentando en danza en esos otros marcos comentados. Si bien en principio este proyecto atraviesa diferentes dificultades por falta de fondos, diez años después logra hacerlo con el *Folkwang Ballet*. Aquí participan como coreógrafos invitados Antony Tudor, Lucas Hoving, Jean Cebren y Pina Bausch.

Bausch forma parte de la primera generación de graduados en la *Folkwang-Hochschule* de posguerra, en 1958. Luego es becada para continuar estudiando en la *Juilliard School*, en Nueva York, donde se forma con Antony Tudor. Allí también conoce y estudia la *danza moderna* según las técnicas de Martha Graham y José Limón. En este tiempo se incorpora en la compañía de Paul Sanasardo y Donya Feuer. En 1962, en Nueva York trabaja con Paul Taylor en el *New American Ballet* y con Tudor en el *Metropolitan Opera*. Durante este período Bausch habita un clima de discusión sobre los derechos civiles, los derechos de las mujeres y de las minorías que se dan en la década de 1960. A la vez, vive un ambiente cultural de prácticas de las técnicas de collage, los *happenings*, el cruce de las fronteras entre los distintos medios, las técnicas de repetición en el movimiento y en el sonido para crear distintos efectos. Es un contexto en el que los y las coreógrafas reivindican los movimientos cotidianos, de la calle, y las relaciones humanas ordinarias. Asimismo, Bausch mantiene cierta lejanía respecto de la abstracción del formalismo estadounidense en danza moderna desarrollado en la *Judson Church* y basado en las técnicas de Merce Cunningham.

Luego, a pedido de Jooss, Bausch regresa a Essen para bailar en el *Folkwang Ballet* (llamado posteriormente *Folkwang Tanzstudio*) y enseñar técnica de danza contemporánea en la *Folkwang-Hochschule*. Bausch, junto a Jean Cebron, baila varias obras de Jooss entre 1962 y 1968. A finales de la década de 1970 comienza a crear independientemente obras como *Fragmento* o *En el viento del tiempo* [*Im Wind der Zeit*]. En 1973 Hans Züllig le ofrece la dirección del *Folkwang Tanzstudio* de Wuppertal. Ese mismo año Arno Wüstenhöfer, el director del teatro de Wuppertal, la nombra directora de la Compañía del Ballet de esa ciudad. En ese momento, por decisión de Bausch, se funda el *Tanztheater Wuppertal*, que da lugar a sus producciones hasta el presente.

Este repaso de la trayectoria y del ámbito de producción de Bausch no agotan todas sus influencias. En efecto, Bausch incorpora también ideas del teatro experimental de su época y las trayectorias teatrales de sus compañeros de trabajo y, en general, de quienes integran la compañía. Dos ejemplos son Rolf Borzik, pareja de Bausch pero también escenógrafo y vestuarista del *Tanztheater Wuppertal* y Jan Minarik, quien está en la compañía desde las primeras obras en Wuppertal. Al respecto, Climenhaga (2013, p. 10) observa que Borzik y Minarik vinculan a Bausch con la tradición de teatro experimental alemán de Bertolt Brecht, así como con otras corrientes que incorporan ideas desde Antonin Artaud hasta Grotowski y Peter Brook.

Desde tal reconstrucción de la trayectoria de Bausch, ¿cómo se puede comprender que dicha directora a la vez que refiere a diferentes figuras que han influenciado en su trabajo afirma categóricamente que su lenguaje coreográfico lo ha creado sola y de qué forma esto se vincula con la caracterización de su danza como revolucionaria o como una *nueva* expresión artística? Para su comprensión propongo tomar como punto de apoyo el planteo de Laurence Louppe (2011 [1997]) respecto a la danza contemporánea y, luego, volver sobre la idea de la nueva danza. Louppe caracteriza a la danza contemporánea como una disciplina que explora desde sus propias técnicas corporales ahondando en terrenos poco estudiados y legitimados en la epistemología moderna. La danza contemporánea “puede hablar a la imaginación de cada uno sin pasar por un discurso explicativo” (Louppe, 2011, p. 2), es decir, gestiona su propia poética del movimiento:

La poética intenta delimitar aquello que, en una obra de arte, puede conmovernos, incidir en nuestra sensibilidad, resonar en el imaginario. Es decir, el conjunto de las conductas creativas que dan origen y sentido a la obra. Su objeto no es solamente la

observación del terreno donde el sentir domina el conjunto de las experiencias, sino las transformaciones mismas de dicho terreno. Su objeto, como el del arte, pertenece a la vez al ámbito del saber, de lo afectivo y del actuar. Pero la poética tiene además una misión más singular: no solamente expresa lo que una obra de arte hace en nosotros; además, nos enseña cómo se hace. (Louppe, 2011, p. 23)

La poética de la danza parte de un trabajo con el cuerpo para suscitar su imaginario y darle legibilidad conformando así un conocimiento que si bien se vincula con distintas disciplinas no es sustituible o parasitario de estas. En términos históricos, Louppe sostiene que los comienzos de la danza contemporánea se pueden rastrear hasta fines del siglo XIX, cuando nace como “arte nuevo” (Louppe, 2011, p. 45). Tal es así que la historia de los orígenes de esta práctica se encuentra al margen de la historia de la danza y de las representaciones identificables como danza, es decir, se halla en las investigaciones de artistas que no tenían formación de bailarines como Émile Jaques-Dalcroze, François Delsarte o Loïe Fuller. La nueva danza no busca ser una mera mutación de códigos gestuales provenientes de danzas previas; más bien rechaza toda tradición –con las dificultades y los vaivenes que esto puede suponer– y elabora gestos evitando una transmisión llana de los mismos. Esta danza se propone comenzar de nuevo desde sus propios recursos, fundamentalmente el cuerpo. Sintéticamente, el carácter revolucionario y nuevo de la danza contemporánea se corresponde con un “profundo despojamiento” respecto de técnicas y estéticas previas y la conformación de ciertos “valores” como el trabajo con la gravedad y la experiencia del peso del cuerpo, la fluidez de un movimiento continuo y la producción de un gesto sin modelo a partir de la exploración con la esfera sensible de cada uno (Louppe, 2011, p. 47).

No obstante, hay otras periodizaciones –y sus controversias correspondientes– para definir cuándo se inicia la danza contemporánea y cuáles son sus rasgos definitorios. En este marco algunos historiadores y críticos de la danza distinguen a lo largo del siglo XX formas de danzas *moderna* y *posmoderna* (Abad Carlés, 2018; Banes, 1987; Franko, 2019; Lepecki, 2008), mientras otros proponen no distinguir de modo tajante entre danza moderna y contemporánea. La ya referida Louppe (2011, p. 40) introduce una distinción más suave entre “gran modernidad” y la época actual. El primer momento es definido por coreógrafas y bailarinas que inventan una práctica y estética particular pero también un modo de concebir al cuerpo, una teoría y un lenguaje de movimiento. Ejemplos de este momento son Isadora Duncan, Rudolf von Laban, Doris Humphrey, entre otras. A su vez,

Louppe considera que, aunque de hecho se ha hablado de “nueva danza” en varias ocasiones a lo largo del siglo XX, desde ese primer momento hasta la época actual, en cambio, no se busca una reinención del lenguaje y del conjunto de las herramientas sino que se regresa y reformula de distinto modo los problemas y valores delineados en el primer momento (Louppe, 2011, p. 45).

Teniendo en cuenta esta concepción de la danza contemporánea de Louppe, observo que Bausch evoca algunos problemas que, dentro del amplio espectro de la danza contemporánea, tienen una fuerza y trabajo particular en el teatro-danza alemán, el cual puede rastrearse hasta Laban y luego continúa con Wigman y Jooss. Esta reciente tradición alemana se conjuga en Bausch con su formación y trabajo en Estados Unidos, así como con las corrientes artísticas y cuestiones de su época, lo que hace que su producción, según sostiene Partsch-Bergsohn (2013, p. 17), se distinga del teatro-danza realizado en los Países Bajos e Inglaterra. En este contexto, Bausch continúa indagando en torno a ciertos problemas ya presentes a principio del siglo XX en Alemania y, más allá, en Europa y Estados Unidos: el de la danza como lenguaje, la relación entre danza y movimiento, la expresión de una interioridad, la incorporación de la técnica de danza clásica que atiende a la expresividad del gesto, la repetición, el collage, entre otros.

El carácter revolucionario del teatro-danza de Bausch en la ciudad de Wuppertal de la década de 1970 no puede comprenderse entonces como un cambio rotundo de la danza desde un despojo absoluto de sus modos previos. Seguir esta lectura podría ser subsidiaria, en la presente investigación, de la idealización y abstracción del teatro-danza de Bausch. Por el contrario, dicho carácter revolucionario se entiende, al menos en parte, como un retorno a ciertas exploraciones en el teatro-danza alemán. Antes de la llegada de Bausch, la danza del teatro de Wuppertal estaba a cargo de un director de ballet que tenía una perspectiva clásica. Esto se enmarca en la situación de Alemania, donde la Segunda Guerra Mundial diezma bruscamente la actividad en teatro-danza. Tras el final de la guerra se observa un auge del ballet y un proceso de recuperación de las corrientes artísticas experimentales (Climenhaga, 2013, p. 2). Bausch, siguiendo a Jooss, reanima la tradición de teatro-danza y la tradición expresionista. En esta línea puede comprenderse la lectura de Servos, quien plantea que el trabajo de Bausch es de gran importancia porque “amplía el concepto de danza” presente en la Alemania de la década de 1970, en consonancia con el esfuerzo de algunos contemporáneos como Johann Kresnik en

Bremen, Gerard Bohner en Darmstadt y Jooss en Essen (Servos, 2017, p. 29)²⁰. El *Tanztheater Wuppertal*, en sintonía con unos pocos centros experimentales en Bremen, Darmstadt, Colonia y Essen, se encuentra en un momento en el que la recomposición del ámbito de la danza y también del teatro busca, aún en un período de posguerra, fortalecer sus propias exploraciones tomando distancia de las herencias clásicas y las tendencias provenientes especialmente desde Estados Unidos –y Rusia en el caso del teatro²¹. Todo esto explica en buena medida que en muchas entrevistas se insista en el rechazo por parte de un sector del público y de la prensa especializada frente al trabajo de Bausch, propiciando así su carácter vanguardista.

A partir de lo comentado, considero que la afirmación de Bausch de que su lenguaje coreográfico lo ha creado sola no significa que ella no recupere problemas característicos de la danza contemporánea y del teatro-danza alemán en particular. Una clave para comprender esta afirmación se encuentra, según propongo considerar a lo largo de la presente investigación, en la forma de abordar y proponer ciertos problemas de la danza contemporánea. Más específicamente, las torsiones que realiza el teatro-danza de

²⁰ Johann Kresnik (1939-2019), bailarín y director de origen austríaco, durante la década de 1970 en Bremen habita un ambiente escénico en el que se encontraban Peter Stein, Peter Zadek, Wilfried Minks, Klaus Michael Grüber y Rainer Werner Fassbinder, quienes en estos años dieron lugar al “*Bremer Stil*”. Kresnik, de modo paralelo a Bausch y sin dejar de lado la técnica de la danza clásica, apunta hacia un teatro-danza o teatro coreográfico atraído por las posibilidades de la palabra. Especialmente toma distancia del lenguaje previamente fijado del ballet que de modo más o menos creativo debía ilustrar una composición musical. Comparte también con Bausch la exploración libre desde los recursos de la revista, el cine, el collage ya practicada por las vanguardias artísticas de la década de 1920 y parte de la imaginación creadora en improvisaciones de quienes bailan. Las obras de Kresnik tampoco siguen un hilo argumental sino que se organizan bajo la lógica del collage. Sin embargo, Kresnik se diferencia de Bausch en la medida en que aquel busca de modo explícito un posicionamiento ideológico y formal comprometido con una crítica política de la sociedad contemporánea. En este sentido va su célebre declaración “El ballet puede luchar [*Ballet kann kämpfen*]” (Cornago, 2001).

²¹ Jirku (2013) realiza un panorama del teatro alemán desde finales del siglo XX hasta estos últimos años. La tradición del teatro de habla alemana empieza en el siglo XVIII y se reanuda después de la caída del régimen nazi y la Segunda Guerra Mundial. Durante el Tercer Reich no se detiene la actividad teatral sino que se la utiliza para propaganda política, lo que implica un estancamiento del desarrollo del arte teatral. Los teatros se cierran recién en 1943 con el auge de la guerra. Luego, en el período de reconstrucción de Alemania, el teatro oficia de espacio para la recuperación de los valores humanísticos a través de obras clásicas como “*Ifigenia en Táuride*” de Goethe, “*Intriga y amor*” y “*Don Carlos*” de Schiller y “*Nathan el sabio*” de Lessing. Asimismo, este ámbito de la Alemania occidental se encontraba en una lucha entre la influencia soviética y la norteamericana con ecos tanto de Stravinski como del teatro épico pero sin objetivos políticos. Jirku ubica a fines de la década de 1960 un momento de importante renovación ideológico-estética tanto en los teatros experimentales como en los estatales. En este marco menciona al nuevo teatro-danza y a Pina Bausch como su mayor representante. En los años 70 se puso en marcha en Bremen la *Bremen Theaterwerkstatt* con directores como Peter Zadek, Johann Kresnik, George Tabori. Peter Zadek aparece como una de las figuras que marcó el proceder teatral de esta época en la que “[l]a nueva subjetividad, que reinaba entre los autores de habla alemana de los 1970 y 1980, destacó por su culto a lo sensual y a lo físico.” (Jirku, 2013, p. 7)

Bausch en la danza contemporánea se basan fundamentalmente en su modo de trabajo o, lo que en algunas entrevistas ha llamado su “principio de trabajo” (ver capítulo 3).

Conclusiones

En el presente capítulo he puesto de relieve la escasa atención que la filosofía ha prestado a la danza y los principales motivos que se hallan para explicar esta situación. La lectura de la presente tesis retoma en buena medida aquella perspectiva que vincula tal desatención a la relación entre el rol que tiene el cuerpo en el conocimiento y la danza. A la vez, si bien se suele ponderar a la fenomenología como teoría adecuada para subsanar la desatención de la filosofía a la danza he buscado exponer la importancia que tiene hacer una relectura de la cuestión del cuerpo en las referencias a la danza por parte de Nietzsche, Mallarmé y Valéry. Desde esta consideración de la cuestión del cuerpo, incluso con los sesgos advertidos, se formulan problemas y perspectivas sobre la danza que, muchas veces al ser discutidas, no dejan de tener actualidad. A esto se debe que en las últimas décadas filósofos como Badiou, Nancy y Rancière vuelvan sobre aquellas referencias clásicas para sus propios planteos²². Asimismo, y considerando más directamente al ámbito de la danza, he indicado que el teatro-danza de Bausch recupera cuestiones propias de la danza contemporánea en general y del teatro-danza alemán en particular. En lo que sigue repondré sucintamente algunos de los problemas señalados a partir de la trama de lecturas que se organiza desde aquellos filósofos. Luego y ponderando también las críticas a dichas lecturas, delinearé el modo en el que esto opera en mi propia investigación.

En el caso de Nietzsche, la imagen de la danza busca dar cuenta del saber del cuerpo como pluralidad de fuerzas en devenir y, así, como fundamento de la configuración de la subjetividad. La danza se presenta como la embriaguez del movimiento incesante –eterno retorno–, pero no en el sentido de repetición de lo *siempre igual* sino como la afirmación del instante para el retorno en tanto querido. Valéry, Badiou y Nancy también presentan una lectura de la danza que resalta el rol del cuerpo en el

²² También y como trataré más adelante, Agamben retoma a Nietzsche en una referencia marginal a la danza en sus “Notas sobre el gesto” (ver capítulo 6) y Didi-Huberman parte en *El bailar de soledades* (2008b, p. 13) de las lecturas clásicas y afirma que “[n]inguna antropología, ningún proyecto que considere la condición humana desde la perspectiva de eso que llamamos, sin duda pretenciosamente, ‘ciencia del hombre’ puede siquiera emprenderse sin plantear la cuestión crucial de la danza.[...] No hay estética sin ‘estésica’ –sin considerar la sensorialidad-, ni sensaciones sin movimientos del cuerpo” (Didi-Huberman, 2008b, p. 13. Ver capítulos 2 y 7).

pensamiento y el conocimiento. El primero se refiere a la experimentación del “misterio del cuerpo” y del estado embriaguez que conforma un alivio del tedio de la vida mientras que el segundo, a partir de Nietzsche y Mallarmé, sostiene que la danza es el signo del “cuerpo-pensamiento”, es decir, de que el cuerpo es capaz de hacer arte y de pensar. Por su parte, Nancy comprende a la danza como forma de saberse y conocerse distinto de otros cuerpos.

Asimismo, de formas más o menos explícitas, en los textos de Mallarmé, Valéry, Badiou y Rancière, se puede encontrar la pregunta sobre qué es la danza y si es o no es arte. La consideración mallarmeana de que “la bailarina *no es una mujer que baila*” es retomada por Badiou para su planteo de que la danza no es un arte sino el signo de la posibilidad del cuerpo para el arte y el pensamiento. Por otra parte, Valéry afirma –de modo polémico– el carácter artístico de la danza mientras que Rancière, desde su lectura de Mallarmé, comprende a la danza como paradigma del “nuevo arte” de principios del siglo XX y Nancy, desde su interpretación de Nietzsche, como una intensificación de la propia sensibilidad del cuerpo en el mundo.

Puntualmente en los textos de Mallarmé sobre el teatro aparece el problema de la relación entre lo que el cuerpo *escribe* con la danza y la escritura poética. Se presenta aquí lo que se puede identificar como la cuestión más general entre danza y escritura y, además, la traducción que realizaría la danza del argumento de la obra. Esta cuestión es retomada por Rancière, para quien uno de los motivos de que la danza sea paradigma del nuevo arte es que *traduce* algo de aquello que está fuera de la danza, es decir, de lo que no es arte, así como el espectador traduce lo que ve en escena.

A partir de la reconstrucción realizada he delineado que la filosofía suele encontrar en el movimiento del cuerpo en danza el estado de *embriaguez* que desarma dicotomías tradicionales. El inconveniente de esta lectura es que tiende a presentar una imagen de la danza o bien vulgar y trivial o bien idealizada y abstracta de modo tal que conforma un mero reflejo de los intereses filosóficos y así oculta las condiciones y posibilidades concretas de producción de la danza en cuanto arte. Pero también, en la presentación de la danza de Bausch y de sus propias cuestiones, he indicado que hay una idea en el ámbito de la crítica y de los estudios sobre danza que caracteriza en términos de nuevas y revolucionarias a ciertas producciones en danza, como es el caso del teatro-danza de Bausch. Esta idea podría ser subsidiaria de una abstracción de la danza de Bausch en

cuanto favorece una desvinculación de sus antecedentes y contexto productivo. Frente a la posibilidad de este escollo he sugerido, también a modo de una primera presentación, analizar esa comprensión del teatro-danza de Bausch desde su inscripción en la danza contemporánea y el teatro-danza alemán. Desde aquí he delineado que la peculiaridad de las obras bauschianas gravita en su modo de trabajo, desde el cual se revisan, refuerzan y trastocan cuestiones ya presentes previamente en el ámbito de la danza y que también son observadas por la filosofía. Estas cuestiones son, especialmente, la pregunta sobre qué es danza; la centralidad del cuerpo, sus gestos y movimientos en el conocimiento y el pensamiento; y la relación entre danza, escritura y recepción de la danza. Además, por todo lo señalado y en perspectivas a los próximos capítulos de la tesis, por una parte, es de suma relevancia que los problemas relativos a la danza de Bausch en los que me concentraré emerjan de un estudio situado en la intersección entre i) las entrevistas y conferencias brindadas por Bausch, es decir, las instancias en las que la directora comenta sobre su obra y el proceso de creación escénica, ii) algunos de los relatos de bailarinas y bailarines, iii) los textos de teoría de la danza que plantean una lectura sobre sus obras y iv) la observación de las obras y el material audiovisual que las ha registrado. Por otra parte, dada su importancia, propongo para la presente investigación dar lugar, en el capítulo siguiente, a pensar una forma de relacionar la filosofía de Walter Benjamin y la danza de Pina Bausch buscando no sobreponer una a la otra.

En línea con lo señalado y teniendo en cuenta la desatención de la filosofía a la danza, se vuelve importante para el presente estudio rastrear algunas de las esporádicas y marginales referencias de Benjamin a la danza. Se hallan escasos textos –y menos aún en castellano– que se detengan en la relación entre la filosofía de Benjamin y la danza²³. Probablemente esto se deba a que Benjamin puede ser ubicado entre los filósofos que tratan distintas disciplinas artísticas como el teatro y otras más recientes en el momento en el que se encuentra escribiendo, como la fotografía y el cine, pero no cuenta con textos dedicados puntualmente a la danza. Sin embargo, en su obra aparecen breves referencias, algunas de las cuales buscaré subrayar. A la vez, los problemas que aborda y la particularidad de su pensamiento no sistemático dan lugar a posibles vínculos

²³ Una recuperación de la filosofía de Benjamin para el estudio de la danza es el de Véronique Fabbri en *Danse et philosophie. Une pensée en construction* (2007). En este texto, que aún no tiene traducción al español, la autora analiza la escritura y la coreografía como pensamiento en construcción desde los textos de Benjamin y un conjunto de obras de danza. Tomando el concepto de construcción de la arquitectura moderna, propone como una de sus tesis centrales que la filosofía es una experiencia de lenguaje y la experiencia es la construcción de una práctica (Fabbri, 2007, p. 13).

especialmente con el teatro-danza de Bausch. En los últimos años uno de los conceptos benjaminianos que han sido retomados por el campo de los estudios en danza es, como remitiré a continuación, el de traducción.

CAPÍTULO 2: Traducción de lenguas y problemas semejantes: una perspectiva metodológica

Introducción

Se ha delineado en el capítulo previo que para realizar una lectura de la danza desde la filosofía es importante trazar un modo de relacionar ambas disciplinas evitando subsumir una a la otra. Es decir que uno de los problemas de la relación entre filosofía y danza es justamente de qué modo tratar a la danza desde la filosofía y en el presente capítulo me pregunto puntualmente de qué modo se puede vincular al teatro-danza de Bausch con la filosofía de Benjamin para hacer una lectura de aquella danza desde esta filosofía. Esta cuestión parte también del rechazo de Bausch a explicar la particularidad de su trabajo con palabras, algo que además es resaltado por quienes bailan en sus obras, como es el caso de Chrystel Guillebeaud y Bénédicte Billet²⁴:

Billet: No, ella [Pina Bausch] nunca hablaba. Es difícil [risas]. Hablaba sí... La gente suele decir que ella no hablaba, pero a veces cuando leemos algunas entrevistas encontramos que sí hablaba. Pero ella nunca ponía palabras a las cosas. Cuando ella nos corregía, cuando hacíamos algo incorrecto, la mayoría de las veces no nos decía hacelo más de este modo o de aquel, solía decir “Necesitas... una nueva respuesta”. (Billet, 2019 [comunicación personal])

A su vez, en los primeros años del trabajo de Bausch en Wuppertal un entrevistador insiste en lo “complicado” e “inintendible” de sus obras y le pregunta qué busca al generar tanta dificultad e incomodidad en los espectadores. Ella le contesta: “¿[p]or qué no puede ser la danza materia de pensamiento?” (PB, p. 20). Esta pregunta es especialmente sugerente porque si bien la idea de la danza como *materia de pensamiento* podría entenderse como un modo de reforzar el rechazo a trasponer lo sustancial de su obra en palabras en tanto la danza es ya pensamiento, algo compartido por un amplio sector de la danza, también puede interpretarse como la invitación a explorar en torno al teatro-danza sin desatender que la danza involucra, desarrolla y propone modos específicos de pensamiento.

²⁴ Bénédicte Billet integra el *Tanztheater Wuppertal* desde 1981 y actualmente está a cargo de los ensayos para la reposición de obras. Por su parte, Chrystel Guillebeaud ha formado parte de dicha compañía entre los años 1995 y 2000.

Al respecto, distintas investigaciones relativas a la danza y especialmente aquellas que estudian la obra bauschiana han encontrado una clave de estudio en el concepto de traducción de Benjamin (Cfr. Klein, 2014)²⁵. Bardet (2013b) recupera tal noción para discutir con quienes vinculan filosofía y danza postulando o bien una danza filosófica o bien una explicación de la danza desde la filosofía según un modelo de traducción poco crítico que intenta traspasar un lenguaje silencioso –la danza– a un discurso filosófico *bien hablado*, o viceversa²⁶. Siguiendo a Bardet, en tanto la noción de traducción de Benjamin se aleja de la *mera semejanza* o correspondencia permite pensar la relación entre lenguas, entre una obra y su traducción así como entre la filosofía y las otras disciplinas. A través de un trabajo sobre la relación y manteniendo la brecha [*écart*]²⁷ que existe entre ámbitos distintos se busca evitar aplastar la heterogeneidad.

También Klein y Wagenbach (2014, 2018, 2014) retoman el concepto de traducción de Benjamin pero, a diferencia de Bardet, para un estudio centrado en el teatro-danza de Bausch. Aquellos, en el marco de sus reflexiones sobre y para la conformación del Archivo Pina Bausch, indagan cómo se lleva a cabo la práctica de traducción entre lenguaje oral y movimiento, movimiento y escritura del movimiento, diferentes lenguajes y culturas, y entre diferentes medios y materiales. Ahora bien, Klein no busca dilucidar una relación *entre* la filosofía y la danza como propongo en el presente capítulo sino que recurre a la noción de traducción de Benjamin, entre otros autores, para pensar *cómo* se lleva a cabo el teatro-danza de Bausch.

Teniendo en cuenta el trabajo de Bardet propongo partir del concepto de traducción de Benjamin para realizar una escritura *en torno* a las obras de danza de Bausch. Pero, además, propongo ampliar esta recuperación que se hace del concepto de traducción enmarcándolo en la teoría del lenguaje benjaminiano, es decir, comprendiendo que tanto dicha escritura *en torno a* la danza como la danza son *configuraciones del*

²⁵ El concepto de traducción para los estudios sobre danza tiene distintos usos (Cfr. Rancière, 2018b).

²⁶ En su texto, Bardet aborda el tema de la relación entre lenguas, entre obra y traducción y entre filosofía y otras disciplinas no sólo desde *La tarea del traductor* de Benjamin sino que también remite a Antoine Berman, Simondon, Deleuze y Guattari.

²⁷ Bardet emplea el término *ecart* para dar cuenta del espacio que se ubica en la articulación de ambas disciplinas y prácticas. Si bien la palabra *ecart* tiene distintas traducciones posibles, entre ellas “apertura” y “desviación”, se trata de la brecha propia de una paradoja no oposicional del y *sin embargo*, en tanto expresiones que hablan de “una diferencia que no se contradice punto por punto, sino que hace cohabitar lo heterogéneo” (Bardet, 2012, p. 243).

*lenguaje*²⁸. Asimismo, la teoría del lenguaje de Benjamin me permite recuperar otro de sus conceptos con el que desarrolla su idea de traducción: el concepto de semejanza. Desde aquí y en términos metodológicos buscaré plantear que aquellos problemas referidos como *compartidos* pueden en la presente investigación ser nombrados *problemas semejantes*. Dichos problemas se presentan entre la lectura de la filosofía de Benjamin y la traducción de algunas cuestiones presentes en las obras de danza de Bausch. Para tratar el problema de la traducción de dos lenguas/lenguajes –en alemán es el mismo término: *Sprache*–, será necesario hacer primero algunas precisiones respecto a por qué se puede entender a la danza como una lengua desde afirmaciones de Bausch y la filosofía de Benjamin.

2.1. El lenguaje de la danza

La idea de que la danza es una lengua o lenguaje no es independiente de diferencias y discusiones de larga data en el ámbito de la danza y sus estudios. Por caso, en *Orquesografía* (1588), tratado emblemático de la escritura sobre danza, Jean Taburot, bajo el seudónimo de Thoinot Arbeau, equipara la danza al arte de la gramática (1946, p. 82) y afirma:

[L]a danza es una *retórica muda*, en la cual el orador, sin emitir una sola palabra, por medio de sus movimientos, puede transmitir a los espectadores que está alegre y que es digno de ser ponderado, amado y adorado. ¿No opináis que la danza constituye una *forma de lenguaje* que se expresa por medio de los pies del bailarín?” (Arbeau, 1946, p. 24, las cursivas son agregadas).

A su vez, en el teatro-danza alemán, Laban (1978) sostiene que la danza es un lenguaje del movimiento y lo compara con el lenguaje oral convencional (lo que podría interpretarse en cercanía a lo que Benjamin, como se verá más adelante, llama concepción “burguesa” del lenguaje). Para Laban (1978, p. 35), las oraciones están formadas por palabras, así como las frases de danza están compuestas de movimientos. Y si bien el significado de las frases de movimiento no es convencional como el lenguaje oral, se puede entender el sentido de tales frases y no se ha de tener dudas sobre qué pueden

²⁸ En *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre* Benjamin utiliza la expresión “*sprachliche Gestaltung*” y en *La tarea del traductor* “*sprachliche Gebilde*”. No obstante, tanto *Gestaltung* como *Gebilde* se traducen por “configuración” (*Ob. II/1*, p. 150; *Ob. IV/1*, p. 10).

expresar. Aquí Laban está discutiendo con la idea de que la danza es fundamentalmente un lenguaje de la emoción o de los sentimientos subjetivos²⁹. La danza para aquél es más bien un lenguaje de acción, donde las diferentes intenciones y esfuerzos corporales y mentales del hombre se disponen en un orden coherente. La traducción de la danza en palabras es posible cuando se trata de una acción de contenido dramático, pero en otros casos esta traducción es más compleja porque faltan términos para describir figuras y ritmos. Este es el motivo por el que Laban lleva adelante sus notaciones en danza, es decir, una traducción mediada por términos técnicos.

La danza como un lenguaje de la emoción aparece especialmente en los planteos de Mary Wigman: “la danza es un lenguaje vivo que habla del hombre –un mensaje artístico que se lanza al más allá de la realidad a fin de hablar, por así decirlo, a un nivel más elevado, con imágenes y alegorías, de las emociones más íntimas del hombre y de su necesidad de comunicar” (Wigman, 2002, p. 17). Kurt Jooss, en cambio, se acerca a Laban en sus notaciones al considerar que la danza no es exclusivamente una expresión de sentimientos. Por esto Jooss propone estilizar el lenguaje de los gestos a través de un trabajo de conciencia de la recíproca dependencia entre las proposiciones dramáticas y el lenguaje de las formas y el movimiento. El drama y el movimiento, es decir, el teatro y la danza, convergen en la “danza dramática” (Schilcher, 1993, p. 30).

Bausch, por su parte, en el texto programático con el que se presenta en el preestreno de su primera temporada como directora de la compañía de danza del teatro estatal de Wuppertal (1973-1974), se refiere a la danza como “lenguaje del movimiento” [*Bewegungssprache*] (PB, p. 15). Varios años más tarde, en 1990 y en el marco de una entrevista en la que le preguntan por la recepción del público en otros países, comenta sobre su asombro por el hecho de que ciertos gestos de las obras generen en espectadores de culturas diversas reacciones similares. Desde aquí sostiene que la danza es “algo concreto, una lengua que compartimos” (PB, p. 140). Ahora bien, a diferencia de Laban, Bausch no sostiene una comparación de la danza con el lenguaje oral articulado en sujeto, verbo y predicado, a la vez que se desentiende de explicar con palabras la particularidad de su obra. Y si bien Bausch lleva un registro por escrito de cada ensayo no se trata de textos públicos y en principio no parece tener el carácter sistemático de las notaciones de

²⁹ Esta posición de Laban con respecto al lenguaje y las emociones presenta diferencias con lo considerado en un período previo en el que dirige las danzas corales en el Monte Verita.

Laban. Además, Bausch da una gran importancia al sentimiento [*Gefühl*] en su trabajo, algo que ella misma afirma en reiteradas ocasiones (*PB*, p. 129) y en esto parecería acercarse al expresionismo de Wigman³⁰. No obstante, Bausch no pretende, como Wigman, que sus obras sean la expresión de sus sentimientos y emociones más íntimas colocando a quienes bailan como instrumentos para tal fin. Además, a diferencia del planteo de por ejemplo Arbeau, para Bausch la danza está lejos de ser una lengua que transmita un contenido predeterminado. Este modo particular de Bausch de ubicarse frente al problema del lenguaje de la danza es el que, según la lectura que propongo, la acerca a la concepción de lenguaje de Benjamin.

2.2. Danza y filosofía: dos configuraciones del lenguaje

En *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre* [*Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*] Benjamin afirma lo siguiente:

[h]ay [una lengua] de la escultura, de la pintura o de la poesía. Y así como el lenguaje de la poesía se basa en el lenguaje de nombres del ser humano (al menos en parte), también es pensable que [las lenguas] de la escultura o de la pintura se basen en ciertos tipos de [lenguas] de cosas, que en ellos se dé la traducción de [la lengua] de las cosas en otro infinitamente superior, pero tal vez de la misma esfera. Se trata en este caso de unas lenguas sin nombres, sin sonido, lenguas a partir del material [...] (*Ob. II/I*, p. 156)

Desde esta afirmación es posible comprender que la danza, así como la pintura y la escultura, es una configuración del concepto amplio de lenguaje planteado por Benjamin, donde “[t]oda manifestación de la vida espiritual humana puede ser entendida en tanto que un tipo de lenguaje” (*Ob. II/I*, p. 144). El teatro-danza de Bausch puede ser comprendido como *lengua a partir del material* que, al mismo tiempo y como desarrollaremos en los siguientes capítulos, no elude el sonido ni las palabras. El conocimiento es representado por Benjamin como un camino de traducciones continuas en el que operan lenguajes de distinto tipo: el lenguaje de las cosas, el lenguaje del hombre y el lenguaje de Dios. En este marco, la danza puede comprenderse como una

³⁰ Volveré sobre la importancia del *Gefühl* y la influencia del expresionismo en el teatro-danza de Bausch en los capítulos 4 y 7.

configuración del lenguaje del hombre que traduce el lenguaje de las cosas pero también del propio cuerpo (ver capítulo 5).

La palabra [*Wort*], según Benjamin, es sólo un caso particular del lenguaje, el de la comunicación humana. No obstante, el lenguaje es inherente a todo: cosas [*Sachen* ó *Dingen*], plantas, animales, lo animado y lo inanimado. Benjamin defiende una concepción del lenguaje que denomina “mágica”, según la cual el ser espiritual [*geistige Wesen*] del ser humano o de una lámpara se comunica *en* [*in*] el lenguaje siendo este un ámbito [*Medium*] del conocimiento y no *a través* [*durch*] del lenguaje; es decir, hay inmediatez y el lenguaje no es el medio o instrumento [*Mittel*] de la acción, sino la acción misma.

Esta concepción mágica se distingue de una concepción “burguesa” del lenguaje que sostiene que el hombre comunica su ser espiritual a otros hombres *mediante* los nombres que da a las cosas, donde la palabra es el instrumento [*Mittel*] de la comunicación del sujeto. Por el contrario, Benjamin rechaza la comunicación como un mero discurso racional expresado en términos de sujeto y predicado, es decir como un sistema de signos. No es posible remitirse a la esencia lingüística bajo la forma de oraciones sino únicamente bajo los términos singulares.

El ser humano comunica su propia esencia espiritual dando nombre a todas las otras cosas y el dar nombre es una forma de escucha³¹. El conocimiento de lo absoluto se consume en la traducción del lenguaje mudo de las cosas al lenguaje del hombre, es decir, en el acto nominativo. La palabra humana es el nombre mismo de las cosas por lo que no se trata de que la palabra guarde una relación accidental con la cosa o sea signo [*Zeichnen*] de las cosas o de su conocimiento, algo establecido por convención. En tanto el lenguaje es inherente a todo, el nombre que el hombre le da a la cosa se basa al mismo tiempo en cómo la cosa se comunica al hombre.

Esta concepción del conocimiento de lo absoluto parte del interés de Benjamin por una ampliación del conocimiento y del concepto de experiencia desde su lectura de la Biblia y del Génesis. Al respecto, Naishtat y Sferco (2016) muestran que Benjamin

³¹ Esto continúa presente en el *El origen del 'Trauerspiel' alemán* cuando Benjamin refiere al mutismo de la naturaleza y también en *El narrador* cuando se sostiene que el relato da voz a la naturaleza. Se puede observar entonces que la cuestión de la escucha atraviesa todo el desarrollo de la concepción del lenguaje, desde los primeros escritos hasta los tardíos sobre narración.

hace un uso peculiar de la teología y de la historia de la religión: un uso filosófico. No recurre a la teología para fundamentar sistemáticamente su pensamiento filosófico sino que propone un uso fragmentario y disruptivo de los motivos teológicos en vistas a producir una apertura que ve necesaria en la filosofía de su tiempo. No se trata de una huida del mundo hacia una trascendencia sino la invocación de una fuerza immanente desde motivos teológicos profanos. Su apuesta es, según Naishtat y Sferco, hacer un uso del carácter oculto y diseminado de la teología para aprovechar su fuerza políticamente.

En este sentido, Benjamin interpreta la Biblia y el Génesis, donde el mundo es la palabra de Dios expresada y el acto de la creación se conforma como un decir originario que produce simultáneamente lo expresado. Aquí se aprecia precisamente el carácter *performativo* que el lenguaje tiene para Benjamin, aunque no se lo plantee en estos términos. En el hablar de Dios producir es a la vez saber y en el proceso de la creación la palabra no crea un objeto que será conocido *como* algo *a través* del nombre. Desde esta lectura Benjamin busca superar la diferencia entre materia y esencia espiritual para conocer lo absoluto en las cosas. Se pregunta así por la cognoscibilidad y comunicabilidad de lo incondicionado. El lenguaje del hombre está ligado al mundo objetivo pero el hombre no está enfrentado, como se desarrollará en el capítulo 3, al mundo como un sujeto *compacto*. Benjamin sostiene de esta forma, según Bröcker, el “fin del sujeto moderno” en su filosofía, es decir, la crítica al dualismo que persiste en la subdivisión entre intuición y entendimiento, lo receptivo/sensorial y lo activo/pensante de la facultad del conocimiento en la filosofía kantiana (Bröcker, 2014, p. 723).

Asimismo, en toda configuración del lenguaje impera, según Benjamin, un antagonismo entre lo dicho [*Ausgesprochenen*] y lo decible [*Aussprechlichen*] por un lado, y lo no dicho y lo indecible por el otro, siendo en lo indecible donde puede verse el último ser espiritual. El motivo de tal antagonismo es la caída del estado paradisíaco por el pecado original. En la exégesis que Benjamin hace de este último –lo que, siguiendo a Bröcker, consiste en una crítica a la filosofía moderna de la conciencia– la caída es el nacimiento de la palabra humana. Esto conforma la salida del lenguaje de nombres, del lenguaje conocedor y mágico hacia un lenguaje en el que la palabra ha de comunicar *algo* además de a sí misma. La unidad originaria en la que sujeto y objeto no se enfrentaban como extraños se ha destruido implicando una pérdida del conocimiento inmediato. En lugar de un único lenguaje de nombres aparece tanto la pluralidad de lenguajes humanos para la comunicación como la palabra vana, instrumental.

En las cosas el lenguaje no está enteramente expresado por la imperfección del lenguaje tras la caída y porque les está negado el principio formal lingüístico puro, a saber: el sonido. La naturaleza es muda [*Stumm*] y, a su vez, carga con la tristeza y el lamento que adviene en la concesión del lenguaje. Es decir que, por un lado, se lamenta por la caída del lenguaje mágico y para su redención están la vida y el lenguaje humanos y, por otro lado, el lamento es expresión [*Ausdruck*] –como un susurro o hálito sensorial– de ser nombrada por un lenguaje caído, por el hombre que niega su esencia espiritual y la contempla como objetividad muerta. Es triste por ser muda y al mismo tiempo su tristeza la hace enmudecer al ser denominada no a partir del lenguaje paradisiaco de los nombres sino a partir de cientos de lenguas humanas. Ahora bien, el nombre no desaparece por completo y todas las lenguas pueden captar una parte del lenguaje paradisiaco, es decir, aún hay posibilidad de conocimiento.

En base a lo señalado y considerando las afirmaciones de Bausch sobre su danza en términos de lenguaje propongo entender a la danza como uno de ellos o bien como “lengua”. Esto da lugar, en lo que sigue, a preguntarme por la traducción de la danza como traducción de una lengua. Según Benjamin, el nombre que el hombre le da a las cosas contiene ya algo innominado en la palabra porque se pone en juego la traducción [*Übersetzung*] del lenguaje de las cosas al lenguaje del hombre, es decir, de lo mudo, lo innominado a lo sonoro y a lo nombrado. En el lenguaje caído esa traducción es, como se reconstruirá, un pasaje de una lengua a otras a través de un conjunto de transformaciones.

2. 3. Traducción: una escritura *en torno* a la danza

En la literatura especializada en la filosofía de Benjamin hay amplio acuerdo en que si bien su teoría del lenguaje es desarrollada en el escrito de 1916, atendiendo al carácter asistemático de su obra, se la encuentra también en *La tarea del traductor*, en *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán*, en los ensayos sobre la facultad mimética y en *Infancia en Berlín*³². Teniendo esto en consideración, así como los estudios críticos sobre la obra

³² Además, según la reconstrucción de Bröcker (2014, p. 709), Benjamin “aplica *analíticamente*” su teoría del lenguaje en el ensayo sobre Kraus y, de forma marginal, en *Sobre el surrealismo*. Con todo, es posible considerar que no se trata sólo de una operación de simple *aplicación* de un desarrollo conceptual temprano sobre casos concretos como la figura de Kraus, el surrealismo o la facultad mimética sino que, en los textos que son posteriores al escrito de 1916 y que vuelven sobre la cuestión del lenguaje, Benjamin continúa desarrollando su filosofía del lenguaje. En otros términos, el surrealismo, la facultad mimética y figuras como la de Kraus son fuentes fundamentales de la filosofía del lenguaje benjaminiana.

de Bausch (Klein, 2014; Klein & Wagenbach, 2014), propongo detenerme ahora en *La tarea del traductor*, ensayo que ocupa el lugar de prólogo a la traducción que Benjamin hace de los *Cuadros parisinos* de Baudelaire, publicada en 1923.

La traducción o, más precisamente, la *tarea* del traductor de una obra de arte se centra en la relación entre la lengua [*Sprache*] del original y la lengua de su traducción. Según la noción de traducción de Benjamin existirían dos desvíos que conducen a malas traducciones y que propongo evitar a la hora de referirme a la obra de Bausch. La primera mala traducción consiste en buscar *comunicar* [*mitteilen*] el mensaje del original, sin tener en cuenta que lo esencial de una obra poética no es la comunicación ni su mensaje. La segunda, radica en procurar traducir la esencia de la obra poética y terminar haciendo una imprecisa transmisión de un contenido inesencial, en tanto no se puede traducir lo esencial de un poema, y es lo que en general todos admiten, pues es lo incomprensible, misterioso, lo poético, algo que no es posible reproducir [*Wiederholung*] más que escribiendo poesía. En base a esto, en la presente investigación no trato de explicar con palabras aquello mismo que Bausch desiste de hacer en múltiples entrevistas, a saber, explicar lo particular de su obra de otro modo que no sea con su obra.

La traducción, sostiene Benjamin “sin duda es una forma [*Form*]” (*Ob. IV/I*, p. 10) que depende de la traducibilidad de la obra, es decir, de la exigencia de esta de supervivencia [*Überleben*], de no ser olvidada. La traducción brota más que de la vida, de la supervivencia del original. Al respecto, Vargas (2014) precisa que en la reflexión del siglo XIX en Alemania el término *Überleben* se vincula al concepto de “*Nachleben*”. Este último se encuentra tanto en su sentido evolucionista como “supervivencia” [*Überleben*] como en su acepción vinculada al estudio de la historia, esto es, de la “pervivencia” [*Nachleben*] de productos culturales. El sustantivo “*Nachleben*” es definido como i) vida posterior, vida que pervive [*nachfolgendes, nachdauerndes leben*] y como ii) vida que imita [*nachahmendes leben*]. Vargas muestra que en la filosofía de Benjamin el concepto de *Nachleben* se presenta como “pervivencia” y es este mismo sentido el que impera cuando habla en términos de *Überleben*. En consonancia, las próximas menciones a la “supervivencia” o “pervivencia” serán en este sentido. Esta acepción se aleja del modelo evolucionista darwinista y se inscribe en las ciencias del espíritu según un modelo no antropomórfico de la historia de la cultura, es decir, no se orienta por edades, estadios o etapas de desarrollo, sino que considera que los productos culturales están dotados de vida y vitalidad propias. Lo que pervive es lo que permanece

con vida más allá de aquello que cambia o desaparece. Consiste en el retorno de elementos luego de un aparente olvido o circulación encubierta. Este planteo ubica a Benjamin en discusiones con sus contemporáneos respecto de la relación entre vida, historia, memoria y tradición. Más adelante volveremos sobre este movimiento de retorno. A su vez, en el *Origen del 'Trauerspiel' alemán*, Benjamin considera las obras de arte tienen una vida que, a raíz de su independencia de la vida humana, es un tipo de “vida natural” (*Ob. I*, p. 227). Por su independencia de la vida humana, la pre- y posthistoria de las obras no son “historia pura, sino historia natural”³³. En sintonía con lo referido es que Benjamin, en el ensayo sobre la traducción, plantea que al concepto de vida se le hace justicia reconociendo todo lo que hay de historia en ella³⁴. En este sentido, una escritura *en torno* a la danza de Bausch conlleva como pregunta qué elementos y qué problemas de su obra pueden aquí encontrar un cauce de pervivencia.

Según Benjamin, hay una significación [*Bedeutung*] del original que se manifiesta en su traducibilidad: “la traducción tiene por meta última expresar la estrecha relación entre las lenguas. Y aunque no pueda manifestar ni establecer [*herstellen*] aquella misma relación oculta, sí podrá exponerla [*darstellen*] al realizarla de manera intensa o germinal” (*Ob. IV/I*, p. 12). Así, con la traducción de algunos problemas de la obra de Bausch busco exponer [*darstellen*] de manera intensa (sin establecer definitivamente) la relación de parentesco entre dos configuraciones heterogéneas del lenguaje: la filosofía y la danza, y más específicamente, la presente escritura desde la filosofía benjaminiana y el teatro-danza de Bausch.

Benjamin sostiene que “[e]n la traducción se manifiesta el parentesco [*Verwandschaft*] existente entre las lenguas, pero no por la vaga semejanza [*vage Ähnlichkeit*] –entre las obras–, entre la copia y el original” (*Ob. IV/I*, p. 13). Esto se debe a que el original cambia en su supervivencia, es decir que las palabras –y los gestos, se puede agregar– nunca terminan su maduración. El parentesco se debe a que de cierto

³³ Como Vargas reconstruye, Adorno se apropia de este concepto benjaminiano en “La idea de historia natural” [1932].

³⁴ Respecto de la relación entre la obra de arte y la vida histórica puede verse la reflexión de Benjamin en una carta que le escribe a Cristian Rang el 9 de diciembre de 1923: “me parece probado que no existe la historia del arte”. El vínculo entre las obras de arte no es del tipo de la concatenación de acontecimientos temporales como en la vida humana, no se relacionan de modo extensivo sino *intensivo*. Por este motivo “la historicidad específica de la obra de arte es tal que no puede ser investigada por la ‘historia del arte’, sino sólo por la interpretación. A saber, en la interpretación se establecen relaciones entre las obras de arte que son atemporales, pero que no por ello carecen de relevancia histórica.” (Benjamin, 1978, pp. 320-324).

modo cada una se refiere a lo mismo, esto es, el lenguaje puro o paradisiaco donde hubo unidad entre signo y cosa.

Alcanzar ese lenguaje puro, una solución de la extrañeza entre las lenguas que sea instantánea y definitiva es, no obstante, negado al ser humano. Barja (2014), traductor de Benjamin, escribe “De la traducción y su tarea” para el ensayo de Benjamin sobre la traducción y allí remarca que así como alcanzar el lenguaje puro es imposible, el término alemán “*Übersetzung*”, si es descompuesto en su construcción y en su acepción primera y usual, es super-posición. En este sentido, la traducción sería el alzamiento de algún resto, cadáver, residuo de una huella, como fragmentos de un lenguaje mayor, quebrantado, doliente y sería una “supervivencia”. De todas formas, cada lengua-fragmento alude insistentemente a ese ámbito de reconciliación de las lenguas:

Igual que para volver a reunir los pedazos dispersos de un jarrón, estos han de acomodarse unos a otros hasta en los detalles más pequeños, pero sin llegar a equipararse, la traducción no tiene que volverse similar [*ähnlich*] al sentido original, sino que tendrá que recrear en el seno de la lengua propia, con amor y minuciosidad, la manera especial de referirse que es la propia del original, de modo que éste y la traducción sean reconocibles cual fragmentos de un lenguaje mayor (como los trozos son reconocibles en tanto fragmentos de un jarrón). (*Ob. IV/I*, p. 18)

El “núcleo esencial” del original no es traducible porque la relación que se establece entre el contenido y el lenguaje es completamente diferente en el original y en la traducción. Mientras en el original el contenido y el lenguaje forman una unidad equivalente a la del fruto y la cáscara, el lenguaje de la traducción “va rodeando a su contenido a la manera de los amplios pliegues del manto de un rey” (*Ob. IV/I*, p.15). La traducción, que es supervivencia o vida en tanto historia, no “transfiere” un contenido, sino que “trasplanta” el original, de modo “inadecuado”, “violento” y “ajeno al de su propio contenido”, hay una “fractura” y a su vez un “rodeo”, un trabajo con los “pliegues” (*Ob. IV/I*, p.15). De aquí el interés en la presente investigación por expresiones circundantes como “alrededor” y “en torno” para exponer que la escritura *rodea* el contenido de la danza, lo que supone, a su vez, una fractura, el estar fuera de lugar, una extrañeza y un trasplante del original.

La tarea del traductor es una forma propia [*eigene Form*], una tarea propia. Y así como la tarea del escritor del original es distinta de la del traductor, y consiguientemente

se distingue la literatura de la traducción, procuro una tarea que sea diferente a la de hacer danza: la escritura *en torno* a la danza. Sin pretender entrar en aquella danza, busco *invocarla* desde un eco o resonancia [*Echo* o *Wiederhall*] expresado en la propia escritura. Y aunque intente exponer el sentido de la danza de Bausch nunca reproduciré plenamente su sentido porque cada movimiento y gesto está enlazado con el modo concreto de producirlo. Siguiendo la propuesta de traducción benjaminiana y la certeza baudouiniana de que lo particular de su obra se presenta en su obra, apunto a recrear en el seno de esta escritura una manera de referirme a la danza de Bausch, buscando rozar, tocar, afectar [*berühren*] ligeramente el sentido de tal danza, dejando abierta y constante la pregunta sobre qué puede conmover así a la propia escritura en filosofía y hacerlo a su vez con la filosofía de Benjamin. Pero a su vez, esta relación entre los problemas propios de la danza baudouiniana y aquellos de la filosofía benjaminiana puede verse enriquecida desde otro concepto que forma parte de la teoría del lenguaje referida, a saber, el de semejanza.

2.4. Problemas semejantes

Si bien en la presente investigación propongo hacer una traducción de algunos problemas ubicados en la obra de Bausch es importante remarcar que no pretendo una traducción de la danza de Bausch *en* la filosofía de Benjamin, o lo inverso. Para dar cuenta del carácter de esos problemas que comparten ambos autores y considerando que en la filosofía de Benjamin el concepto de semejanza permite comprender el sentido de la noción de traducción, propongo retomarlo para afirmar que entre la filosofía de Benjamin y la traducción de algunas cuestiones de la obra de Bausch encuentro problemas *semejantes*. Con este objetivo desarrollo a continuación la idea de semejanza de Benjamin y de qué modo permite dilucidar el de traducción.

La noción de semejanza se encuentra especialmente tematizada en los escritos benjaminianos sobre la facultad mimética [*mimetisches Vermögen*]. Se tratan de dos versiones de un mismo texto que no llegaron a ser publicadas en vida del autor: *Doctrina de lo semejante* [*Lehre von Ähnlichkeit*] y *Sobre la facultad mimética* [*Über das*

mimetische Vermögen]. La primera parece ser redactada en febrero de 1933, antes del exilio de su autor, y la segunda unos meses después en Ibiza³⁵.

En *Doctrina de lo semejante* Benjamin comienza afirmando que el conocimiento de lo semejante es fundamental para dar cuenta de una buena parte del saber oculto. La naturaleza y, en particular el ser humano, *produce* semejanzas³⁶. El hombre, según el autor, cuenta con una *facultad mimética* que probablemente marque todas sus funciones superiores. Tal facultad tiene una historia tanto en sentido filogenético como ontogenético. Desde la perspectiva de este último, Benjamin afirma que su escuela es el juego: “los juegos infantiles están llenos, en efecto, de comportamientos miméticos” (*Ob. II/1*, p. 205)³⁷. Para esclarecer el sentido filogenético se remite al devenir de tal facultad³⁸. Antes, en pueblos antiguos o “primitivos”, el ser humano tenía mayor acceso a las experiencias de semejanza [*Ähnlichkeitserfahrungen*], por ejemplo entre microcosmos y macrocosmos o en correspondencias mágicas. Sin embargo, con el paso de los siglos la fuerza mimética fue desapareciendo de ciertos ámbitos para esparcirse en otros y la facultad mimética sufrió así no sólo una pérdida de su potencia sino también una transformación [*Verwandlung*] de la facultad misma.

Para explicar dicha transformación o, más precisamente, cómo se dan las semejanzas hoy, recurre a la astrología. En la astrología, como en las danzas antiguas y los actos de culto, se percibían semejanzas entre microcosmos y macrocosmos. La percepción [*Wahrnehmung*] de semejanzas, antes y ahora, va ligada a un chispazo, no se puede retener como otras percepciones, se da en un instante [*Augenblick*], es fugaz como una constelación astral, conforma un “tercer elemento”, “algo parecido a lo que

³⁵ Si bien aquí me refiero a ambas versiones sin detenerme en sus diferencias, entre ellas se encuentran desplazamientos que han sido foco de diversos estudios (Cfr. Opitz, 2014).

³⁶ Respecto a la influencia que ejercen en Benjamin los descubrimientos de la biología sobre el mimetismo [*Mimikry*] en los animales puede verse el artículo de Abadi (2015). Una de las referencias al mimetismo en cercanía con la semejanza se encuentra en el ensayo de Benjamin sobre Proust, donde aquel comenta que Proust posee el mimetismo del curioso en la vida de los salones sin ceñirse a la vida vegetativa de los personajes de la novela: “como procedimiento, el mimetismo. Su ciencia más exacta y evidente viene a asentarse en sus objetos como los insectos en las hojas, en las flores y en las ramas de los árboles, las cuales no delatan su presencia hasta que un salto o un aletazo repentino muestra al asustado observador que una vida individual se ha infiltrado así en un mundo extraño” (*Ob. II/1*, p. 324).

³⁷ Es oportuno notar que Benjamin escribe *Doctrina de lo semejante* al mismo tiempo que se encuentra trabajando en *Infancia en Berlín*, tal y como se lo comenta a su amigo Scholem en una carta del 28 de febrero de 1933. Esta cercanía entre el concepto de semejanza y los relatos de infancia será abordada desde otra perspectiva en el capítulo 5.

³⁸ Para un acercamiento a la recepción que hace Benjamin de los discursos antropológicos de los siglos XVIII y XIX sobre la mimesis puede verse Rampley (2017).

experimenta el astrólogo en la conjunción de astros” (*Ob. II/1*, p. 207). Ese tercer elemento es la *semejanza no sensorial* [*unsinnlichen Ähnlichkeit*]: “aquello que funda la conexión no sólo entre lo dicho y lo que quería decirse sino también entre lo escrito y lo que quería decirse, así como entre lo dicho y lo que se ha escrito” (*Ob. II/1*, p. 208).

La semejanza no sensorial no es copia ni imitación y esto se vincula con un interés de Benjamin de dejar en claro sus diferencias con la idea de copia y perfección de la política y estética fascista. La semejanza no sensorial genera una trama de conexiones que en el pensamiento se sustraen a la percepción sensorial directa pero que a la vez se fundan en lo sensorial. Cuando Benjamin entiende la facultad mimética como una capacidad en que lo no sensorial se arraiga en lo sensorial retoma el posicionamiento de su escrito sobre el lenguaje donde se desentiende de concepciones del lenguaje que enfatizan en el carácter mental del mismo, alejado de la percepción.

Ahora bien, como anticipamos, según Benjamin ya no contamos con la percepción de semejanzas no sensoriales entre una constelación astral y un ser humano y esto se debe a la disminución de nuestra capacidad mimética. No obstante, la semejanza no sensorial posee un canon: el lenguaje, lo que conforma “un archivo no sensorial de semejanza, de correspondencias que no son sensoriales” (*Ob. II/1*, p. 208). El lenguaje se conforma como el uso supremo de la facultad mimética, es decir, como “el medio en que las cosas ya no entran en relación unas con otras de modo directo, como antes sin duda sucedía, en el espíritu del sacerdote o del vidente, sino en sus esencias, en las sustancias más fugaces y sutiles, en fin, sus aromas” (*Ob. II/1*, p. 209).

Producir semejanzas no sensoriales cuyo canon es el lenguaje es una capacidad que Benjamin explica, siguiendo a Hugo von Hofmannsthal, como “leer lo nunca escrito”: “[e]sa lectura es la más antigua: leer antes de las lenguas, a partir de las vísceras, o de las danzas o de las estrellas” (*Ob. II/1*, p. 216). Desde aquí podemos revisar una anotación de 1917 que se titula *Percepción es lectura* [*Wahrnehmung ist Lesen*]. La lectura implica percibir semejanzas no sensoriales, forjar relaciones entre lo aludido y lo escrito aunque no consistan en semejanzas sensoriales en las que lo pretendido encontraría su correspondencia exacta en la formulación escrita. La semejanza está presente pero es no sensorial, aparece a través de las diferencias y distancias que articulan el espacio para posibles relaciones (Opitz, 2014, p. 1144).

Esas vinculaciones, esas semejanzas no sensoriales fundamentan la traducción y, en la presente investigación, la traducción de algunos problemas de las obras de Bausch. Si en *La tarea del traductor* Benjamin distingue tal tarea de intentar conseguir una “vaga semejanza” entre la obra y su traducción, esa idea de semejanza sería un intento infructuoso de conseguir lo que en sus textos sobre la mimesis denomina “semejanza sensorial” (Cfr. Opitz, 2014): “[s]i ordenáramos las palabras de distintas lenguas que signifiquen lo mismo en torno al que es su significado, tendríamos que investigar cómo sucede el que todas ellas (que a menudo no guardan la menor semejanza) sean semejantes a su significado” (*Ob. II/1*, p. 207). Al respecto, Opitz afirma que el “plus” de la polisemia, eso que excede lo dado en la oralidad o en la escritura, se puede describir como un campo de significado heterogéneo que representa el ámbito en donde pueden surgir las semejanzas no sensoriales. La tarea de traducción no consiste en lograr el grado más elevado posible de semejanza sensorial con el original, sino en mostrar la íntima relación que guardan los idiomas entre sí. En esta línea, la lectura en astrología, lectura de las constelaciones, está sujeta a un agente: el astrólogo, quien observa la posición de los planetas, “pero aquello que nota de la constelación de los planetas debe ser adaptado e interpretado en un acto de *traducción*, si es que de ello han de extraerse pronósticos para el futuro.” (Opitz, 2014, p. 1146. La cursiva es agregada). De aquí que la lectura de obras filosóficas y artísticas implique un acto de traducción y la traducción suponga, a su vez, hallar semejanzas.

Conclusiones

El problema central de este capítulo ha sido de qué modo abordar teóricamente la danza de Bausch desde la filosofía de Benjamin sin superponer una a la otra, es decir, evitando el planteo de que dicha danza presentaría una versión bailada de la filosofía benjaminiana o que ésta puede explicar lo esencial de aquella. Este problema se basa no sólo en las críticas que se han hecho a las filosofías que refieren a la danza (Cfr. capítulo 1) sino también en la constante afirmación de Bausch de que su obra se explica por sí misma puesto que la danza es *materia de pensamiento*. Ahora bien, este planteo de Bausch puede comprenderse como una apertura a pensar la danza atendiendo a la especificidad de su trabajo. Desde aquí y teniendo en cuenta algunos estudios sobre danza que toman el concepto de traducción de Benjamin para pensar no sólo la relación entre

filosofía y danza sino también la danza de Bausch he propuesto recuperarlo para la presente investigación.

Además, he sugerido reforzar esta recuperación de la noción benjaminiana de traducción ubicándola en la teoría del lenguaje de Benjamin, la cual permite pensar a la escritura en torno a la danza y a la danza como dos configuraciones distintas del lenguaje. Esta idea de la danza como lenguaje conlleva una serie de diferencias y discusiones en el ámbito de la danza que parten de las distintas comprensiones de lenguaje. Por su parte, Bausch habla de la danza como un lenguaje del movimiento, pero cuando evita explicar con palabras la particularidad de sus obras se desentiende de lo que puede ser cierta correspondencia entre las frases del movimiento y las oraciones del lenguaje oral o escrito. En esta línea, se observa que Bausch toma notas de los ensayos, no obstante, estas no parecerían tener la estructura que pueden suponer los sistemas de notación como el de Laban. Por esto he considerado que el modo de Bausch de abordar el problema de la danza como lenguaje puede encontrarse en cercanía a la concepción amplia de lenguaje que elabora Benjamin. Para este autor “[t]oda manifestación de la vida espiritual humana puede ser entendida en tanto que un tipo de lenguaje” y, más allá, el lenguaje es inherente a todo, aunque no todo tenga voz o se exprese en palabras (*Ob. II/1*, p. 144). Si en el estado paradisiaco, el lenguaje era ámbito [*Medium*] y no instrumento o medio [*Mittel*] para el conocimiento, en el estado actual –caído– del lenguaje donde hay pluralidad de lenguas aún es posible el conocimiento a través de una serie de traducciones.

A partir del concepto de traducción de Benjamin es posible atender especialmente a la relación entre la lengua del original –en este caso, la obra de Bausch– y la lengua de su traducción –la de la filosofía en la presente tesis. Benjamin considera dos desvíos que terminan en malas traducciones y que son los que buscaré esquivar. Uno de ellos consiste en el intento de comunicar el mensaje del original, puesto que lo esencial de una obra no es el mensaje ni la comunicación. El otro desvío es intentar traducir la esencia de la obra, ya que es justamente lo intraducible. A partir de esta noción de traducción puedo plantear que en la presente tesis no trataré de explicar con palabras lo particular o esencial de la obra de Bausch, es decir, lo que ella misma evita hacer en las entrevistas. Si la traducción tiene como meta exponer la estrecha relación entre las lenguas, buscaré aquí exponer las posibles relaciones *de parentesco* entre dos configuraciones heterogéneas del lenguaje: la escritura en filosofía (desde la filosofía de Benjamin) y la danza de Bausch. Para esto es

importante la traducción en cuanto rodeo y ligero roce con la escritura de algunos problemas presentes en tal danza.

Por otro lado y remarcando que la presente propuesta no es hacer una traducción de la danza de Bausch *en* la filosofía de Benjamin o lo inverso, he recurrido a otro concepto que forma parte de la teoría del lenguaje de este autor: el de semejanza. La semejanza no sensorial –diferente de la *mera semejanza*– fundamenta en la filosofía benjaminiana la traducción entre las lenguas. Dicho concepto da lugar a comprender la relación entre los problemas compartidos por ambos autores en términos de *problemas semejantes*. En otras palabras, es posible considerar que hay *semejanza* entre algunos problemas de la filosofía de Benjamin y la traducción de algunos problemas de la danza de Bausch³⁹. El problema semejante que es eje de la presente tesis es el de la subjetividad, al cual me dedicaré en el capítulo siguiente.

³⁹ Si bien en el presente capítulo vinculo los conceptos de traducción y semejanza en el marco de la teoría del lenguaje de Benjamin para pensar el modo de relacionar su filosofía y el teatro-danza de Bausch, es posible continuar ampliando la recuperación que la danza hace de la filosofía benjaminiana enlazando traducción, lenguaje y semejanza con el concepto de crítica de arte de Benjamin. Dicho concepto se desarrolla –con ciertos desplazamientos (Cfr. Abadi, 2014; Steiner, 2014)– especialmente desde los textos que conforman la teoría estética de juventud de Benjamin: *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, «*Las afinidades electivas*» de Goethe y *El origen del «Trauerspiel» alemán*. En el primero de ellos Benjamin plantea que la reflexión como ámbito [*Medium*] está presente *en* la obra. Así, “[e]l sujeto de la reflexión es en el fondo el producto artístico” y es la obra la que exige su crítica: en esto consiste la criticabilidad, una exigencia inmanente que no depende de los seres humanos (*Ob. I/I*, p. 67). La crítica no enjuicia a la obra sino que expone sus relaciones con otras obras y, de este modo, con la idea de arte. A su vez, en los escritos sobre *Las afinidades electivas* y sobre el *Trauerspiel* Benjamin mantiene el principio de inmanencia y plantea que la crítica debe proceder con un “rodeo” buscando la verdad de la obra a través de su relación de parentesco con la filosofía. Además, su proyecto sobre los pasajes puede considerarse como cierta forma de esta tarea de la crítica (Steiner, 2014, p. 290). Se puede observar desde aquí que la crítica de arte involucra rasgos que también se encuentran en la noción de traducción. Le agradezco especialmente a Carlos Pérez López por sus sugerencias al respecto.

CAPÍTULO 3: ¿Está agotado lo que se suspende? Dinámicas desde el sujeto hacia la subjetividad

Introducción

Al momento he propuesto algunas consideraciones de orden metodológico a partir de los conceptos de traducción y de semejanza de Benjamin para formular la relación entre su filosofía y el teatro-danza de Bausch en términos de problemas semejantes. En la medida en que Benjamin y Bausch desarrollan cada uno a su modo las cuestiones de la experiencia y del cuerpo y que las mismas presuponen cierta idea de sujeto, subjetividad y subjetivación, reconstruir y precisar estas nociones tanto como las discusiones involucradas se tornan tareas fundamentales en la actual investigación. Con este objetivo en el presente capítulo reconstruiré algunas de las críticas, tensiones y ambivalencias que la filosofía de Benjamin y el teatro-danza de Bausch exponen respecto a la cuestión del sujeto. Esta tarea reconstructiva buscará así delinear el problema que se irá desplegando en los capítulos subsiguientes.

Las críticas a la concepción de sujeto que Benjamin identifica en la Modernidad, especialmente en la filosofía kantiana, y de modo más amplio en los planteos de un sujeto que conoce el mundo intencionalmente, se encuentran trazadas a lo largo de toda su obra aunque están particularmente tematizadas en sus escritos de juventud. Por este motivo y en vistas a reconstruir las líneas centrales de la lectura de Benjamin sobre el problema del sujeto me detendré en tales escritos de juventud, en los cuales se presentan ciertas ideas de unidad sistemática y continuidad en el conocimiento y la experiencia. Estas ideas, basadas en la doctrina [*Lehre*] de la tradición judía, se diferencian de la continuidad progresiva y mecánica características de los conceptos de tiempo e historia de la tradición filosófica que continúan siendo foco de discusión en los escritos benjaminianos de madurez.

A su vez, buscaré mostrar algunas relaciones problemáticas entre la cuestión del sujeto y la indagación de Benjamin relativa a profundizar y ampliar los conceptos de experiencia y de conocimiento retomados críticamente de Kant. Dicha ampliación se formula especialmente a través de la religión y del lenguaje pero, a su vez, Benjamin

reserva un lugar no menos relevante al rol del cuerpo en este proceso, lo que se puede constatar en sus apuntes sobre percepción y sobre el problema psicofísico. En torno a la cuestión del sujeto en la filosofía benjaminiana hay interpretaciones encontradas: Adorno (1998) destaca un “antisubjetivismo” mientras que especialistas como Fürnkäs (1993), Richter (1995) y Naishtat (2010) no hallan una clausura de cierta noción subyacente de subjetividad⁴⁰. En este marco una de las principales tareas no sólo de este capítulo sino de toda la tesis será poner a prueba la interpretación de que en la filosofía de Benjamin se encuentra una crítica al concepto moderno de sujeto que no consiste en una desaparición de todo trazo de subjetividad, sino que puede entenderse en términos de una subjetividad *no compacta* justamente por la persistencia y reelaboración del concepto de experiencia y sus manifestaciones corporales.

Por otro lado, en el ámbito de la danza contemporánea y de los estudios en danza se pone en discusión la concepción moderna de sujeto desde los posicionamientos con respecto al cuerpo, a la experiencia, al movimiento y a la representación en estrecha relación con la coreografía. En un contexto en el que se repiensen las relaciones entre coreografía, coreógrafo, bailarín, movimiento, experiencia, técnica y cuerpo, uno de los planteos más resonantes es el de André Lepecki, quien plantea que cierto tipo de danza y performance contemporáneas se caracterizan por un *agotamiento* del movimiento y, correlativamente, de la danza. No obstante, como señala Bardet (2017), la relación establecida por Lepecki entre movimiento y dinamismo puro pasa por alto que en lo aparentemente quieto ya hay movimiento. Por mi parte y teniendo en cuenta la observación de Bardet, para una lectura del teatro-danza de Bausch propongo tomar distancia de la interpretación de Lepecki a partir del estudio que Benjamin realiza sobre la fragmentación, la interrupción y las dinámicas del tiempo y del movimiento atendiendo especialmente al merodeo, la repetición o eterno retorno y la dialéctica en suspenso. Como buscaré reconstruir, el teatro-danza de Bausch propone un modo de trabajo, es decir, de creación escénica, que reorganiza las relaciones referidas inscribiendo sus obras en lo que, teniendo en cuenta las dinámicas presentes en la filosofía de Benjamin, se puede

⁴⁰ A los planteos de Adorno, de Fürnkäs y de Naishtat me referiré en el presente capítulo mientras que a la lectura de Richter, centrada en la cuestión del cuerpo en *Diario de Moscú*, me referiré especialmente en el capítulo 5 sobre la memoria corporal. Además, se puede notar que la cuestión de la subjetividad es retomada y discutida desde distintos aspectos y fragmentos de la obra de Benjamin en diferentes estudios de especialistas más allá de que este problema no sea el eje de las investigaciones. Así, por ejemplo, en algunas lecturas se refiere a la subjetividad benjaminiana desde una revisión del concepto de humanidad en relación con lo no humano (Cfr. Belforte, 2016), en otras desde el lenguaje, la redención y el conocimiento (Cfr. Abadi, 2014).

llamar una *crisis* del movimiento. Una exploración de los vínculos entre sujeto, subjetivación, subjetividad y movimiento guiará entonces el presente capítulo a fin de responder esta pregunta central: ¿qué tensiones se pueden encontrar entre, por un lado, agotar la danza y desintegrar la subjetividad y, por el otro, estallar el continuo del tiempo poniendo en crisis el movimiento y dar lugar a formas reconfiguradas de subjetividad?

3. 1. Sujeto, experiencia y cuerpo

3.1.1. Críticas a la concepción de sujeto empírico

De modo general y siguiendo la entrada a cargo de Cassin en el *Vocabulario de las filosofías occidentales* (2018), si bien la palabra “sujeto” presenta diversas acepciones, es posible distinguir tres grupos principales en los cuales rigen, vinculadas de distintos modos, las nociones de subjetividad, subjetividad y sujeción o subjetivación. El concepto de “subjetividad” es la traducción del neologismo *Subjektheit*, proviene del *hypokéimenon* aristotélico y reúne al sujeto lógico (*del cual* los predicados son dichos) y al sujeto físico (*en el cual* los atributos son o están). Esta acepción posee además un sentido más amplio ligado a la etimología de *hypokeisthai* (*subyacer* o *estar por debajo*) y que coincide con la cosa (*res* y *causa*), que remite también al sentido de materia, objeto o tema. Por su parte, el concepto de “subjetividad” es el que convierte al sujeto en lo opuesto al objeto, especialmente cuando implica delimitar la esfera de lo psíquico o lo mental. A su vez, las acepciones de sujeto que remiten a la “sujeción” o “subjetivación” suponen dependencia, sometimiento o dominación que subyuga, constriñe u obliga. Los términos de subjetividad y sujeción se encuentran reiteradamente vinculados en particular desde que Kant plantea su filosofía como una teoría del sujeto constituyente del objeto, lo que da lugar a las críticas contemporáneas que a partir de Nietzsche se hacen a la *robustez* del sujeto, es decir, a su supuesta unidad y univocidad.

La filosofía de Benjamin se ubica entre las que se alejan de la epistemología y el concepto “robusto” o “compacto” de sujeto moderno⁴¹. En sus escritos se puede hallar

⁴¹ No obstante, esta primera ubicación no debe pasar por alto que no se trata aquí de la carencia de todo tipo de fuerza. En efecto, Benjamin formula, como se verá más adelante, la idea de “débil fuerza mesiánica [*schwache mesianische Kraft*]” en relación con un “sujeto histórico [*historisches Subjekt*]” en sus tesis sobre la historia dando lugar así a lo que se podría también comprender como cierta forma de robustez (Benjamin, 2009, pp. 40 y 42). Asimismo la concepción de subjetividad que se encuentra en la filosofía benjaminiana puede distinguirse de la idea de un sujeto “compacto” si se considera la crítica de dicho autor

de modo más o menos solapado una imbricación entre las referidas nociones de subjetividad y sujeción –aunque Benjamin no utilice este último término– al menos desde que en *Sobre el programa de la filosofía venidera* de 1917⁴² pone en discusión la relación entre un supuesto “yo individual corporal-espiritual [*individuellen leibgeistigen Ich*]” y los objetos (*Ob. II/1*, p. 166). La posición de Benjamin con respecto al concepto de sujeto de la Modernidad ilustrada se concentra justamente en su lectura de la filosofía de Kant formulada en el *Programa*. Ahora, si bien Benjamin es crítico de Kant y de la Ilustración, también recupera y busca profundizar o transformar ciertas cuestiones de la filosofía kantiana, razón por la cual su posición al respecto es ambivalente (Cfr. Abadi, 2014). En los próximos apartados intentaré reponer la postura de Benjamin para explicitar su crítica al concepto moderno de sujeto.

Benjamin comienza su *Programa* afirmando que “[l]a tarea central de la filosofía venidera es convertir las más profundas intuiciones que ella misma toma de la época y del presentimiento que la inunda de un gran futuro de conocimiento poniéndolas en relación en su conjunto con el sistema kantiano” (*Ob. II/1*, p. 161). A continuación, plantea la importancia de proseguir con la crítica del conocimiento kantiano considerando que Kant, como antes Platón, se ha dedicado exitosamente al problema de la justificación del conocimiento, es decir que ha enlazado la exigencia de profundidad con la exigencia de justificación del conocimiento. De aquí que “cuanto más imprevisible y atrevido se anuncia el despliegue de la filosofía venidera, tanto más hondamente habrá ella de luchar por la certeza, cuyo criterio es sin duda la sistemática unidad o la verdad” (*Ob. II/1*, p. 162).

Benjamin valora la idea de unidad sistemática o verdad de la filosofía kantiana. A su vez pretende encontrar una conexión entre la obra kantiana y su propio concepto de doctrina entendida en un sentido religioso, esto es, en su acepción de la *Torah* hebrea, como “enseñanza” (Jarque, 1992, p. 37)⁴³. La doctrina es aquello que desarrolla la

a la “masa compacta [*kompakte Masse*]”, expuesta a su vez por Baudelaire en “La danza macabra” (*Ob. I/2*, p. 224). Volveré sobre la cuestión de la masa y de la danza macabra en el capítulo 6.

⁴² Se trata de un artículo redactado en 1917 pero que no fue publicado. El *Apéndice* es de marzo de 1918. En lo siguiente me referiré al mismo en términos de “*Programa*”.

⁴³ Benjamin recupera y reformula también el concepto de tarea infinita de Kant, es decir, la tarea de un sujeto supraindividual que se acerca a su meta “*infinitamente*”, sin alcanzarla nunca por completo peroteniéndola como ideal regulativo. Este concepto se encuentra en vinculación con la unidad sistemática, es decir, la unidad como virtualidad o latencia. Para un análisis de esta cuestión véase Abadi (2014, pp. 87-96. La cita previa tiene la misma referencia).

tradición, es decir, es el despliegue histórico de la Escritura como objeto de una hermenéutica en que se desenvuelve la tradición (Jarque, 1992, p. 37). En principio Benjamin espera hallar en la obra kantiana una conexión con su concepto de doctrina y la oportunidad de que la filosofía pueda volverse o, al menos, sea incorporada a la doctrina⁴⁴. En una carta de octubre de 1917 Benjamin le plantea a Scholem su convicción de encontrar en la filosofía de la historia de Kant una clave de lectura del mesianismo judío y su pretensión de dedicar su tesis doctoral a los escritos kantianos sobre el tema – aun cuando todavía no había leído las obras relevantes para ello (Benjamin, 1978, p. 389 y 390). En este marco Benjamin afirma lo siguiente:

La tradición es el medio [*Medium*] en el que la persona que está aprendiendo continuamente se transforma a sí misma en la persona que está enseñando [...]. En la tradición todos son educadores y educandos y todo es educación. Estas relaciones son simbolizadas y sintetizadas en el desarrollo de la enseñanza [*Lehre*]. [...] La doctrina [*Lehre*] es como un mar ondulante, pero lo único que importa para las olas (entendidas como imagen del hombre) es rendirse ante su movimiento en el sentido que se eleva hasta llegar a la cresta y se precipita con espuma. (Benjamin, 1978, p. 382))

Desde esta cita es posible observar el énfasis de Benjamin en el movimiento continuo que incorpora, vincula y envuelve a las distintas generaciones con la tradición: “[l]a libertad consiste en la continuidad con la tradición, en recibirla y transformarla” (Abadi, 2014, p. 56). No obstante, esta dinámica de continuidad no es propia de una concepción de tiempo y de historia mecánica y progresiva, algo que, como se verá más adelante, Benjamin discute desde su juventud hasta en sus últimos escritos⁴⁵.

En el *Programa*, aunque Benjamin reivindique la crítica del conocimiento de Kant, considera que existen deficiencias en la experiencia y la metafísica manifestadas en su teoría del conocimiento. En este marco se pronuncia con respecto a la cuestión del sujeto. Los elementos deficientes son fundamentalmente los que señala en el siguiente fragmento del *Programa*:

⁴⁴ Sobre las vacilaciones de Benjamin respecto al lugar de la filosofía en relación con la doctrina puede verse Jarque (1992, pp. 36-38).

⁴⁵ A su vez, la idea de una continuidad comprendida desde la doctrina se presenta en concordancia con lo que en la década de 1930 Benjamin observa como propio de la transmisibilidad de la narración.

[P]rimero: la concepción del conocimiento (no superada todavía definitivamente por Kant) como *relación* que se establece entre sujetos y objetos o entre un sujeto y un objeto; en segundo lugar, la relación (tampoco superada por completo) del conocimiento y la experiencia respecto de la conciencia empírica humana. Ambos problemas se hallan relacionados del modo más estrecho, y aunque Kant y los neokantianos hayan ya sin duda superado la naturaleza de objeto de la cosa en sí como causa de las sensaciones, todavía hay que eliminar la *naturaleza* de sujeto propia de la conciencia conocedora. Esta naturaleza de sujeto que se da a la conciencia conocedora es debida a que ella está formada en analogía con el sujeto empírico, que tiene los objetos frente a sí. (*Ob. II/1*, pp. 165 y 166. *Cursivas agregadas*).

Esa “naturaleza de sujeto propia de la conciencia conocedora” conserva lo fundamental del sujeto empírico: es aún un “yo individual corporal-espiritual” que se relaciona con los objetos a través de la recepción de las sensaciones mediante los sentidos y de allí forma sus representaciones (*Ob. II/1*, p. 166). Esta relación entre el sujeto empírico y el objeto parte, según Benjamin, de “una realidad de rango inferior, incluso ínfimo” e involucra una concepción de experiencia “baja”, “reducida”, “inferior” (*Ob. II/1*, p. 162 y 163). El sujeto empírico aparece como la persistencia de la experiencia del mecanicismo en la filosofía kantiana, es decir, estas concepciones de sujeto, de experiencia y de realidad se fundan en la ciencia físico-matemática, lo que ha sido enfatizado por la lectura del neokantismo de Marburgo, y conciben una idea de tiempo lineal y homogénea. En otros escritos de esta misma época Benjamin opone a la temporalidad kantiana su propia concepción determinada por el tiempo histórico mesiánico de la tradición judaica⁴⁶. El mesianismo de Benjamin es apocalíptico, escatológico y ajeno a la idea de progreso en la historia a la vez que le otorga una preponderancia al pasado y a la rememoración en lugar de pensar en términos de futuro (tal como hace Kant en su filosofía de la historia).

Asimismo, Benjamin justifica la pobreza de la visión del mundo de Kant por encontrarse enmarcada en la cosmología y los presupuestos de la Ilustración y por sostener un concepto de experiencia que continúa con la caracterización filosófica típica de la Modernidad, la cual “no reconocía autoridades; pero no en el sentido de tener que subordinarse a ellas sin crítica, sino en tanto que fuerzas espirituales que den a la

⁴⁶ Cfr. primera nota al pie del apartado “Orientaciones del movimiento: merodeo, eterno retorno, dialéctica en suspenso”.

experiencia un gran contenido” (*Ob. II/I*, p. 163). Al respecto, Abadi (2014, p. 66) observa que aunque en principio parezca que Benjamin trata de salvar a Kant de la Ilustración, aquel hace una apropiación de ciertos aspectos fundamentales de este movimiento justamente a través de Kant cuando conserva, no sin modificaciones, el universalismo (frente al sionismo), la idea de libertad y la importancia de la razón contra el mito.

3.1.2. Perspectivas para los conceptos de experiencia y de sujeto

En el *Programa*, la lectura benjaminiana de Kant plantea la “exigencia” para la filosofía venidera de integrar al sistema kantiano la metafísica incluyendo a la religión – puntualmente la teoría o conocimiento de la religión– y al lenguaje (*Ob. II/I*, p.172). Esta perspectiva de apertura se puede encontrar en las etapas posteriores de la filosofía de Benjamin y puede ser comprendida en términos de una *ampliación* del concepto de experiencia (Abadi, 2014).

En tanto la experiencia verdadera es “la multiplicidad continua y unitaria del conocimiento” no se corresponde “con el ser humano corporal-espiritual individual y su conciencia” sino con la “sistemática especificación del conocimiento” (*Ob. II/I*, pp. 172 y 166). El carácter trascendental de la experiencia debe despojarse de todo lo subjetivo y de la conciencia empírica para dar lugar a la experiencia auténtica basada en “la conciencia pura gnoseológica (trascendental)” (*Ob. II/I*, p. 167). Existe así una preocupación de Benjamin por la autonomía de la esfera cognoscitiva en consonancia con el concepto de tradición para formar “un puro continuo sistemático de lo que es la experiencia” (*Ob. II/I*, p. 169).

Este concepto de experiencia para la filosofía venidera incluye a la religión “de modo que ni Dios ni el ser humano son objeto o sujeto de experiencia, sino que ésta se basa en lo que es el conocimiento puro” (*Ob. II/I*, p. 167). Se buscaría entonces hacer posible no sólo la experiencia mecánica sino también “la experiencia religiosa” y la doctrina. Para esto es necesario “encontrar la esfera de total neutralidad en relación con los conceptos de objeto y sujeto”, es decir, “la esfera autónoma” del conocimiento en la

que no haya referencia a las entidades metafísicas “objeto” y “sujeto” (*Ob. II/1*, p. 16 y 168)⁴⁷.

Si bien en su *Programa* Benjamin no se detiene en el lenguaje sí indica que la transformación y corrección del concepto de conocimiento requiere que se lo coloque en relación con el lenguaje. Desde su filosofía del lenguaje, especialmente en *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre* Benjamin busca desarmar la dicotomía tradicional entre sujeto y objeto. El lenguaje es comprendido como ámbito [*Medium*] del conocimiento y no como instrumento [*Mittel*] del sujeto. El lenguaje no aparece como perteneciente al sujeto sino que, como he señalado anteriormente, es inherente a todo lo animado e inanimado (Cfr. capítulo 2). El lenguaje no es utilizado por el sujeto como un instrumento ni el sujeto conoce *mediante* el lenguaje, sino que el conocimiento se da *en* el lenguaje. A su vez, Benjamin interpreta que tras la caída del estado paradisiaco aparece la multiplicidad de lenguas, caracterizadas por su fragmentación. Las lenguas, en *La tarea del traductor*, son comparadas con los pedazos de una vasija rota que buscan con la traducción la unidad originaria del lenguaje puro o nominativo. En este marco, Benjamin coloca la exigencia en la obra, es decir, es la obra la que exige traducción más allá de que alguien pueda responder o no a dicha exigencia. Esta idea de que la exigencia se encuentra en la obra se presenta también en la lectura que Benjamin hace del Romanticismo y, de modo más general, en su teoría del arte. En tanto la reflexión se ubica en la obra no se halla en el sujeto creador o en el crítico. Al igual que para el caso de la traducción, es la obra la que exige la crítica y en esto consiste su criticabilidad.

A su vez, en *El origen del 'Trauerspiel' alemán* Benjamin plantea que la filosofía tiene que exponer la verdad, siendo su método el rodeo. La verdad se forma a partir de ideas. En este planteo Benjamin se encuentra reivindicando la teoría platónica de las ideas en la que la verdad existe separadamente del sujeto de conocimiento. Las ideas alcanzan a los fenómenos y a las cosas como las constelaciones a las estrellas. La filosofía no puede alcanzar las ideas pero aún puede descubrirlas, exponerlas –práctica que vincula al filósofo y al artista– mirando hacia los objetos y los fragmentos mundanos *sin intención*:

⁴⁷ Al respecto, Abadi (2014) aclara que Benjamin le reprocha a Kant que en su crítica a la metafísica haya mantenido conceptos que no dejan de ser “metafísicos” como los de sujeto y objeto. Aquí Benjamin entiende metafísica en un sentido vinculado al mito. Otro es, en cambio, el sentido de metafísica que el autor reivindica y reclama para la filosofía venidera, el cual se identifica especialmente en el *Programa* con la religión judaica.

“La verdad es la muerte de la intención” (*Ob. I/I*, p. 231)⁴⁸. Al respecto, en una carta a Scholem del 19 de febrero de 1925, Benjamin comenta que el prólogo al *Trauerspiel*, donde se encuentra la referencia a la teoría platónica de las ideas, es un modo de disfrazar su filosofía del lenguaje: “la ‘idea’ en que la verdad se manifiesta es, en última instancia, una figura del lenguaje nominativo, un nombre” (Abadi, 2014, p. 158). Las ideas no se explican con referencia a una facultad intelectual, por esto la verdad que pertenece al ámbito eidético no puede ser objeto de una relación intencional, una correlación interior a la conciencia que determina un objeto. La nominación se contrapone a la intencionalidad del sujeto, es decir, a las concepciones del conocimiento que proponen un sujeto que busca la verdad por fuera del lenguaje o bien por fuera del modo de “exposición [*Darstellung*]” (*Ob. I/I*, pp. 224-225). Las ideas se dan en el lenguaje, en el modo de exposición de la filosofía y no son un contenido independiente de él. El contenido de verdad sólo se puede aprehender con la inmersión en los detalles de un contenido objetivo. De este modo Benjamin sostiene un concepto de verdad no intencional situado en tensión metafísica con el mundo sensible. En estrecha vinculación con la Cábala judía, el autor plantea la incognoscibilidad de las ideas de Dios y sus misterios simbolizados en las criaturas [*Kreatur*], es decir, de la verdad inmanente y enigmática en el mundo profano.

Me interesa desde aquí preguntar si este claro rechazo al sujeto de conciencia empírica y al sujeto intencional implica una renuncia contundente a todo trazo de subjetividad. Si bien no se encuentran en la obra de Benjamin referencias específicas y desarrolladas de su concepción de subjetividad, las elaboraciones a lo largo de su obra en torno a la experiencia y, de modo más solapado, al cuerpo dejan un margen para la pregunta por la subjetividad. En otras palabras, ¿cuál es el reverso de la crítica benjaminiana al concepto de sujeto moderno? ¿Qué posibilidades se hallan en los escritos de Benjamin para una idea no robusta, no compacta de subjetividad a partir de su concepción de experiencia y, más específicamente, de los modos en los que la experiencia se expone corporalmente?

En esta dirección se observa que aunque Benjamin critique fuertemente la idea de intención del conocimiento en su tesis sobre el *Trauerspiel*, en una anotación fechada

⁴⁸ La verdad como muerte de la intención aparece también en un fragmento fechado alrededor de 1921 (*Ob. VI*, p. 61).

entre 1922 y 1923 y titulada “Grados de la intención [*Intentionsstufen*]” parece reivindicar otro tipo de intención, ligada a la fantasía:

La fantasía [*Phantasie*] es, por su parte, una intención de la percepción que no está construida en la intención del conocimiento (son los casos del sueño y de la infancia). Objetos puros de esa intención (¿aún?) no hay. (Pero sí hay otras intenciones de la percepción que se pueden designar como videncia o clarividencia.) (*Ob. VI*, p. 63. Traducción levemente modificada)

La intención de la percepción que caracteriza, según Benjamin, a la fantasía se presenta ligada al sueño y a la infancia. Esta intención es parte de los distintos niveles de intención, los cuales no se corresponden con el conocimiento; por el contrario, es preciso entender los distintos niveles de intención desde la “filosofía de la historia” (*Ob. VI*, p. 63). Tal caracterización de la intención puede ser iluminada desde los escritos posteriores de Benjamin en los que ahonda en las cuestiones del sueño y la infancia y a las que haré alguna referencia en los capítulos siguientes. Como se mencionó, Benjamin ya desde sus escritos tempranos se aleja de las ideas de continuidad y progresividad propias de un tiempo mecánico y vacío. En esta línea, en sus textos de madurez se observa una elaboración de la tensión entre continuidad y discontinuidad, lo que caracterizará a las posibilidades de la experiencia y la narración apoyadas en la memoria corporal, la percepción y la dialéctica en suspenso en el contexto y las condiciones de la vida citadina. La pregunta que persiste aquí es si en el pensamiento de Benjamin se aniquila toda concepción de sujeto o si aún es posible pensar en cierta forma de subjetividad.

Al respecto, distintos estudios críticos subrayan la imposibilidad de hallar en los escritos de Benjamin, incluso en los autobiográficos, la identidad de un sujeto autoral así como el interés narrativo por el propio “yo”. En este sentido, algunas lecturas parecen sugerir una disolución o desvanecimiento del sujeto. Adorno, en su “Caracterización de Walter Benjamin”, artículo escrito en 1950 con ocasión del décimo aniversario de su muerte, afirma lo siguiente:

Según la manifestación oral, Benjamin sólo reconocía al Yo como místico, no como metafísico-crítico del conocimiento, como “sustancialidad”. La vida interior es para él no sólo la abulia y turbia autosuficiencia, sino también el fantasma que deforma la vida posible del hombre: por doquier la contrasta con lo corpóreo y exterior. Así pues, en vano se buscarán en él conceptos no sólo como autonomía, sino también como

totalidad, vida, sistema, pertenecientes todos ellos a los dominios de la Metafísica subjetiva. Lo que celebra de Karl Kraus [...] es un rasgo propio de Benjamin: la inhumanidad [*Unmenschlichkeit*] contra el engaño de lo omnihumano [*Allmenschlichen*]. (Adorno, 1998, p. 20)

Asimismo, respecto al “esbozo” de los *Pasajes*, Adorno sostiene que no es sino un conjunto de materiales “apenas reconstruible”. Benjamin habría coronado “su antisubjetivismo [*seines Antisubjektivismus*]” haciendo que su obra principal consista mayormente en citas, renunciando a “toda interpretación” y dejando surgir los significados mediante el montaje. Todo esto en tanto la filosofía “no sólo debía recoger el surrealismo, sino ser surrealista ella misma”. Su problema, observa Adorno, es el siguiente:

[N]o hay ningún canon que diga cómo se podría realizar la osada empresa de una Filosofía depurada de argumento, ni siquiera cómo se podrían alinear las citas de manera en alguna medida razonable. La Filosofía fragmentaria se quedó en fragmento, víctima quizá de un método del que no se puede decidir si se puede mantener siquiera en el medio del pensamiento. (Adorno, 1998, p. 24. Las citas previas del párrafo tienen la misma referencia).

En 1955 Adorno escribe una reseña de la nueva edición de *Dirección única* y allí insiste en el desvanecimiento de lo subjetivo: “sólo mediante la incursión en el objeto, hasta la literal extinción del yo, podían alcanzarse las posturas de *Dirección única*” (Adorno, 1998, p. 34).

Ahora, aunque es explícito el rechazo de Benjamin a una concepción de sujeto como sustancialidad así como lo es la crítica a la interioridad y el traslado de su atención hacia lo corpóreo y exterior, no es tan evidente que esto arrastre una plena negatividad en su perspectiva, es decir, la extinción del “yo” como disolución completa de la subjetividad⁴⁹. Asimismo, si bien *Calle de dirección única*, sus imágenes de pensamiento

⁴⁹ Asimismo, y aunque no es algo abordado especialmente en la presente tesis, si se atiende al análisis de las continuidades e inflexiones del pensamiento de Benjamin desde su antropología temprana (1913-1925) hasta su materialismo antropológico (1929-1940) es posible considerar su referencia a lo no-humano [*Unmensch*] en relación con su materialismo antropológico y notar que dicho autor tampoco reduce lo no-humano a un polo negativo y destructivo. Si el polo negativo es, como señala Adorno, una crítica al humanismo en el que Benjamin mismo se ha formado, se halla también una positividad de lo no-humano si se lo considera no ya desde la humanidad en su supuesta excepcionalidad sino en su dimensión creatural. En este último sentido, aunque las menciones explícitas a lo no-humano se encuentran en el ensayo de

y luego el proyecto de los pasajes apunta a la emergencia de los significados con la práctica y forma de montaje esto no supone necesariamente una *renuncia* a toda interpretación, es decir, suspender la elaboración de aquello que con cierto movimiento surge entre los fragmentos. Por último, tampoco es tan manifiesto que las posturas de *Calle de dirección única* dependan únicamente de la incursión en el objeto. Justamente para una comprensión de la *postura* o toma de posición de Benjamin se vuelve relevante atender a la idea que allí mismo presenta de “presencia corporal de ánimo”, en la cual hay una torsión de la identificación tradicional de presencia y ánimo o espíritu a raíz de la incidencia de lo corporal. La incursión en lo corporal y externo parece, más que extinguir la subjetividad, plantear una alternativa a su comprensión como sustancialidad o intencionalidad.

La interpretación de Adorno en términos de “extinción del yo” no es la única en torno al problema de la subjetividad en la filosofía benjaminiana. Desde otra perspectiva, Fürnkäs en “El sujeto en los escritos autobiográficos de Walter Benjamin” recupera la idea de que el volverse hacia los objetos hasta casi indiferenciarse con ellos se explica, en gran parte, desde las cartas en las que Benjamin fundamenta el uso de seudónimos en distintas publicaciones como un “necesario enmascaramiento” frente a las tecnologías de identificación de los fascistas (Fürnkäs, 1993, p. 190). Además, y en otro plano explicativo, indaga sobre la cuestión del sujeto puntualmente en *Crónicas Berlinesas* e *Infancia en Berlín hacia 1900* y observa que si en las lecturas posmodernas y deconstructivistas el problema del sujeto se determina por una desilusión, Benjamin encuentra en la desilusión una experiencia posible. Esta experiencia se fundaría en la “plena y corpórea presencia de espíritu” y en la “atención” en la dispersión –haciendo referencia al célebre ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Fürnkäs, 1993, p. 190).

Fürnkäs tan sólo menciona estas ideas y se detiene en las figuras que guían la obra de Benjamin, es decir, en cómo el alegórico melancólico en el *Trauerspiel*, el ángel de la historia, el coleccionista, el flâneur o el historiador materialista dan cuenta de un sujeto “huérfano” en la medida en que conservan el incógnito de su autor. Fürnkäs reconoce la

Benjamin sobre Karl Kraus, se pueden considerar como sus manifestaciones a distintas figuras humanas (la prostituta, la lesbiana, la madre, el niño, el trapero, el enano jorobado, los ayudantes) así como a figuras no humanas (el ángel de la historia, los espectros, el Mesías, los animales, los personajes kafkianos, etc.).

asociación entre esa orfandad y una discontinuidad: “en las *Crónicas berlinesas* como en la versión última rige el criterio de excluir como categorías el continuo vital del nacimiento, la infancia, la juventud, la madurez, como también la búsqueda de la identidad del sujeto autoral e incluso el interés narrativo por el propio Yo y sus ‘confesiones’” (Fürnkäs, 1993, p. 193). En esta línea, comprende que la figura redentora clave para responder al interrogante acerca del sujeto es el “hombrecito jorobado”, imagen de deformación y olvido. Se trata de un personaje que aparece en reiteradas ocasiones y que pertenece a los relatos de la tradición oral alemana⁵⁰. El hombrecito jorobado representa a “aquel que siempre había estado olvidado, mudo e ignorado, el desagradable abogado de las causas perdidas, erradas y malogradas de la infancia y el pasado” (Fürnkäs, 1993, p. 196). Sobre la base de lo delineado y con respecto a *Infancia en Berlín*, Fürnkäs afirma lo siguiente:

no hay ningún hilo narrativo (...). [E]stas imágenes de la infancia se alinean discontinuamente, como mónadas y fragmentos. Sólo un análisis pormenorizado de las imágenes y de sus remisiones recíprocas permitiría establecer si terminan configurando constelaciones determinadas y reconocibles en el espacio escritural del recuerdo, iluminando así la intención de que *Infancia en Berlín* constituya un libro auténtico (pero ésta no es nuestra intención) (Fürnkäs, 1993, p. 193).

Si Adorno subraya el presunto antisubjetivismo y la “extinción del yo” en los escritos benjaminianos, Fürnkäs rescata ciertas figuras que permitirían caracterizar la concepción subyacente de subjetividad en el pensamiento de Benjamin e indica la importancia de la presencia corporal de ánimo y de la atención en la dispersión. Desde aquí y en continuidad con la interpretación de Fürnkäs me pregunto –y buscaré responder en los capítulos siguientes– si se puede trazar una diferencia entre la extinción del yo en los relatos y una subjetividad no compacta, de trazos ni tan claros ni tan explícitos, correspondiente a las formulaciones sobre la experiencia desde la memoria corporal en las imágenes de pensamiento y la crisis de la percepción vinculada a la dinámica de la dialéctica en suspenso presente en el montaje. Al respecto y en medio de las discusiones sobre la posibilidad y relevancia de reconsiderar la cuestión del sujeto tras la negatividad de la crítica radical a la subjetividad moderna que lleva adelante la filosofía de la segunda mitad del siglo XX y las aporías involucradas, Naishtat, en su argumento para pensar la

⁵⁰ La figura del jorobado aparece en la tesis I de *Sobre el concepto de historia*, en textos sobre Kafka (*Ob. II/2*), entre otros.

posibilidad del rescate de cierto concepto de subjetividad, otorga un lugar al contra-movimiento de la dialéctica en suspenso benjaminiana. Sería posible así pensar en una subjetividad no esencialista, débil, escindida, particular, contingente y agónica que da lugar, según Naishtat, a lo político:

[L]o político tiene su capacidad de juzgar lo nuevo, lo heterogéneo, lo singular, al permitirle estallar, aparecer, detenerse, suspender un curso de cosas dadas, posibilitando así una apertura contrafactual del mundo que dice "justicia". Se trata de la verdadera excepcionalidad de lo político, que no es del orden del "estado de excepción" (*Ausnahmezustand*) controlado por el soberano (Schmitt, 1922), sino de la apertura excepcional de un contra-movimiento (Benjamin, 1991: tesis 8, p. 697) por el cual el juicio irrumpe y aparece al borde de la política y la reenfoca abriendo una nueva posibilidad del mundo común. (2010, p. 7)

Es desde este marco de discusión que otorga un lugar relevante a la dinámica de la dialéctica en suspenso de la filosofía de Benjamin que propongo una lectura de la cuestión de la subjetividad en el teatro-danza de Bausch, a la que me dedicaré en los próximos apartados.

3.2. ¿Se agota el sujeto, se agota el movimiento?

La cuestión del sujeto en la danza se encuentra estrechamente enlazada al modo de concebir el cuerpo y el movimiento. Al respecto, distintos estudios, basados especialmente en la teoría de Michel Foucault, se han concentrado en las diversas formas de sujeción que atraviesan a la danza (Cfr. Mora, 2008; 2011). En tales estudios el ballet clásico y romántico representa la forma de la danza que se expone más claramente como el producto de las relaciones de poder –lo que no implica, por supuesto, que éstas no atraviesen de modo más o menos explícito otras formas de danza–, atendiendo a lo que se ha considerado el inicio del *ballet* clásico y su vinculación con el racionalismo cartesiano. En 1661 se funda la Real Academia de Música y Danza en la corte de Luis XIV y se establece un código sistemático de pasos, colocaciones y movimientos de distintas partes del cuerpo. La comprensión del cuerpo que registra este ballet se suele relacionar con la lectura de la filosofía de Descartes que acentúa la oposición del alma y el cuerpo concibiendo al cuerpo como aquello dudoso excepto por su extensión. La

extensión se presenta como lo que el cuerpo tiene de aritmético y geométrico. Supone comprender al cuerpo como un mecanismo que, en tanto obedece a leyes matemáticas, se puede fragmentar, analizar, regular y que sigue el ritmo de un tiempo cronometrado. En la medida en que el cuerpo aparece como un objeto o máquina conducido por un sujeto que opera según las leyes de la razón, el cuerpo de bailarines y bailarinas precisa entrenarse en un control disciplinario del movimiento a partir de rigurosas rutinas repetitivas. La técnica del ballet se muestra como un tipo ejemplar de danza que busca la formación y dominación de los cuerpos y configura las subjetividades de quienes bailan de modo tal que la expresión y la emoción ligadas a la libertad y al placer se alcanzan sólo tras la internalización de la técnica y dominio del cuerpo. En esta línea, Lepecki observa que el sujeto moderno se expresa en una danza asociada ontológicamente a la exhibición espectacular del flujo y continuidad del movimiento así como a la exposición del virtuosismo de un cuerpo apto para la ejecución de esta imparable motilidad: “[L]a premisa del ballet romántico era presentar la danza como un movimiento continuo, un movimiento de orientación preferentemente ascendente, que animaba un cuerpo que se desplazaba con levedad en el aire. Semejante ideología conformaba estilos, prescribía técnicas y configuraba cuerpos” (Lepecki, 2008, p. 17).

En tanto en la Modernidad el poder teológico, real y estatal se expresa en la coreografía, el sujeto moderno de la danza se encuentra en la compleja trama del cuerpo *mudo* del bailarín que copia o busca la reproducción más fiel a la del maestro o coreógrafo. Esta caracterización parte de la lectura que Lepecki hace de *Orquesografía*, célebre tratado de danzas de 1588 del sacerdote jesuita Thoinot Arbeau. En tal tratado aparece cómo en la Modernidad se plasma a la danza en su escritura creándose así el neologismo *orchesographie* (una escritura, *graphie*, de la *orchesis*, danza)⁵¹. En este último, el proyecto danza-escritura se funda sobre el acuerdo triangular entre las matemáticas, el derecho y la religión, es decir, entre un sacerdote que enseña primero el cálculo, luego la danza y un discípulo que ha estudiado leyes y ciencia. Mediante la escritura el maestro de unos sesenta y nueve años transmite detalladamente qué pasos seguir para lograr las danzas de salón en boga durante el siglo XVI⁵², las cuales

⁵¹ El vocablo coreografía tiene distintas acepciones, entre las cuales se puede identificar dos sentidos generales en el ámbito de la danza: i) la composición de una serie de pasos, movimientos y figuras que conforman una danza, y ii) la representación (en papel u otro tipo de soporte) de un baile por medio de signos.

⁵² Estas danzas son la *Basse danse*, la Pavana, la Gallarda, la *Volte*, la *Courante*, la Alemanda, la Gavota, las *Canaries*, los *Buffons*, la *Morisque*, la Pavana de España y veintitrés variedades del *Branle*.

conformaban los movimientos de los buenos modales –así como una prueba de buena salud– en la vida social. En este texto la danza aparece dependiente de la música, una de las siete artes liberales, debiendo el bailarín seguir minuciosamente su compás. Asimismo, se define a la danza por su etimología: “La palabra danza proviene de *danser*, lo que en latín se llama *saltare*. Bailar, por decirlo así, consiste en saltar, brincar, hacer cabriolas, balancearse, caminar, andar en puntillas; mover los pies, las manos y el cuerpo de acuerdo a ciertos ritmos, medidas y movimientos” (Arbeau, 1946, p. 21). La consigna es la siguiente: *los buenos bailarines conducen a la mujer de modo ágil y animado*. Al mismo tiempo, se presenta aquí la relación y tensión entre la práctica de la danza y la escritura de la danza:

Arbeau: En cuanto a las danzas antiguas, sólo puedo decir que el correr del tiempo, la indolencia del hombre o la dificultad de describirlas, son la causa de pérdida. [...] [A]ún aquellas danzas que hemos visto en tiempos de nuestros padres, han dejado de tener actualidad, cosa que siempre acontece por ser los hombres tan amantes de la novedad.

Capriol: Me doy cuenta, entonces, de que quienes vengan después de nosotros ignorarán todos los nuevos bailes que acabáis de nombrar, por la misma razón que desconocemos los de otras épocas.

Arbeau: Eso creo yo.

Capriol: Seguramente, señor Arbeau, que está en vuestra mano poner remedio a esto. Estableced por escrito la forma en que podré adquirir este amable arte y a medida que iréis escribiendo os parecerá estar rodeado de todos los amigos de vuestra juventud [...]

Por cierto que vuestro modo de redactar es tal, que en vuestra ausencia, al estudiar vuestros consejos y preceptos en la soledad de su habitación, el alumno podrá llevar a cabo los movimientos.” (Arbeau, 1946, p. 22 y 23)

La coreografía o escritura de la danza se convierte en la forma de registrar un arte fugaz a través de anotaciones pero lo hace en el sentido de fijarlas, conservarlas aprendiéndolas “de memoria” (Arbeau, 1946, p. 58). La coreografía como escritura de la danza busca contrarrestar el carácter efímero de la danza y esto genera una tensión entre la práctica y la escritura⁵³. Según la crítica de Lepecki, esto promete al sujeto masculino

⁵³ Al respecto puede verse *Entreactos. Ensayos de filosofía y danza* (2017), donde Ibis Albizu analiza el intento de los distintos escritos de fijar las técnicas que buscan garantizar un modo correcto de bailar. La escritura se torna un medio para la memoria de los pasos de danza otorgándole a tal práctica el carácter de inamovilidad del que carece. Todo esto bajo el supuesto de que la descripción registra fidedignamente el movimiento en tanto habría correspondencia entre el hacer y el escribir, por lo que la lectura del libro enseñaría directamente a bailar. No obstante, Albizu reconoce la riqueza de los numerosos sistemas de notación al tiempo que distingue, sin dejar de problematizar tal distinción observando motivos comunes,

un medio para hacer que aquello que siempre debe estar presente, el maestro, se vuelva una presencia trascendente. Interpreta que en tanto la coreografía registra de cierto modo la danza oficia también como “una tecnología solipsista para socializarse con lo espectral, haciendo presente la fuerza de lo ausente en el campo del deseo masculino” (Lepecki, 2008, p.58). En esta línea, Albizu (2017) sostiene que la masculinidad del ballet se funda en que su técnica recoge posiciones y movimientos asociados tradicionalmente con la virilidad, por ejemplo, la verticalidad. Pero también se basa en que la mayor parte de los escritos de ballet de la modernidad están pensados por y para hombres que precisan mostrarse en el ámbito público.

La danza contemporánea, entre las artes escénicas de principios del siglo XX, ponen en cuestión la concepción moderna de sujeto en el marco de las profusas discusiones sobre la representación, las cuales se apoyan fuertemente en el planteo de Bertolt Brecht respecto de entender la mimesis como históricamente mediatizada (Lepecki, 2008; Bardet, 2012)⁵⁴. Se discute así las relaciones entre coreografía y coreógrafos, entre coreógrafos y bailarines, entre la danza y las experiencias y saberes de quienes bailan, las relaciones con el espacio, con el tiempo, con las distintas técnicas, etcétera. En este contexto, para Louppe, “el cuerpo, y sobre todo el cuerpo en movimiento” es a la vez el sujeto, el objeto y la herramienta del propio saber de la danza (2011, p. 17). De este modo la danza es reivindicada como una de las disciplinas que, junto a las ciencias sociales y humanas, producen las torsiones epistemológicas que determinan la crítica al concepto moderno de sujeto.

Según la lectura de Lepecki, la performance y danza contemporánea ponen en cuestión la relación entre danza y movimiento a la vez que el agotamiento de esta relación es vista como traición por parte de algunos críticos. Desde aquí es posible comprender la reacción de la crítica especializada y del público frente al cambio de rumbo desde el ballet

entre i) retóricos, narrativos o poéticos, como *Orquesografía* de Arbeau y ii) matemáticos o abstractos que van desde *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caracteres, figures et signes démonstratifs* (1701), de quien fuera director de la Academia Real de Danza, Raoul Auger Feuillet, hasta los contemporáneos sistemas de notación por ordenador como el *Shorthand dance notation* o el *Morris dance notation*.

⁵⁴ Si observamos la danza posmoderna norteamericana de la década de 1960, la crítica a la representación se plasma explícitamente en el célebre “Manifiesto NO” de Yvonne Reiner: “NO al espectáculo, no al virtuosismo, no a las transformaciones y a la magia y al hacer creer, no al glamour y la trascendencia de la imagen de la estrella, no a lo heroico, no a lo anti-heroico, no a la imagería basura, no al involucramiento del performer o del espectador, no al estilo, no al camp, no a la seducción del espectador por las artimañas del performer, no a la excentricidad, no a conmover o a ser conmovido.” (Banes, 1987, p. 43)

clásico hacia el teatro-danza impulsado por Bausch cuando en 1973 Arno Wüstenhöfer la convoca para dirigir la Compañía del Ballet de Wuppertal⁵⁵. Cuando le consultan por la reprobación del público Bausch responde “¿Qué público? [...] El público es muy diverso” y matiza la idea de que toda la prensa condene su obra (*PB*, p. 61). No obstante, permanece la inquietud generalizada respecto de si sus obras son o no son obras *de danza*. Aparece cuando distintos entrevistadores, con el objetivo de dilucidar su trabajo, dan por supuesta una toma de distancia de Bausch con respecto a la danza y le preguntan, por ejemplo, si se imagina diciéndole adiós a esta práctica y convirtiéndose en directora de cine o buscan establecer periodizaciones comparando sus obras según se encuentre en ellas más o menos danza (*PB*, pp. 42 y 213).

Para Lepecki, la acusación de traición por parte de la crítica de danza no sólo expone, fija y reproduce una ontología de la danza según la cual danza *es* movimiento sino que deja al descubierto la propia dificultad de aquella para explicar las prácticas coreográficas contemporáneas. Un modo de abordar esas dificultades es, según el autor, tratando lo coreográfico “por fuera de los límites de la danza” (2008, p. 20). Esto supone, a su juicio, que los estudios de danza entren en otros campos, especialmente el de la filosofía: “[u]na de las relaciones a las que este libro concede especial importancia es la existente entre danza, estudios de danza y filosofía” (Lepecki, 2008, p. 20). La coreografía, a diferencia de la danza, parece “no ser siempre subordinada del imperativo de lo cinético, una tarea que está siempre en diálogo con la teoría crítica y la filosofía” (Lepecki, 2008, p. 21).

En este marco, Lepecki plantea que frente al supuesto del sujeto moderno caracterizado por ser varón, blanco e individual, que experimenta su verdad como un impulso en favor de un movimiento autónomo, automotivado, interminable y espectacular, la danza y la performance contemporáneas responden críticamente con la deflación del movimiento, la insistencia de lo inmóvil, lo lento, la repetición como paronomasia, elementos no cinéticos, el desplome o abandono del plano vertical de la representación y la reptación como denuncia frente al racismo, entre otros. Desde aquí Lepecki critica a Benjamin poniendo de relieve que las reptaciones de William Pope L. dilapidan la identificación y consolidación de la subjetividad capitalista urbana con un

⁵⁵ Sobre la centralidad que cobra el ballet en la Alemania posterior a la Segunda Guerra Mundial se puede ver el apartado “El teatro-danza de Bausch: torsiones en la danza contemporánea”.

modo particular de locomoción caracterizado por el paseo distraído del flâneur: “Pope L. muestra que, para algunos sujetos, la motilidad y la ‘embriaguez’ del flâneur es inalcanzable, inasequible” (Lepecki, 2008, p. 179). Volveré sobre el movimiento del flâneur más adelante, pero lo que quiero adelantar aquí es que Lepecki pasa por alto no sólo la crítica de Benjamin a la embriaguez como ensoñación o fantasmagoría sino que también pasa por alto la existencia de otros movimientos propuestos por la filosofía benjaminiana, como es el de la dialéctica en suspenso. Para Lepecki, en síntesis, si la danza es movimiento fluido y continuo, entonces la tarea coreopolítica actual es “agotar la danza [*exhausting dance*]”, como titula su libro. La crítica a la representación aparece en la insistencia por desvelar cómo la coreografía participa y es cómplice de la sumisión de la subjetividad en la representación bajo las modernas estructuras de poder.

Sin embargo, como ha indicado Bardet (2017) la identificación entre movimiento e híper dinamismo y teleología o, en otras palabras, entre movimiento y dinamismo puro orientado hacia una meta, tiene la dificultad de desatender que lo quieto siempre está ya en movimiento. Pues incluso un movimiento imperceptible supone una infinita aceleración, un salto de inconmensurable velocidad o, en otras palabras, no todo movimiento es esencialmente dinámico ni apunta a una meta definida. El movimiento puede no ser del tipo del dinamismo puro, es decir, del ideal de desplazamiento de un punto a otro en un espacio neutro. La misma experimentación en danza da cuenta de gestos y movimientos en quietud y que, en principio, pueden pasar desapercibidos. Este es el caso de la *Pequeña danza* de Steven Paxton, experiencia que da lugar a la técnica llamada *contact improvisación*, conformada por el curso de múltiples pequeños movimientos y leves modificaciones mientras se está de pie y aparentemente quieto⁵⁶.

Teniendo en cuenta la lectura de Lepecki, en principio noto que las obras de Bausch ponen en cuestión la danza, algo que, no obstante, no implica que la dejen de lado. A la vez, si bien tengo en cuenta el reparo que Bardet le pone al análisis de Lepecki, observo que, a diferencia de los casos concretos de danza contemporánea estudiadas por aquella, la exploración de Bausch no es con los pequeños movimientos presentes en la quietud. Las obras de Bausch se caracterizan más bien por presentar una abundancia de gestos y movimientos realizados en escena al mismo tiempo. Esto es, según la lectura que sugiero, lo que acerca a dichas obras al análisis del movimiento presente en la filosofía

⁵⁶ La *Pequeña danza* de Paxton puede verse en <https://vimeo.com/46982536>.

de Benjamin. Desde aquí y si, como sostiene Lepecki (2008, p. 89), la coreografía occidental que arma una “economía general de la mimesis” enmarca la subjetividad y la cierra, ¿qué otros movimientos se pueden pensar desde la filosofía de Benjamin y las obras de Bausch? ¿Qué implicancias tiene el problema del movimiento en la cuestión de la subjetividad para la filosofía de Benjamin? ¿En qué consiste el desplazamiento que realiza Bausch respecto de formas de danza que parecerían clausurar la subjetividad y qué exploración técnica demarca su propia epistemología y poética? Aunque las respuestas a estas preguntas se irán formulando a lo largo de los próximos capítulos, en principio propongo, en cercanía a la observación de Bardet, tomar distancia de la idea de un agotamiento del movimiento desde la obra de Bausch y Benjamin para pensar en una *crisis* del movimiento que da lugar a reconsiderar la relación entre la dinámica del tiempo y del movimiento que configura la subjetividad y, asimismo, la comprensión de la danza.

3.3. Orientaciones del movimiento: merodeo, eterno retorno, dialéctica en suspenso

Si bien Benjamin aborda la cuestión de la historia y de la discontinuidad del tiempo desde sus escritos tempranos, sus tesis *Sobre el concepto de historia* y los *Pasajes* condensan las líneas fundamentales de su elaboración teórica sobre el tema⁵⁷. En estos escritos el modo de conocimiento, no sólo histórico sino en términos generales, pone en juego una idea de movimiento peculiar que se funda en su propia concepción de tiempo y que discute así con la comprensión de movimiento fluido, continuo y progresivo: “La

⁵⁷ Aunque no es mi objetivo analizar las relaciones de concordancia o desplazamientos entre los escritos tempranos y los tardíos sobre la cuestión del tiempo y de la historia, se vuelve relevante observar que ya en *La vida de los estudiantes* [1915] se presenta una crítica a la concepción de tiempo asociada al progreso para pensar la historia: “Hay una concreta concepción de la historia que, en tanto confía en la infinitud del tiempo, sólo distingue el ritmo de los seres humanos y de las épocas, que van pasando rápida o lentamente a través de la senda del progreso. A esto corresponde lo inconexo, lo impreciso y falto de rigor de la exigencia que dicha concepción de la historia le plantea al presente. Pero, bien al contrario, la reflexión que vamos a elaborar se refiere a un estado determinado en el que la historia reposa como reunida en un centro, tal y como ha sido desde antiguo en las imágenes utópicas de los pensadores. Los elementos propios del estado final no están a la vista como informe tendencia de progreso, sino que se hallan hondamente insertados en cada presente en su calidad de creaciones y de pensamientos en peligro, reprobados y ridiculizados.” (*Ob. II/1*, p. 77) En este sentido, Benjamin ya desliza aquí una crítica a una concepción de “tiempo vacío” que desplegará hasta en sus últimos escritos (*Ob. II/1*, p. 88). Asimismo, en *Trauerspiel y tragedia* [1916] aparece una crítica al tiempo comprendido únicamente como “mecánico”, es decir, como “forma relativamente vacía”, y se lo distingue del “tiempo histórico”: “la fuerza determinante de la forma histórica del tiempo no puede ser captada plenamente por ningún tipo de acontecimiento empírico [...] Ese perfecto acontecimiento desde el punto de vista de la historia es sin duda más bien algo que se halla empíricamente indeterminado, es decir, una idea. Y esta idea del tiempo consumado es justamente aquello que en la Biblia, en cuanto idea histórica dominante en ella, es el tiempo mesiánico” (*Ob. II/1*, p. 138).

representación de un progreso del género humano en la historia no puede ser disociada de la representación de su marcha recorriendo un tiempo homogéneo y vacío. La crítica a la representación de esta marcha tiene que constituir la base de la crítica a la representación del progreso en absoluto.” (Benjamin, 2009, p. 48 [XIII]⁵⁸). En su obra sobre los pasajes parisinos Benjamin sostiene que es preciso superar el concepto de progreso. No hay períodos en los que se progrese ni épocas de supuesta decadencia [*Verfallszeiten*] puesto que no son más que “las dos caras de lo mismo” (*Ob. V/I*, N 2, 5). Simplemente no existen. Cuando Benjamin critica la idea de progreso y reivindica un materialismo histórico que se aleje de la misma busca diferenciarse de lo que llama una “forma burguesa de pensar”, a la vez que propone reemplazarla con un ejercicio intelectual en términos de “actualización [*Aktualisierung*]” (*Ob. V/I*, N 2, 2).

Tal idea de progreso está presente en el historicismo y materialismo ortodoxo. Se funda en un concepto de tiempo que Benjamin discute para proponer en su lugar uno pletórico de tiempo-ahora [*Jetztzeit*]. El *Jetztzeit* “hace saltar el *continuum* de la historia” (Benjamin, 2009, p. 48 [XIV]). Ese salto es un freno, un detenimiento, una interrupción: “Marx dice que las revoluciones son la locomotora de la historia universal. Pero tal vez ocurre con esto algo enteramente distinto. Tal vez las revoluciones son el gesto de agarrar el freno de seguridad que hace el género humano que viaja en ese tren.” (Benjamin, 2009, pp. 58 [XVIIa]). Esta breve presentación del concepto de *Jetztzeit* en vinculación con lo señalado durante este capítulo permite ya preguntar si este detenimiento puede comprenderse como un agotamiento del movimiento o si acaso se trata más bien de una crisis y crítica de cierto ritmo para proponer una orientación alternativa del movimiento y, a la vez, desvincularse de la dicotomía entre movilidad e inmovilidad.

Al respecto, Didi-Huberman en *Ante el tiempo* considera que, así como Warburg pero de modo más “jovial”, “más cambiante”, Benjamin “puso el saber, y más exactamente el saber histórico, en movimiento” (2018, p. 152). El *Jetztzeit* es un tiempo mesiánico, en el que cada segundo conforma la posibilidad de llegada del Mesías, esto es, de la revolución para la sociedad sin clases. Esa posibilidad disruptiva es, no obstante, de una “débil fuerza mesiánica sobre la cual el pasado reclama derecho” y es también fugaz, es decir, se da en un instante de cognoscibilidad (Benjamin, 2009, p. 40 [II]). Didi-

⁵⁸ Como indiqué en la Nota aclaratoria, para *Sobre el concepto de historia* utilizo la traducción al español que Pablo Oyarzún Robles realiza para *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia* y, entre corchetes, señalo el número de tesis referida.

Huberman observa que *estallar el continuo* conlleva un movimiento de saltos, de juego. Es el movimiento del historiador que en lugar de pensar la historia en perspectiva al futuro atiende a las luchas perdidas, aquello que no pudo ser. Ese movimiento es propio del modelo dialéctico de Benjamin, algo que se encuentra tanto en lo que plantea como en la forma de hacerlo, es decir, en su escritura, en la ambivalencia y ambigüedad de lo que aborda: “la ambigüedad es ahí la plástica manifestación de la dialéctica, la ley que corresponde a la dialéctica en el estado de su detención” (*Ob. V/I*, p. 67). En este sentido, Didi-Huberman nota que en el modo de escribir de Benjamin, lo que primero se nos aparece como una desesperación sin salida, también da lugar a un aspecto literalmente *festivo* (Didi-Huberman, 2018, p. 151). El historiador materialista –una de las figuras de subjetividad que aparecen en los escritos de madurez de Benjamin– atiende a la detención del continuo y se sostiene por una “energía infantil” en el trabajo con la historia: “podría dársele el carácter de un juego –perturbador– con la memoria. Un juego. Es decir una serie rítmica de movimientos, de saltos, como los desplazamientos de piezas sobre el tablero o como la danza del niño que juega a la rayuela. Pues en ese juego se construye un auténtico conocimiento” (Didi-Huberman, 2018, p. 151).

En otro de sus ensayos, *El bailaor de soledades* (2008b), Didi-Huberman aborda especialmente la relación entre movimiento y danza en la figura de Israel Galván, bailarín de flamenco. Allí resalta el modo en que en las obras *La metamorfosis* y *Arena* “aparece” el “conflicto interior” entre “fluidez y acentuación”, un “arte de la disyunción” (Didi-Huberman, 2008b, pp. 88-89). “Toda danza es siempre *polirrítmica* [...] Por eso el tartamudeo puede ser hipostasiado, no como privación de ritmo, sino como alteración del ritmo, me refiero a su inclinación a la alteridad, la multiplicidad, la complejidad” (Didi-Huberman, 2008b, p. 97). Si bien aquí Didi-Huberman casi no refiere a Benjamin, su estudio de la obra benjaminiana se deja traslucir en las citas previas. Una impronta de la idea de “dialéctica en suspenso” en la danza puede ser leída cuando Didi-Huberman refiere a un “dynamismo inmóvil” en Galván: “el dinamismo inmóvil es un componente muy antiguo que la modernidad se ha apropiado con pasión. Las bailarinas más emocionantes del siglo XIX y del siglo XX son ya, por lo menos en literatura, bailarinas de la imagen congelada, de la petrificación y la fragmentación del tiempo: caen en agonía o en letargo, se mueven como espectros” (Didi-Huberman, 2008b, p. 101).

Ese dinamismo inmóvil es, sostiene Didi-Huberman, un montaje que, como enseña el cine, es de todas las cosas y todos los estados del cuerpo. Estos pueden volverse

trompos, “inmovilidades hechas de inquietud”, donde un cuerpo inmóvil no cesa de moverse, de temblar, de bailar (Didi-Huberman, 2008b, p. 115). A través de la fragmentación del tiempo, la congelación de la imagen y el montaje, el cine deja caduca, de hecho, la oposición que el sentido común establece entre movimiento e inmovilidad, entre los fotogramas y el desarrollo del film. Desde aquí Didi-Huberman sostiene que “Israel Galván no *se para* de bailar sino por fragmentación del tiempo, congelación de la imagen y trabajo de montaje (Didi-Huberman, 2008b, p. 116)⁵⁹.

Volviendo a Benjamin, en perspectiva a trazar la dinámica de la dialéctica en suspenso se presentan en la *Pasajes* otros movimientos que cuestionan la fluida y progresiva continuidad moderna. Para delinear las relaciones entre estos otros movimientos y el de la dialéctica en suspenso propongo revisar el siguiente y extenso fragmento de “París, capital del siglo XIX”:

El flâneur encarna la figura del ojeador en el mercado, y en tal calidad es al mismo tiempo explorador de la multitud. Pues la multitud hace nacer en quien se abandona ante su flujo una cierta embriaguez que se acompaña con ilusiones muy particulares, de manera que al ver a los que pasan arrebatados por la multitud él presume de haberlos clasificado sólo por su aspecto como también de haberlos conocido en cada repliegue de su alma. Las fisiologías coetáneas muestran abundantes documentos sobre concepción tan singular, y en concreto la obra de Balzac nos incita para querer captar, más allá de ellos, las singularidades específicas que pertenecen a cada sujeto. Mas la correlativa pesadilla de aquella ilusoria perspicacia del fisonomista de que hablamos reside en que esos rasgos distintivos y particulares del sujeto [*sujet*] se nos revelan no siendo otra cosa que los elementos que conforman en realidad un nuevo tipo; y de manera tal que a fin de cuentas la individualidad más definida resultaría sólo un ejemplar de algún tipo concreto nuevamente. Con lo cual se nos hace manifiesta al corazón de dicho merodeo una angustiosa fantasmagoría. Baudelaire nos la ha desarrollado con vigor en verdad extraordinario en su poema “*Les sept vieillards*”, donde se trata de la aparición hasta siete veces reiterada de un anciano de aspecto repelente. El individuo que así nos presenta en su constante multiplicación tal como si fuera siempre el mismo testimonia la angustia propia de quien habita la ciudad en cuanto comprueba que no puede, a pesar de haber utilizado sus singularidades más excéntricas, romper el círculo mágico del tipo. Baudelaire califica de infernal el aspecto

⁵⁹ “Algún día habrá que situar el genio de Israel Galván en el contexto histórico y estético de la danza contemporánea”, sostiene Didi-Huberman (2008b, p. 123), haciendo referencia al clásico texto de Louppe, *Poética de la danza contemporánea*. No es ese el cometido en el presente capítulo sino sólo señalar la referencia de Didi-Huberman a Louppe, y viceversa (Louppe, 2011, p. 424).

de dicha procesión, pero lo nuevo que él fuera acechando todo a lo largo de su vida no se encuentra compuesto y conformado por ninguna materia que no sea la fantasmagoría que se ofrece a través de eso ‘mismo siempre igual’ (interpretación que sobreviene a la prueba que quiera sostener que esta poesía nos transcribe las ensoñaciones obtenidas bajo la influencia de las drogas). (*Ob. V/I*, p. 89 y 90)

Desde este fragmento se puede notar que el movimiento del “merodeo”, del “abandono” ante el “flujo”, el dejarse ir del flâneur, de “ensueño”, “drogado”, involuntario —que no significa sin pensamiento— es distinto del movimiento del viejo que consiste en la “aparición reiterada”, la “procesión infernal” o “círculo mágico”, donde “lo nuevo” tiene por materia la “fantasmagoría” de “lo siempre igual”. Este último movimiento es el que se encuentra en la crítica al progreso de Blanqui en *L'éternité par les astres* y en una de las dimensiones del “eterno retorno” de las cosas del *Zarathustra* nietzscheano (*Ob. V/I*, p. 97).

El movimiento de “eterno retorno de lo mismo” se presenta también en la moda, la cual pretende un proceso de continua reinvención burlándose sistemáticamente de la muerte: “Nada muere, todo se transforma” es la cita de Balzac que aparece al inicio del Konvolut B (*Ob. V/I*). Este movimiento es, a su vez, el de la aceleración del tráfico, el de la comunicación de las noticias, el ritmo de la edición de los periódicos. Para mantener tal ritmo y desentenderse de la muerte se busca “eliminar toda interrupción, todo fin abrupto y repentino”, desplazándola a una “mera cesura en lo rectilíneo del divino transcurso del tiempo”; es el intento de la moda de “ser contemporánea de todo y con todo” (*Ob. V/I*, B2, 4).

Pero la moda y lo nuevo, y es esto a lo que apunta la mirada dialéctica de Benjamin, se define por su emergencia entre lo viejo, lo pasado y habitual, y viceversa: “El espectáculo en que, a cada vez, eso que es lo más nuevo se configura en medio de lo sido, constituye el auténtico y dialéctico drama de la moda” (*Ob. V/I*, B 1a, 2). La moda es el “espacio para el vuelco dialéctico” [*dialektischen Umschlageplatz*] entre mujer y mercancía abriendo conflicto con lo orgánico, acoplando lo inorgánico al cuerpo vivo (*Ob. V/I*, B 9, 1). La moda ejerce sobre el ser viviente los derechos del cadáver y el *sex appeal* de lo inorgánico conforma el fetichismo. Asimismo, en la tesis XIV de *Sobre el concepto de historia* y respecto de la moda, afirma: es “el salto de tigre hacia lo pretérito. Sólo que tiene lugar en una arena en la cual manda la clase dominante. El mismo salto

bajo el libre cielo de la historia es el [salto] dialéctico, como el cual concibió Marx la revolución.” (Benjamin, 2009, p. 49, [XIV]).

Didi-Huberman (2018, p. 153) observa en la filosofía benjaminiana un movimiento de doble régimen: como *Einfall*, caída, irrupción, y como *Umschlag*: inversión y envolvimiento, al que se le puede sumar *Umkehr* o inversión: “Envergadura filosófico-histórica y política del concepto de inversión. El día del juicio es un presente vuelto hacia atrás” (Benjamin, 2009, p. 59). Retomando esta lectura de Didi-Huberman, quisiera, no obstante, agregar la importancia que tienen para el concepto de dialéctica en suspenso el estudio de Benjamin de los movimientos de merodeo, de ensueño, de lo involuntario, de la embriaguez del flâneur. Benjamin tensiona estas dinámicas con el despertar. El umbral entre sueño y despertar se vuelve el terreno favorable –si no necesario– para el conocimiento, siguiendo así el modelo de la novela proustiana. También recupera el movimiento del eterno retorno [*ewige Wiederkehr*] que, como se verá en el capítulo 6, puede ser comprendido en términos de *dejar pasar el tiempo* o bien de *cargar el tiempo y aguardar*. Considero importante atender a cómo la lectura de estos otros movimientos conduce a Benjamin a forjar la idea de una dinámica de dialéctica en suspenso [*Dialektik im Stillstand*]. Este movimiento conjuga el salto de lo pasado en el presente, el detenimiento [*Stillstand*] de la continuidad del tiempo y la constelación de todo esto en tensión: “Al pensar no sólo le pertenece el movimiento de los pensamientos [*Bewegung der Gedanken*], sino también su interrupción [*Stillstellung*]. Cuando el pensar se detiene súbitamente en una constelación saturada de tensiones, entonces le propina a esta misma un shock, por el cual se cristaliza él como mónada.” (Benjamin, 2009, p. 50 [XVII]. La cita previa tiene la misma referencia). El movimiento de dialéctica en suspenso se templea en imagen:

Sin duda que no es que lo pasado venga a volcar su luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en lo que lo sido viene a unirse como en un relámpago al ahora para formar una constelación. Dicho en otras palabras: la imagen es dialéctica en suspenso. Dado que así como la relación del presente respecto del pasado es tan sólo continua, temporal, la de lo sido respecto del ahora es en cambio dialéctica: no es curso, es imagen, y se produce en discontinuidad [*sprunghaft*]. Sólo las imágenes dialécticas son por lo tanto imágenes auténticas (es decir, son imágenes no arcaicas), y el lugar –el espacio– donde se las encuentra es el lenguaje. (*Ob. V/I*, N 2a, 3).

La revolución copernicana en la disciplina histórica implica que la historia deje de ser un punto fijo para comprenderse como “una serie de movimientos respecto de los cuales el historiador se mostraba como el destinatario y el *sujeto* antes que el amo” (Didi-Huberman, 2018, p. 152). Respecto al rol del historiador, en vano buscará conocer el pasado “como verdaderamente ha sido” (cita que Benjamin hace del historiador Leopold von Ranke); más bien precisa aferrarse al recuerdo “tal y como este relampaguea en un instante de peligro” y le sobreviene al “sujeto histórico [*historischen Subjekt*]” (Benjamin, 2009, p. 41 [VI]). La tarea del materialista histórico es “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo” (Benjamin, 2009, p. 43 [VII]), no buscar intencionalmente comprender el pasado como verdaderamente fue. El estallido de la continuidad no se debe a una voluntad que detenga sino a una atención sobre lo que reaparece. Eso que reaparece viene en forma de imagen, la cual se vuelve legible cuando lo sido viene a unirse como un relámpago al ahora en una constelación. El movimiento se da *jugando* dialécticamente con sus huellas y con el trabajo de las mismas. Responde a una tensión de los tiempos: pasado y presente chocan, el pasado se incrusta en el presente, se ubican en constelación. Se trata de dos tiempos, dos fragmentos distintos y discontinuos: “Para que algún fragmento del pasado sea afectado por la actualidad no puede existir ninguna clase de continuidad entre uno y otra.” (*Ob. V/I*, N 7, 7). Y es también una tensión entre conciencia e inconsciente, entre sueño y despertar. El momento, el instante de cognoscibilidad es una articulación, un umbral, un pliegue del sueño y el despertar.

¿Es entonces el suspenso un agotamiento de la aceleración sin interrupción, del merodeo que se queda en el mero ensueño, del eterno retorno como simple repetición de lo mismo o es, acaso, otro tipo de movimiento? Cuando Benjamin sostiene que sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticas está reivindicando un tipo de dinámica: la de la dialéctica en suspenso. Se trata de cierta orientación del movimiento que se desplaza de la distinción entre movimiento continuo e inmovilidad. No hay desarrollo desde el presente sino salto del pasado al presente. Y en ese instante hay suspenso, detención, una inmovilización momentánea. Esa tensión es una cesura en el movimiento del pensamiento pero, a la vez, hace emerger un contrarritmo, un ritmo de tiempos heterogéneos que permite que otros relatos se vuelvan legibles –y no sólo aquellos que han perdurado como *lo culto*–. La imagen es el movimiento dialéctico y cuando ella se vuelve legible “es un punto crítico concreto del movimiento dado en su interior. Porque todo presente se concreta en las imágenes que le son sincrónicas, y es que todo ahora es el ahora de una

concreta cognoscibilidad. Ahí, en ese ahora, la verdad aparece en tensión, hasta estallar: cargada de tiempo” (*Ob V/I*, N 3, I). Desde esta idea de crítica y crisis del movimiento y sus orientaciones propongo analizar la pregunta de Bausch por el movimiento.

3.4. No importa cómo se mueven sino qué los mueve

Bausch realiza un desplazamiento desde la danza hacia el teatro-danza incorporando la palabra, la actuación, el canto y demás en las imágenes escénicas. Es más, no se plantea el problema de la pertenencia a un “género”, declarando que la única definición que le parece apropiada para su trabajo es aquella de *Tanztheater*. En esta línea, Bentivoglio observa que “en una atmósfera cultural como la contemporánea, que parece haber superado completamente la delimitación por ‘género’, la cuestión de la pertenencia de Pina Bausch al campo de la danza o al del teatro (o viceversa) ha perdido significado” (Bentivoglio, 1985, p. 82). Pero si bien Bausch evita estas distinciones, en los estudios sobre su trabajo se encuentra reiteradamente una diferenciación entre lo que correspondería a la danza y lo que correspondería al teatro para trazar diferencias al interior de cada obra o entre sus obras. Esto también aparece en los relatos de los bailarines: “No habíamos bailado *1980* por un tiempo, pero ahora volvimos a hacerla varias veces. Es una obra intensa: por cuatro horas estamos casi todo el tiempo en el escenario. *1980* es más bien una obra de teatro –las grandes obras de danza de Pina vinieron luego– pero aunque no bailemos estamos exhaustos.” (Wiegand, 2014).

En vistas a comprender la relación entre danza y teatro en las obras de Bausch se suelen indicar desplazamientos a lo largo del trabajo de la compañía, tal y como marcan los entrevistadores (Cfr. *PB*). Este intento de periodización se basa en que las primeras obras como “Orfeo y Eurídice” [1975] y “La consagración de la primavera” [1975], se trazan sobre la base de una historia y una composición musical, la de Christoph Willibald Gluck y la de Igor Stravinsky respectivamente. En 1976 Bausch estrena *Los siete pecados capitales* junto a *No temas* [*Fürchtet euch nicht*], con texto de Brecht y música de Weil. Luego de esta obra la compañía atraviesa una crisis generalizada porque quienes bailaban se encontraban disconformes con el trabajo que estaban realizando, lo que tempranamente lleva a Bausch a dar un giro en su forma de creación. Continúa trabajando con pocas bailarinas y bailarines desde una modalidad particular: “empecé a hacer preguntas, a formular mis propias preguntas en ese círculo, incluso qué significaba para mí una

pregunta y qué era para los demás” (PB, p. 177). Este modo de creación es lo que en alguna oportunidad Bausch misma denominó su “principio de trabajo [*Arbeitsprinzip*]” (PB, p. 236). A partir de este momento crea obras como *Café Müller* [1978], *Kontakthof* [1978], *Arien* [1979] y *1980*. A su vez, estas obras se suelen distinguir de aquellas que conformarían un último período de su producción y que se caracterizarían por presentar más imágenes “bailadas”, por caso, *Ten Chi* (2004) y *Vollmond* (2006)⁶⁰.

Lo que suele dividir un primer momento de un segundo momento en la trayectoria del *Tanztheater Wuppertal* es la modificación de su modo de trabajo. Pero, además es, según interpreto, la forma que encuentra Bausch de posicionarse en el marco de la crisis del movimiento y que se explicita en la inquietud que ha conducido todo su trabajo y que ella la formula del siguiente modo: no le interesa *cómo se mueve la gente sino qué la mueve o por qué se mueve* (PB, p. 37)⁶¹. Al respecto, Bausch sostiene: “yo sé exactamente lo que estoy buscando, pero lo sé desde mis sentimientos y no desde mis pensamientos. Por esto una no puede preguntar directamente. Eso sería muy torpe y la respuesta sería también banal. Sé lo que estoy buscando, pero no puedo explicarlo” (Meyer, 2017, p. 60). Esto es lo que hace que su trabajo esté siempre en proceso y las preguntas sean reformuladas constantemente. Según el relato de Bénédicte Billet, Bausch no aclaraba por qué preguntaba tal o cual cosa y los bailarines no buscaban saber por qué ella preguntaba sobre algo puntual: “En realidad era siempre la misma pregunta pero de distintos modos. Es como si ella nunca obtuviera la respuesta a esas preguntas y probaba con otras palabras y formulaciones” (Billet, 2019 [comunicación personal]). Desde aquí, es posible considerar que ese interés central respecto a qué mueve a las personas lleva a Bausch a partir a veces desde frases de movimiento o desde su principio de trabajo: en lugar de indicar a quienes bailan cómo moverse y de qué forma expresar sus sentimientos más profundos, reformula la pregunta inicial en cientos de preguntas o palabras claves para cada obra, preguntas que ofician de puntos de apoyo para las exploraciones. En base a lo comentado, noto que la modalidad de trabajo propuesta por Bausch implica una serie de posturas con respecto a las relaciones entre directora e intérpretes, entre quienes bailan y su propio cuerpo y experiencia, entre la obra y la técnica en danza, entre la obra y el público, vínculos que, a la vez, alejan a las obras de Bausch de otras formas de danza y

⁶⁰ En el presente capítulo no me detendré en la periodización referida pero sí volveré sobre el modo de trabajo de Bausch en el capítulo 4.

⁶¹ En el capítulo 4 analizaré esta frase desde la relación con el expresionismo alemán y con el teatro brechtiano.

trazan la particularidad de su trabajo sin dejar ella de tener el rol de dirección y la autoría de las obras.

Este principio de trabajo hunde sus raíces en la fascinación de Bausch por los distintos estados de ánimo y las distintas maneras de vincularnos, por las preguntas y problemas humanos, algo que ella indica como fundamental ya en la conferencia de inauguración de la primera temporada a cargo de la compañía (*PB*, p.15). Es por esto, considera allí, que se vuelve importante buscar nuevos modos de moverse, de explorar el lenguaje del movimiento [*Bewegungssprache*]. Así plantea que bailarines y actores deben practicar varias técnicas: la danza clásica y la moderna pero también el canto, la pantomima, la actuación. Así propone un desplazamiento del ballet hacia el “*Tanztheater*” (*PB*, p.15).

En este marco, se vuelve relevante dejar sentada la cuestión respecto a qué sucede *entre* la formulación de preguntas por parte de Bausch, las respuestas de quienes bailan y la recepción de la obra por parte del público. Una lectura sobre estas cuestiones es la de Klein (2014), quien, como se comentó en el capítulo 2, retoma el concepto de traducción de Benjamin. Klein sostiene que tal tarea de traducción se da entre el lenguaje oral en la formulación de preguntas y el movimiento con el que los bailarines responden; entre el movimiento y la escritura de Bausch al anotar las respuestas; entre diferentes lenguas y las culturas en juego en las coproducciones (por ejemplo, cuando se traduce el tango en *Bandoneón*), y entre diferentes medios y materiales (entre videos, relatos, fotos y el formato del archivo), entre la obra y el archivo, y todo esto a su vez y también para la reposición de obras.

A su vez, Juan Barja (2014), sostiene que la *traducción* se da en dos sentidos, siendo uno de ellos la traducción de un pensamiento: desde su concepción a su expresión con las diferencias que derivan de ese mismo proceso en movimiento. Afirma que como “traducción de un pensamiento” todo texto es, sin duda, traducción. Vinculando las lecturas de Klein y Barja, se puede notar que dicha tarea de traducción se pone de relieve ya en la formulación de preguntas, dado que Bausch está realizando una traducción de sus pensamientos, de su perspectiva, de su experiencia. Quisiera detenerme en este momento pero antes referirme al otro de los sentidos de traducción que recupera Barja: el *traducere* latino exhibe, entre otros, los significados de “hacer pasar”, “atravesar”, “conducir más allá”, “de un punto a otro”, “derivar”, “trasladar de uno a otro estado”,

como “de una a otra posición”, y también “traducir”, mientras *transductio* implica especialmente “travesía”.

¿Qué genera tal principio de trabajo en el “traslado” de la traducción, ese “de un punto a otro” o “deriva”? En las obras de Bausch producidas a partir de su principio de trabajo hay un desplazamiento de la idea de sujeto que los estudios en danza como el de Lepecki encuentran en la danza clásica porque Bausch se aleja de formas de creación escénica que partan de indicar cómo realizar un movimiento, que lleven a escena sólo imágenes preconcebidas por el imaginario de la directora, que se basen en un libreto o composición musical, que involucren sólo cuerpos aptos para el virtuosismo de la técnica de danza clásica y que seleccione, anteponga y distinga movimientos constantes, fluidos y ascendentes. Ahora bien, considero relevante la lectura desde la filosofía de Benjamin en tanto la particularidad del modo de trabajo de Bausch, es decir, lo que caracteriza al teatro-danza de Wuppertal de otras producciones en danzas contemporánea incluso alemanas, puede comprenderse por dar lugar a lo no intencional. En otras palabras, el modo de trabajo a partir de *preguntas* hace que las obras de Bausch no sólo se construyen desde la pluralidad de respuestas por parte de quienes bailan sino que, de modo semejante a lo que se encuentra en la filosofía benjaminiana, las preguntas no tienen una única respuesta y esto abre el espacio a lo no intencional por parte de Bausch. Asimismo, las *respuestas* se organizan sin buscar una linealidad o trama sino en base a la fragmentación y montaje-collage, lo que propone un modo de elaboración peculiar por parte del público (ver capítulo 7) dando lugar a una reconfiguración de la subjetividad desde la indagación con formas fragmentarias de obra (ver capítulo 4 y 7), dejando de lado la propuesta de copia de cierto movimiento y explorando una experiencia desde un trabajo corporal específico (ver capítulo 5), articulada por distintas orientaciones del movimiento. Estas orientaciones proponen, a su vez, un vínculo con la técnica que apunta a un tipo particular de entrenamiento de la percepción (ver capítulo 6).

Conclusiones

En el presente capítulo he puesto de relieve el problema del sujeto en la filosofía de Benjamin en perspectiva a realizar desde aquí una lectura de dicha cuestión en el teatro-danza de Bausch. Para esto he reconstruido las críticas centrales de Benjamin a la concepción moderna de sujeto así como algunos enfoques que permiten argumentar que

en su filosofía no se plasma tanto un antisubjetivismo, como ha remarcado Adorno, sino que, en cercanía con la lectura de Fürnkäs, existen algunos trazos de una reconfiguración de la subjetividad. Esos trazos se distinguen fundamentalmente de una oposición entre un sujeto de conciencia empírica y un objeto, así como de la intencionalidad, de la continuidad progresiva y vacía con respecto al conocimiento y la experiencia. Es decir que, de modo poco explícito, hay perspectivas para una idea de subjetividad que no es robusta ni compacta, pero no por esto se halla exhausta y sin fuerza.

A partir de la caracterización que la fragmentación y la discontinuidad dan al movimiento y al tiempo especialmente en los escritos de madurez de Benjamin he propuesto una lectura del teatro-danza de Bausch. Benjamin estudia los movimientos de merodeo y de repetición en perspectiva a la elaboración de la dialéctica en suspenso, lo que se inscribe en las discusiones sobre la oposición tradicional entre movimiento e inmovilidad (Cfr. capítulo 7). Asimismo, desde las lecturas sobre danza, Lepecki considera un agotamiento del movimiento y de la danza en sintonía con un rechazo a las modernas estructuras de poder reflejadas en la identificación de la danza y el movimiento continuo y fluido. Por su parte, Bardet señala cómo las exploraciones en danza exponen que no todo movimiento es dinámico. Teniendo en cuenta el planteo de Lepecki y la observación de Bardet, pero también atendiendo a que en muchas ocasiones la particularidad de las obras de Bausch es una abundancia de movimientos y gestos, noto que en el teatro-danza de Bausch no se presenta exactamente un agotamiento del movimiento. Por su parte y desde la reformulación de su modo de trabajo, el teatro-danza de Bausch puede inscribirse más bien en una *crisis del movimiento y de la danza*. Correlativamente, no se produce aquí un agotamiento de la subjetividad sino que, desde la revisión de las relaciones entre directora, obra, espectadores, coreografía, movimiento, quienes bailan y sus experiencias y cuerpos se da espacio a una reconfiguración de la subjetividad. Delineado este marco, en el capítulo siguiente me concentraré en la fragmentación de la experiencia y de la narración como *problema semejante* de la obra de Benjamin y la de Bausch, atendiendo en especial a la influencia común que ambos autores tienen del teatro épico de Bertolt Brecht.

CAPÍTULO 4: *Café Müller* y *La consagración de la primavera* en tensión. Hacia modos urbanos de experiencia y narración

Introducción

En este capítulo me concentraré en la recuperación que tanto Benjamin como Bausch hacen de la interrupción de la continuidad y la fragmentación y en cómo estas configuran los modos urbanos de experiencia y narración. Con este objetivo propongo, en primer lugar, hacer una reconstrucción del concepto de experiencia que Benjamin traza en relación con la narración a lo largo de la década de 1930, cuestión que implica una referencia a la crisis de la experiencia. No obstante, contemplando que se trata de un tema ya extensamente trabajado por la bibliografía crítica remitiré esquemáticamente a las discusiones interpretativas sobre el problema y el posicionamiento de Benjamin en torno a las posibilidades de pensar una experiencia y narración en sintonía con las condiciones de vida contemporáneas para luego detenerme en la narración urbana. Puntualmente me concentraré en el planteo de Benjamin sobre una incipiente narración urbana considerando la discusión con aquellas expresiones artísticas y literarias que, según su lectura, aún resguardan las ilusiones sobre la época contemporánea, incluso tras las rotundas transformaciones en la vida cotidiana a raíz del despliegue técnico, la Gran Guerra y el ascenso del nazismo al poder. Entre las ilusiones se halla el intento de resguardar la interioridad y las huellas, es decir, la autoridad sobre el relato, sobre la experiencia, sobre la obra. En este marco, Benjamin critica al expresionismo porque frente a la situación de crisis enfatiza la expresión de una interioridad del ser humano. Como ejemplos de figuras que se ubican en la corriente expresionista Benjamin menciona en sus apuntes sobre crítica cultural a la bailarina y coreógrafa Mery Wigman y, de modo aún más marginal, a Isadora Duncan. Frente a tales posiciones, Benjamin reivindica aquellas otras, como la de Brecht, que “hacen tabula rasa” repensando los modos de experiencia y narración desde la misma pobreza de experiencias.

Por su parte, Bausch tiene una influencia del expresionismo al tiempo que toma distancia de esta corriente para acercarse al realismo brechtiano. Este movimiento se puede ver en la presentación de dos obras notoriamente distintas, *La consagración de la primavera* y *Café Müller*, en una única función. Es posible observar que esta conjunción no se organiza tanto por lo que ambas tienen en común como por lo que las diferencia y

tensiona. La primera de estas obras es usualmente considerada como el fin de un ciclo de producciones bauschianas en el que se encuentra más *danza* mientras que *Café Müller* es una de las obras de un período posterior en el que Bausch incorpora el *teatro* (Cfr. Servos, 2017, p. 51; Godínez, 2017, p. 80). Sin embargo, creo que esta interpretación presenta la dificultad de reincidir en una distinción entre danza y teatro para interpretar una investigación que justamente en su nombre cuestiona esa clasificación. Tomando distancia de dicha interpretación propongo leer la conjunción de ambas obras como dos modos de elaborar la crisis de la representación y así dos modos de llevar adelante el realismo: uno el del expresionismo y otro el del teatro brechtiano.

El teatro brechtiano es recuperado por Benjamin y por Bausch para tomar distancia del expresionismo y pensar operaciones que permitan forjar una narración correspondiente con la experiencia de su época. Desde esta perspectiva propongo como hipótesis de lectura que, por un lado, la obra de Bausch puede ser interpretada en términos de narración urbana al mismo tiempo que, por otro lado, si bien la filosofía de Benjamin da indicios de alejarse de la danza de Wigman, de Duncan y de los Ballets Rusos a cargo de Sergei Diaghilev, puede ser ubicada en cercanía al teatro-danza de Bausch. Para el desarrollo de estas cuestiones en un primer apartado me concentraré en el diagnóstico benjaminiano sobre la crisis de la experiencia y de la narración; en segundo lugar, repondré las referencias de Benjamin a la narración urbana en relación con la crítica a la interioridad y luego, en un tercer apartado, remitiré a la influencia que Benjamin y Bausch presentan del teatro brechtiano. En los últimos dos apartados me detendré en un análisis de *La consagración de la primavera* y de *Café Müller* a partir de las cuestiones previamente planteadas.

4.1. Crisis de la experiencia y de la narración en la filosofía de Benjamin

En la década de 1930 Benjamin explora el problema de la experiencia atendiendo a su estrecha relación con la narración⁶². Este abordaje se halla especialmente en *Experiencia y pobreza* [1933] y *El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai*

⁶² No obstante, como se ha reconstruido en el capítulo previo de la tesis, la cuestión de la experiencia [*Erfahrung*] se encuentra tematizada desde sus escritos de juventud, entre los cuales podemos mencionar *Experiencia* y *Sobre el programa de una filosofía venidera*, hasta sus obras de madurez como la inconclusa *Obra de los pasajes*, *Sobre algunos temas en Baudelaire* y *Sobre el concepto de historia*.

Leskov [1936]. Desde estos textos se puede notar que para Benjamin la experiencia se encuentra vinculada a la narración artesanal y se comprende como aquello que se gesta en el estar con otros, en comunidad. La narración artesanal es de tipo oral, se transmite de boca en boca, o bien es aquella de tipo escrito y que la oral luego recupera. Esto no significa que la experiencia no requiera una elaboración individual o, más bien, singular: la huella del narrador queda adherida al relato “como la huella de la mano del alfarero a la superficie de su vasija de arcilla” (Benjamin, 2010, p. 71). De este modo la experiencia que se transmite en la narración va trazando sentidos compartidos. Hacer una experiencia supone establecer una relación en la comunicación entre las experiencias de otros y las de uno. Siguiendo a Valéry, Benjamin sostiene que la narración artesanal se acerca a la mística en tanto “alma, ojo y mano son traídos a una única y misma relación. Actuando uno sobre otro determinan una práctica” (Benjamin, 2010, p. 95). El narrar es gestual y no sólo obra de la voz sino de la mano experimentada en el trabajo. El cuerpo y sus gestos ofician de apoyaturas para el desarrollo de las historias. Asimismo, el sentido de cada relato no se encuentra clausurado sino que se va actualizando con la transmisión al suscitar asombro y reflexión.

Ahora bien, mi intención aquí no es detenerme en las distintas características de la narración artesanal que Benjamin describe en *El narrador* sino tan sólo hacer hincapié en que este tipo de narración permite entender la experiencia en términos de experiencia colectiva. En tanto la comunicación constituye a la experiencia, Benjamin se posiciona críticamente frente a los modos modernos de comunicación comprendidos como información, es decir, la prensa, los cuales desarticulan las posibilidades de la narración tradicional. Si la narración artesanal es eterna y deja al arbitrio del receptor la explicación, la prensa, como forma mecanizada de reproducción, se caracteriza por explicar el contenido que, al mismo tiempo, tiene un valor efímero. A la vez, Benjamin encuentra en la novela, dependiente del libro, un repliegue del individuo en su interioridad⁶³. En términos generales la novela se sustrae a la transmisión oral porque se lee en silencio y en soledad.

En las condiciones mencionadas Benjamin declara el fin del arte de narrar y, consecuentemente, de la experiencia. La trasmisibilidad de la experiencia, es decir, de las

⁶³ No obstante, Benjamin recupera algunas novelas experimentales que se diferencian de las novelas convencionales, por ejemplo, *En busca del tiempo perdido* de Proust y *Berlín Alexanderplatz* de Döblin.

enseñanzas que los mayores o quienes ya han hecho una experiencia dan a los más jóvenes, es algo que se extingue: “la cotización de la experiencia se ha venido abajo” (*Ob. II/I*, p. 217). La denuncia de Benjamin sobre la caducidad de la experiencia en su sentido más tradicional es contundente:

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 gobierno. Una generación que fue al colegio todavía en tranvía de caballos se encontraba ahora a la intemperie y en una región donde lo único que no había cambiado eran las nubes; y ahí, en medio de ella, en un campo de fuerzas de explosiones y torrentes destructivos, el diminuto y frágil cuerpo humano. (*Ob. II/I*, p. 217)

Las experiencias se devalúan a meras “vivencias” [*Erlebnis*] a causa del shock que provoca la sobreabundancia de estímulos propia de las condiciones de la vida urbana (*Ob. I/2*, p. 217). Según Benjamin, el auge de la técnica y el uso que se le ha dado especialmente durante la Primera Guerra Mundial son muestras y operadores de la imposibilidad de conservar la experiencia tal como hasta ese momento se la concebía. Ahora bien, como usualmente ocurre en los textos benjaminianos, existe una ambivalencia respecto de la narración y la experiencia, lo que implica discusiones y distintas interpretaciones respecto a las posibilidades de supervivencia que tiene la experiencia frente a su vaciamiento y, si bien este tema ha sido ampliamente trabajado, aún hoy continúa siendo un foco ineludible de discusión. Sin pretender exhaustividad se pueden identificar dos líneas interpretativas: la que destaca las limitaciones de la experiencia bajo las condiciones de vida actuales y la que considera que, a pesar de estas circunstancias, la perspectiva de Benjamin ofrecería una conceptualización de nuevas formas posibles de experiencia. Ejemplos de la primera lectura son la que realizan Martin Jay (2009) y Giorgio Agamben (2007), al tiempo que la segunda es abonada por Georges Didi-Huberman (2012), Gabriel Amengual (2008), Di Pego (2015), entre otros. Por mi parte, en cercanía con la última perspectiva, considero que en la ambivalencia de Benjamin se encuentran indicios de una concepción de experiencia que disputa su propia definición y características en el terreno contemporáneo.

Siguiendo a Di Pego (2015), se puede ver que Benjamin releva y practica una nueva forma no convencional de narración: la narración urbana. Tal tipo de narración recoge cierta herencia, es decir, ciertos rasgos, de la narración oral tradicional. Aunque en los textos de Benjamin no hay desarrollos extensos sobre este nuevo tipo de narración, sí hay algunas menciones importantes al respecto. Una de ellas aparece cuando refiere a los tres tipos de narradores, a saber, “el campesino, el marítimo y luego el urbano” (2010, p. 71). Otra mención significativa se encuentra en los borradores sobre novela y narración: “El narrar –todavía perdurará. Pero no en su forma “eterna”, en la secreta, magnífica calidez, sino en <formas> descaradas, atrevidas, de las que aún no sabemos nada” (2010, p. 132).

Esas formas descaradas y atrevidas son formas que Benjamin vislumbra en sintonía con el tipo de experiencia contemporánea que se caracteriza por la fragmentación. Son formas que, como la narración oral y los cuentos de hadas [*Märchen*], se ponen en tensión con las fuerzas del mito. El cuento, sostiene Benjamin, es el primer consejero de los niños como antaño lo fue de la humanidad:

El cuento nos da noticias de las más tempranas disposiciones que encontró la humanidad para sacudirse la pesadilla que el mito había depositado sobre su pecho. Se nos muestra en la figura del tonto cómo la humanidad se “hace la tonta” ante el mito; en la figura del hermano menor, cómo crecen sus chances al alejarse del tiempo mítico primordial; en la figura del que partió a conocer el miedo, que las cosas a las que tenemos miedo pueden ser escrutadas [...] Lo más aconsejable, así le ha enseñado el cuento desde antaño a la humanidad, y sigue haciéndolo hoy a los niños, es oponerse a las fuerzas del mundo mítico con astucia e insolencia. (Benjamin, 2010, p. 86)

Las formas descaradas y atrevidas de narración urbana recogen la astucia e insolencia de los cuentos (Di Pego, 2018). Los esfuerzos de los nuevos narradores consisten en demoler la vieja precisión en la descripción, el transcurso del tiempo lineal, la vida interior, y en crear una “nueva objetividad”: “Film, corte, fotomontaje: naturalmente, todo eso apunta a una nueva objetividad [*Sachlichkeit*], pero sobre todo a una nueva imprecisión, que es inexorablemente suficiente para destruir la precisión heredada. Queremos: nueva precisión, nueva imprecisión, en un único argot del narrar, historias dialectales de gran ciudad” (Benjamin, 2010, p. 132). Ahora bien, esta referencia de Benjamin a la “nueva objetividad” supone una crítica a la Nueva Objetividad cercana

al expresionismo. Lo que me interesa señalar es, como se verá en lo que sigue, la crítica que Benjamin realiza a la interioridad y consecuentemente a aquellas corrientes que intentan resguardarla.

4.2. La narración urbana desde la crítica a la interioridad

En la narración urbana Benjamin encuentra una correspondencia con la forma de experiencia contemporánea que es fragmentaria y que, como luego se tratará con más detenimiento (capítulo 6), se articula según la lógica del montaje. Desde aquí se puede leer su distanciamiento respecto del expresionismo que unos años antes aparece en los apuntes y notas de Benjamin sobre crítica cultural y literaria. En estos apuntes Benjamin menciona a dos bailarinas y coreógrafas coetáneas: Isadora Duncan y Mary Wigman, a quienes es probable que haya visto bailar por compartir con ellas un mismo marco geográfico y cultural. En la anotación “Francia y Rusia” [1929-1930] aparece una referencia a Duncan junto a quien fuera su marido, el poeta ruso Serguei Yesenin. Benjamin sólo menciona a Duncan y no se detiene ni una línea en su danza, lo que sí hace ella misma en distintos textos y en su autobiografía titulada *Mi vida* [1927] (Cfr. Duncan, 2003; 2016). Ya en las primeras páginas de este último escrito y en relación con el movimiento expresivo, natural e interior, Duncan afirma:

Mi arte es precisamente un esfuerzo que tiende a expresar, en gestos y movimientos, la verdad de mi Ser. He necesitado muchos años para encontrar el más pequeño movimiento absolutamente verdadero. Las palabras tienen un significado distinto. No he vacilado nunca ante los públicos que se apelotonaban para verme trabajar. Les he dado los impulsos más secretos de mi alma. Desde el primer momento, yo no he hecho sino bailar mi vida. (2016, p. 10)

A su vez, en “Sobre el ratón Mickey” (*Ob. VI*, p. 191 [1931]) Benjamin refiere a Wigman. Aquí el autor comenta una conversación con Gustav Glück y Kurt Weill⁶⁴ y reflexiona sobre el fenómeno de las películas de Mickey Mouse. Según Benjamin, a través de esta clase de películas “se prepara hoy la humanidad para sobrevivir [*überleben*] a lo

⁶⁴ Gustav Glück (1902-1973) fue un directivo de la banca austríaco. Durante la década del 1930 conforma el círculo de amistades de Benjamin. Kurt Weill (1900-1950) fue un compositor alemán con quien Bertolt Brecht trabajó para la conformación del teatro épico.

que es civilización”, en tanto “Mickey Mouse representa la subsistencia de la criatura aún despojada de apariencia humana. Así viene a romper la jerarquía de las criaturas concebidas en directa función del ser humano”. Sobre las relaciones de propiedad, “aquí aparece por primera vez que te pueden robar tu propio brazo, e incluso tu cuerpo”. Estas películas muestran que “en este mundo no vale la pena tener una experiencia realmente” (*Ob. VI*, p 191. Las citas precedentes en el párrafo tienen la misma referencia).

En relación con su parecido con los cuentos, es decir, con la narración tradicional, Benjamin observa que las películas de Mickey replican los sucesos centrales de la vida. Sin embargo, estas películas carecen de un elemento crucial, a saber, la carga simbólica de la atmósfera que les da sentido a esos sucesos. Por esto Benjamin contrapone las películas de Mickey a las obras de autores como las del dramaturgo simbolista Maurice Maeterlinck y la coreógrafa y bailarina expresionista Mary Wigman. Lo que los distingue es que en las películas de Mickey siempre hay una fuga en la que el protagonista se va de su hogar para aprender lo que es el miedo. La popularidad de estas películas no se debe, según Benjamin, a la mecanización ni a lo formal ni a un malentendido sino a que el público reconoce en ellas su propia vida, es decir, una vida en la que la experiencia decae.

Ahora bien, para Benjamin, intentar reanimar la forma de experiencia tradicional no sería más que una forma de galvanización. Se trata más bien de reconocer y enfrentar la pobreza de experiencias que no es sólo de experiencias privadas sino de la humanidad, es decir, “una especie de nueva barbarie” (*Ob. II/I*, p. 218). Aquí Benjamin reivindica un concepto nuevo de barbarie cercano al sentido de tabula rasa. Esto supone deshacerse de las ilusiones sobre su época que aún se apoyan en la interioridad. Entre los ejemplos que Benjamin da de quienes logran una total falta de ilusiones sobre el presente y se apartan así de la imagen del hombre tradicional se encuentra el teatro de Brecht o la arquitectura de cristal Adolf Loos y Le Corbusier. Así como Brecht se propone “volver conocido lo familiar” o “borrar las huellas”, la arquitectura de cristal hace más difícil dejar huellas. Se desarma de este modo el interior de las casas burguesas con sus habitaciones repletas de muebles y confortables aposentos de felpa donde “los niños muchas veces estuvimos casi a punto de ahogarnos” (*Ob. IV/I*, p. 432). El cristal se presenta como el enemigo del misterio y también como “enemigo de la propiedad” (*Ob. II/I*, p. 220). En este marco, la pobreza de experiencias aparece reflejada en la vida del ratón Mickey, en la cual “[l]a naturaleza y la técnica, el primitivismo y el confort, se han unido aquí ya por completo

[...] de la manera más simple y más sencilla y, al mismo tiempo, la más confortable” (*Ob. II/1*, p. 221).

El reclamo de deshacerse de las ilusiones sobre la época y apartarse de la imagen tradicional de hombre apoyado en la interioridad se puede comprender como una respuesta al expresionismo y a la Nueva Objetividad, en las que se enmarcan las referencias de Benjamin a Duncan y a Wigman. Son varios los textos de Benjamin que expresan su disconformidad con tales corrientes culturales. Por ejemplo, en la anotación “Sobre la falsa crítica” (1930-1931) sostiene que el “[e]xpresionismo es mimetización del mero gesto revolucionario sin fundamento revolucionario”, algo que persiste en la Nueva Objetividad (*Ob. VI*, p. 246). Ambas formas, según Benjamin, son “intentos de sobreponerse a lo que es la vivencia de la guerra desde el punto de vista correspondiente a la burguesía” (*Ob. VI*, p. 246). Mientras el expresionismo intenta “hablarnos desde el punto de vista de ‘lo humano’”, la Nueva Objetividad reviste “lo humano” en términos de “lo objetivo”, pero “rara vez se podrá ver una época en la cual la vejez haya asfixiado a la juventud de un modo tan burdo y tan grosero” (*Ob. VI*, p. 246). Para Benjamin, el dadaísmo y el surrealismo han sido más revolucionarios. La crítica tiene que estar a la altura de la misión revolucionaria en lo político, esto es, analizar las relaciones ocultas, enseñar a mirar cómo en la obra el contenido objetivo y el contenido de verdad se impregnan mutuamente, donde las aporías de la estética y el conflicto entre forma y contenido se desploman. Allí, en el interior de la obra donde la forma y el contenido se impregnan o contaminan, se abandona, sostiene Benjamin, la esfera del arte.

Retomando la contraposición que hace Benjamin entre la obra expresionista de Wigman y las películas de Mickey observamos que lo que los distingue es que en las películas de Mickey siempre hay una fuga en la que el protagonista se va de su hogar para aprender lo que es el miedo. El hogar es el de la tradición transmitida, el hogar de interior afelpado de la tradición burguesa que nos cobija y resguarda de la novedad en cuanto incertidumbre (López, 2017)⁶⁵. En *El narrador*, el que deja el hogar para aprender lo que es el miedo es una figura a través de la cual el cuento de hadas nos dispone para liberarnos del mito. Esa figura nos muestra que las cosas que tememos son escrutables, es decir, es posible deshacer el misterio y la ilusión. En lugar de resguardarse, se trataría de atreverse

⁶⁵ Sobre la lectura ambivalente de Benjamin respecto del fenómeno de las películas del ratón Mickey puede verse López, 2017.

a abandonar el interior, lo familiar, el hogar para adentrarse en un terreno desconocido del que no sabemos prácticamente nada y que en principio parecería incluso paradójico: una subjetividad sin interioridad, una experiencia sin huellas, una narración sin continuidad.

4.3. Deshacer la ilusión: la impronta brechtiana

Deshacerse de la ilusión y del misterio, escrutar las cosas que tememos, transparentar el interior, volver familiar lo supuestamente ya conocido son las cuestiones que Benjamin pone de relieve retomando el teatro brechtiano. Como se puede ver en sus notas y apuntes, en su correspondencia y en los distintos escritos sobre el teatro épico escritos durante la década del 1930, la figura de Brecht y su obra –escrita y escenificada– cumplen un rol especial en la elaboración de Benjamin sobre la crítica literaria y en su pensamiento en torno al empobrecimiento de la experiencia, la importancia de la narración oral, la urgencia por borrar las huellas y la dialéctica en suspenso. En el abordaje de estas cuestiones el teatro y el rol de los gestos tienen una importancia fundamental⁶⁶.

Como ha puesto de relieve Erdmut Wizisla (2007) pero también Rainer Nägele (2006) y Jesús Aguirre (1991), la relación de Benjamin con Brecht –así como con la actriz y directora de teatro Asja Lacis– traza algunos rasgos de la vinculación que Benjamin tiene con el marxismo desde 1924. Este mismo año Benjamin lee a Lenin, a Trotsky y descubre, a través de una reseña de Bloch, *Historia y conciencia de clase* de Lukács. Hay a la vez un motivo personal que vincula a Benjamin al marxismo desde sus intereses por el teatro: Benjamin conoce y se enamora en Capri de Lacis, quien se forma en teatro y cine en Moscú y vive con el director y crítico de teatro Bernhard Reich. El trabajo de Lacis con el teatro infantil conforma un punto de encuentro con Benjamin y su interés por el mundo de los niños, los juguetes y los libros infantiles.

Si bien el primer acercamiento de Benjamin al trabajo de Brecht parece haber ocurrido alrededor de 1927, se conocen personalmente en 1929. Desde este momento resulta notorio que la relación entre ambos no está exenta de tensiones. Gershom Scholem, Theodor Adorno y Gretel Karplus, amigos cercanos de Benjamin, comparten –

⁶⁶ Volveré sobre la noción de dialéctica en suspenso en el capítulo 7.

a pesar de sus diferencias— un disgusto por Brecht y la influencia que éste pueda tener en la obra y vida de Benjamin. Adorno considera que su vínculo con Brecht rebaja a marxismo vulgar sus propias elaboraciones teóricas. En una carta a Gretel Karplus de principios de junio de 1934 Benjamin se explica:

En la economía de mi existencia, algunas pocas y contadas relaciones juegan un papel importante porque me permiten afirmar un polo opuesto a mi ser original. Estas relaciones siempre han provocado protestas más o menos fuertes de los que están más cerca de mí, como por ejemplo en este momento con respecto a B. [Brecht] —y expresadas con mucho menos cuidado— las quejas de Gerhard Scholem. En un caso así poco más puedo hacer que solicitar la confianza de mis amigos en que estos vínculos, cuyos peligros son palpables, demostrarán su fecundidad. Y precisamente a ti no te resultará nada confuso que mi vida tanto como mi pensamiento se muevan en posiciones extremas. La vastedad que se afirma de tal forma, la libertad de hacer mover y combinar pensamientos y cosas que se consideran incompatibles, solamente adquieren su rostro a través del peligro. Un peligro que, por lo general, se hace manifiesto a mis amigos sólo en la forma de esas relaciones “peligrosas” (Adorno y Benjamin, 2011, p. 177)

Por otra parte, según registra Aguirre (1990, p.12), en 1934 Brecht acusa a Benjamin de “preparar la cama al fascismo judío” con su ensayo sobre Kafka. En 1938, durante el tiempo de exilio en Dinamarca, Brecht critica las ideas de Benjamin sobre el aura de la obra de arte: “Puro misticismo en una actitud antimística. De esta forma se adapta la concepción materialista de la historia. Bastante repugnante” (Brecht. *Arbeitsjournal I*, citado por Aguirre 1990, p. 12). Cuando Brecht recibe la noticia del suicidio de Benjamin señala que en sus tesis *Sobre el concepto de historia* se encuentran posibles influencias de su propia versión de *Julio Cesar*. Sin embargo, después de muerto Benjamin, le dedica dos poemas.

A su vez, si bien en las entrevistas a Bausch no aparece una tematización directa de la influencia que tiene el teatro de Brecht sobre su propio teatro-danza, hay varias pistas que conducen a su reconstrucción. Distintos trabajos sobre la obra de Bausch sostienen de modo más o menos explícito cierta impronta brechtiana (Cfr. Schilcher, 1993, Servos, 2017, Godínez, 2017). En esta línea, en los inicios de su dirección de la compañía de danza en Wuppertal, más precisamente en 1976, Bausch estrena una versión de *Los siete pecados capitales* [*Die sieben Todsünde*] junto a *No temas* [*Fürchtet euch*]

nicht], con texto de Brecht y música de Kurt Weill, cuya versión original se escribe en 1933 y se estrena en París el 7 de junio del mismo año con coreografía de Georges Balanchine. Además, la misma Bausch comenta que en *Orfeo y Eurídice* divide los roles principales (Eurídice, Orfeo y Amor) en dos figuras como Brecht divide y desintegra el personaje de Ana en *Los siete pecados capitales del pequeño burgués* (PB, p. 30). Por último, se puede notar que el *Tanztheater Wuppertal* mantiene un vínculo con el *Berliner Ensemble*, lo que se constata al considerar las presentaciones y charlas de la compañía de Bausch en el teatro fundado por Brecht (cfr. PB, pp. 90–121).

Según Brecht, lo que desde hace tiempo no ha sufrido cambios, es decir, lo familiar y evidente, parece inmutable y no requerir que lo comprendamos. Para volver lo evidente algo problemático hay que desarrollar una “mirada de extrañeza [*fremden Blick*]” (Brecht, 2018, p. 30. Traducción modificada). No se trata de acercar las situaciones sino de alejarlas para que, a través del asombro, se las reconozca como situaciones reales. Como Galileo, es preciso mirar extrañando los movimientos, como si no los hubiese esperado así y no los entendiese, para descubrir sus leyes. Esta mirada sobre la convivencia humana, sobre lo familiar, es la que el teatro precisa provocar. Distanciar es mostrar, es propiciar un descubrimiento en su sentido literal de descubrir algo. La extrañeza tiene por efecto arrojar una duda sobre toda realidad familiar. El realismo brechtiano no busca imitar la realidad sino extrañarla. Este es el objetivo principal cuando modifica la estructura del teatro clásico. No comprende la realidad de un modo estático sino de un modo dialéctico. Cuando describe e imita lo hace para confrontarse con lo imitado generando un extrañamiento de lo dado en la escena y en esto consiste uno de los pasos decisivos para poder hacer de la vivencia o “experiencia” degradada una genuina experiencia: “Brecht intenta en *El vuelo de Lindbergh* descomponer el espectro de la ‘vivencia’ para obtener el color de la ‘experiencia’” (Ob. II/2, p. 142).

El teatro épico más que desarrollar acciones presenta y expone situaciones. No busca que el público asista a un drama poniendo todas sus fibras en tensión, sino que siga la acción de forma relajada, y esto no como el individuo que lee una novela a solas sobre el sofá sino como el colectivo que toma postura [*Stellungnahme*] ante una situación. Para este posicionamiento el público tiene que estar distendido [*entspannte*] y posicionarse desde el interés por lo que ve y vive. En vistas a interesar y convocar a que el público participe, los hechos han de ser tales que el público pueda, en pasajes decisivos,

relacionarlos desde su propia experiencia [*Erfahrung*]. A su vez, la representación debe estar montada transparentemente a partir de diferentes operaciones que pondré de relieve a continuación.

La fábula apunta a despojar a la escena del sensacionalismo temático. Las tensiones se concentran menos en el desenlace que en los distintos sucesos particulares, lo que genera que el teatro épico tenga una relación distinta con el paso del tiempo que la que tiene el teatro trágico. Además, la representación a cargo del actor no debe poner en práctica la técnica que lo conduce a identificarse con el personaje y, correlativamente, no se busca que el público se compenetre con el personaje sino que se mantiene la distancia. El actor tiene que conservar la posibilidad de salirse del personaje y poder también tomar postura ante eso mismo que representa.

La operación en juego para generar el distanciamiento y exorcizar a la fábula de su carácter sensacionalista es la interrupción de la acción, lo que deja expuesta la situación. El ejemplo que en su texto sobre el teatro épico Benjamin propone imaginar es el de una escena familiar:

La madre estaba a punto de coger una pieza de bronce para ir a lanzárselo a su hija y el padre estaba a punto de abrir la ventana para llamar a la policía. En ese instante aparece un extraño en la puerta [...] Es decir, el extraño se encuentra confrontado de repente con esta situación: unos gestos alterados, una ventana abierta, un mobiliario arrasado. Pero hay una mirada ante la cual las escenas más habituales de la vida burguesa tienen también ese mismo aspecto. (*Ob. II/2*, p. 140)

La interrupción del curso de la acción se da a través de la redefinición de las relaciones entre la fábula y los actores, la fábula y el público, el público y los actores. Así se busca eliminar la catarsis y la exoneración de las pasiones que se pretende cuando el espectador se compenetra e identifica con lo que le sucede al héroe. En el teatro épico hay, en cambio, un interés que es relajado y que apenas invoca la capacidad de compenetración. Más que propiciar la compenetración e ilusión, la interrupción paraliza al público y provoca asombro sobre las circunstancias y situaciones. Con la interrupción del proceso de la acción se produce el efecto de extrañamiento, esa mirada distanciadora que da la posibilidad de descubrir la situación.

Para las distintas interrupciones Brecht involucra a otras artes, lo que no significa que se pretenda conseguir una “obra de arte total” al estilo wagneriano⁶⁷. No se trata de que cada arte se diluya en el conjunto, sino que unidas al arte teatral lleven adelante, cada una a su modo, la tarea que tienen en la obra. En este marco Brecht menciona el rol de la coreografía para la interrupción:

También la coreografía puede encontrar su carácter realista. Es un error bastante frecuente el creer que la coreografía no sirva para representar “los hombres como son en realidad”. Cuando el arte refleja la vida, lo hace con reflejos especiales. El arte no se vuelve irreal cuando altera las proporciones, sino cuando las altera de tal modo que el público, sirviéndose de sus imágenes para alcanzar intuiciones e impulsos prácticos, falla en la vida. Es indudablemente necesario que la estilización ponga en relieve lo “natural” y no lo haga desaparecer. Un teatro que extrae todo del “gesto” no puede tampoco prescindir de la coreografía. Ya la elegancia de un movimiento, la gracia de una disposición escénica, tienen un efecto de extrañamiento, y la invención pantomímica es de gran utilidad para la fábula [*Fabel*]. (Brecht, 2018, p. 46. Traducción modificada)⁶⁸

La coreografía es retomada especialmente por el trabajo con los gestos que define al teatro épico, algo resaltado por Benjamin en sus estudios sobre el tema. Los gestos que se encuentran dados de antemano en la realidad actual, en la vida cotidiana, son el material fundamental de este teatro. En la primera versión de “¿Qué es el teatro épico?” Benjamin considera que el gesto tiene dos ventajas, por un lado, frente a las manifestaciones y afirmaciones que pueden ser engañosas y, por otro lado, frente al carácter múltiple e impenetrable de las acciones de la gente. El gesto es falsificable sólo hasta cierto punto y menos aún cuando se trata de un gesto habitual e irrelevante. Además, tiene un comienzo y final más precisos que las acciones. Cuanto con más frecuencia se interrumpa al que actúa, tanto mejor se recibirá su gesto. A su vez, el gesto puede ser citado y la cita, como la cita de un texto, es un modo de interrumpir su propio contexto: “‘Hacer que los gestos resulten citables’ es una de las aportaciones esenciales del teatro épico. El actor tiene pues que subrayar sus gestos como un tipógrafo subraya las palabras. Este efecto se puede

⁶⁷ La “obra de arte total [*Gesamkunstwerk*]” es la propuesta de Richard Wagner, la cual apunta a una recuperación del ideal griego en el que la música sirve como medio para la unión de las demás artes. Música, puesta en escena y libreto se unen por un fin común. Wagner y la recuperación de la estética griega es una inspiración para, por ejemplo, Isadora Duncan.

⁶⁸ Si bien sería interesante indagar sobre el rol que Brecht le otorga a la coreografía en su teatro épico, tal asunto excede a la presente investigación.

conseguir, por ejemplo, cuando se hace que, sobre el escenario, uno de los actores cite su propio gesto cuando actúa.” (*Ob. II/2*, p. 141)

La técnica y la dinámica de la interrupción hacen que el teatro épico y el cine compartan el modo de avanzar “a golpes”, es decir, el shock es la forma fundamental con la que relacionan dialécticamente el gesto con la situación, el actor con la figura que representa, el actor y el público, etcétera (*Ob. II/2*, p. 143). Es justamente la interrupción de la acción, decisiva para la percepción y para los nuevos medios técnicos, lo que ha llevado a Brecht, observa Benjamin, a caracterizar su teatro como épico. El espacio que se abre ante la interrupción conforma el intervalo en el que las situaciones se oponen dialécticamente y el público se ve interpelado a tomar una postura [*Stellungnahme*] ante lo que sucede en escena. La situación que el teatro épico descubre es, sostiene Benjamin, la “dialéctica en suspenso [*Dialektik im Stillstand*]” (*Ob. II/2*, p. 135. Traducción modificada).

Hacia el final de su ensayo sobre el teatro épico, Benjamin comenta que este último puede definirse fácilmente si se atiende a cómo está dispuesto el escenario: ya no se abre el espacio para la orquesta que media entre público y actores, ese “abismo” que separa “como a los muertos de los vivos” sino que al escenario se lo ha convertido en estrado (*Ob. II/2*, p. 144). El teatro brechtiano sepulta aquel espacio profundo que impone la escisión entre actores y público, incrementa la nobleza del teatro y en la ópera genera “un intenso estado de embriaguez [*Rausch*]”, ese abismo que es el elemento propio del escenario que lleva aún las huellas imborrables de su origen sacro” (*Ob. II/2*, p. 144).

Al menos en dos ocasiones Benjamin explica la diferencia entre el drama aristotélico y el teatro épico recurriendo a la imagen del mar: si el primero se corresponde con el movimiento de la ola que va arrastrando al público hasta llegar al final y la peripecia del héroe constituye la cresta de la ola, en el segundo, en cambio, la interrupción conforma la roca del asombro en el que se rompe el torrente de las cosas y se liquida la ilusión. El estancamiento que se produce de pronto en el flujo real de la vida es el instante en el que su curso se detiene y este movimiento es perceptible como reflujos que es el asombro (*Ob. II/2*, p. 119 y 136).

Como se expondrá, Bausch retoma la búsqueda de lo real que tiene el expresionismo pero lo hace colocándolo en tensión con el realismo brechtiano. Esta

contraposición puede verse en la elección que Bausch realiza al combinar en una única función la presentación de dos obras emblemáticas: *La consagración de la primavera* y *Café Müller* –obras que continúan en el repertorio actual de la compañía y sobre las que me detendré en los próximos dos apartados.

4.4. *La consagración de la primavera*

La consagración de la primavera es originalmente una obra estrenada en 1913 en el *Théâtre des Champs-Élysées* con composición musical de Igor Stravinsky y la coreografía de Vatzlav Nijinsky⁶⁹. Stravinsky formula la propuesta de esta obra alrededor de 1910, época en la que los ballets rusos cuentan con gran éxito en Europa, mostrando un primitivismo musical y una imagen de la Rusia pagana que genera un encantamiento general en el público parisino e inglés. Sergei Diaghilev es quien fomenta este gran proyecto, razón por la cual se lo denomina el “empresario” de los ballets rusos. Si bien en la producción de estos ballets se pueden identificar distintas etapas, mantienen un fundamento en la “obra total” wagneriana así como la intención de ser la vanguardia europea. Con este objetivo y conociendo que el público parisino de ese entonces es “amante de la novedad como pocos” los ballets rusos proponen obras basadas en la experimentación y la sorpresa que ofrece el “primitivismo” y “exotismo” de la Rusia pagana y de otras danzas populares (Abad Carlés, 2018, p. 170-171). Entre los artistas que trabajan para la compañía se encuentran Ravel, Cocteau, Poulenc, Debussy, Picasso, Satie, Ernst, Miró y Apollinaire. Y si bien el dadaísmo y el surrealismo aparecen en la escenografía y los programas, la danza mantiene ciertos rasgos característicos de la práctica del ballet clásico, aunque con algunas elaboraciones y diferencias propias. Esto marca una distancia, no sin contactos, con la danza contemporánea que en ese mismo momento están desarrollando Isadora Duncan, Mary Wigman, Rudolf von Laban y Kurt Joos.

Asimismo, según Abad Carlés (2018, p. 194), en estas obras hay constantemente una tensión entre un reconocimiento de la danza por parte de las otras artes y un aplacamiento de la particularidad de la danza. Una de las respuestas a tal aplacamiento es

⁶⁹ Si bien utilizo la traducción más usual del título “*Frühlingsopfer*” como “*La consagración de la primavera*”, este también podría traducirse como “*El rito de la primavera*” o “*El sacrificio de la primavera*”. A partir de ahora me referiré a esta obra en términos de “*La consagración*”.

la de Balanchine quien, luego de trabajar para el ballet ruso pasó a rechazar de manera contundente los principios de “obra total” prescindiendo de la historia, los decorados y vestuarios. Pero el peligro de un aplacamiento se puede ver también en otro sentido. En 1926 Benjamin reseña para la revista *Die literarische Welt* la obra *Romeo y Julieta*, con composición musical de Constant Lambert y coreografía de Bronislava Nijinska. La reseña se titula *Escándalos teatrales II* y allí Benjamin observa que este nuevo ballet “uno que sin duda ya no es nuevo” utiliza al surrealismo como “estimulante” y los surrealistas a cargo del decorado (Jean Miró y Max Ernst) lo han suministrado. El “escándalo” consiste en que se ha repartido un suplemento surrealista junto con el programa de mano, suplemento que declara lo siguiente: “Nosotros no aceptamos que la idea quede puesta al servicio del capital”. Sin embargo, este escándalo estaba bien organizado en función del “negocio” de Diaghilev y los surrealistas no cobran por ese trabajo extra. Benjamin concluye su reseña sosteniendo que el decorado de Miró y Ernst “pone al servicio del capital sin duda no una ‘idea’, sino simple rutina” (*Ob. IV/I*, pp. 405 y 406, las citas precedentes corresponden a estas páginas).

Volviendo a *La consagración*, Diaghilev decide llevar a cabo esta idea de Stravinsky y encarga la coreografía al bailarín Nijinsky. No hay registros de este ballet pero los historiadores de la danza sostienen que entre las exploraciones coreográficas de Nijinsky se incorporan gestos que no siguen el lenguaje académico de la danza clásica de su época: se niega la posición *en dehors* del ballet solicitando a los bailarines que dancen rotando las piernas hacia adentro, juntando las rodillas y puntas de pie, y se deja de lado la mímica de los brazos de los ballets cortesanos, cerrando por el contrario los puños y cambiando la posición de los codos. Esto provoca un “escándalo” y una “batalla” entre el público parisino al que Nijinsky ha cautivado antes como bailarín (Abad Carles, 2018, p. 191). Del lado de los partidarios de la obra se encuentran artistas como Ravel, Cocteau, Poulenc, Debussy. La noche del estreno los bailarines y Stravinsky, Nijinsky y Diaghilev tienen que ser evacuados del teatro. Ahora bien, el escándalo –algo que Diaghilev ve como elemento para el éxito de las obras– se debe también a la música de Stravinsky, la cual incorpora técnicas de discontinuidad y yuxtaposición. La desintegración rítmica no es aceptada rápidamente. Además, según las notas de *La consagración*, la danza no siempre debe estar en sincronía con la música sino que por momentos conforma otra dimensión de la música. La coreografía es entonces retirada del repertorio del ballet ruso mientras que la composición de Stravinsky se vuelve a presentar al año siguiente,

obteniendo amplio reconocimiento. La coreografía intenta reponerse de la mano de Leónide Massine en 1920 y sin mucho éxito. Maurice Béjart crea su propia versión en 1959 y en 1962 Kenneth MacMillan para el Royal Ballet.

En 1975 Bausch estrena su versión de *La consagración* siguiendo la historia y el orden según el libreto original. La historia consiste en la elección y el sacrificio de una mujer joven para la adoración de la tierra y el orden consta de dos partes. La primera parte se titula “El beso de la tierra” y la segunda “El gran sacrificio” (Godínez, 2017, p. 78). En la versión bauschiana el suelo del escenario se encuentra completamente cubierto de una capa de tierra húmeda. Su olor se siente desde las butacas del teatro. La iluminación es tenue y genera un clima cálido. La primera imagen que se arma es la de una mujer que, tendida sobre la tela de un vestido rojo en la tierra, se mueve levemente como si estuviera en un sueño que la inquieta. Aparecen otras mujeres que se desplazan en distintas direcciones. Todas están descalzas y llevan unos vestidos livianos de un color claro que deja traslucir el cuerpo. La mujer que antes estaba tendida se levanta, toma el vestido rojo entre las manos, extiende con cautela los brazos hacia el frente y sin perderlo de vista lo deja caer al suelo. Se aleja y se une al grupo de mujeres para bailar al unísono una danza. Con las piernas abiertas, semiflexionadas y el peso del cuerpo cayendo sobre los pies que se hunden en la tierra todas las mujeres levantan los brazos entrelazando arriba los dedos de las manos y, como si fueran a cortar algo con precisión y fuerza, los lanzan entre las piernas hasta encorvarse y hundir la cabeza en el pecho. Entran a escena los hombres con el torso desnudo y pantalones de color oscuro. Se dan distintas danzas circulares y la repetición de las secuencias de movimientos despliega las imágenes y envuelve a quienes bailan y al público en el ritmo.

Es posible notar que Bausch recupera también la “complicidad musical que imaginó Stravinsky”, quien, a través de una “desintegración rítmica”, rompe con la periodicidad de los acentos (Abad Carlés, 2018, p. 189; Godínez, 2017, p. 84). En su momento, la particularidad de su música llevó a que Diaghilev acudiera a la escuela del referente expresionista Émile Jaques-Dalcroze trazando de este modo un vínculo íntimo entre *La consagración* y el expresionismo. La investigación de Dalcroze era necesaria para la formación rítmica de Nijinsky en su labor coreográfica. Dalcroze, con quien también estudia Wigman, desarrolla un método basado en principios eurítmicos sosteniendo que la música debe tener equivalentes físicos. Caracteriza a la música por tres elementos: el sonido, el ritmo y la dinámica. Los últimos dos dependen por completo

del movimiento físico y, por tanto, tienen su respuesta en el sistema muscular. Esto lo lleva a crear un sistema complejo de relaciones entre la música y su correspondiente en el movimiento: “El propósito de mis enseñanzas es hacer que mis alumnos puedan decir al final de sus estudios no ‘yo sé’ sino ‘yo siento’, y también crear en ellos el deseo de expresarse a sí mismos” (citado en Abad Carlés, 2018, p. 227). La expresión del individuo se impone así frente a la forma, es decir, la forma no es sino la expresión externa de algo interior.

En la segunda parte de *La consagración* de Bausch, las mujeres forman un único grupo que camina en círculos. Desde allí una a una van saliendo con el vestido rojo entre las manos, acercándose a un hombre que las espera y volviendo lo más pronto posible al círculo. Una de ellas es tomada como elegida, es decir, como heroína y víctima. El hombre la desnuda, le coloca el vestido rojo, la toma de los hombros y la conduce por el espacio hasta que con un empujón la deja en el centro de la escena. Luego de un momento en quietud, ella, con la cabeza hacia abajo, una mano abierta a la altura del pecho y otra justo abajo a la altura del estómago, cae al suelo. Pero rápido se incorpora y allí comienza el último solo en el que la elegida baila hasta desmoronarse definitivamente en la tierra.

Desde una coreografía que sigue la narración dramática, esta obra busca la compenetración de quienes bailan y del público con los acontecimientos escénicos y, en especial, con la figura de la elegida. Bausch lleva adelante esta búsqueda haciendo énfasis en la continuidad del sentimiento de horror ante el sacrificio y la muerte: “Cuando corrés, *esto* tiene que venir más, más de los sentimientos... [de] este tipo de horror” le explica Bausch a Kyomi Ichida durante un ensayo del solo de la elegida (Bausch, 2013, p. 49. Cursivas agregadas). La expresividad corporal de los sentimientos característica de *La consagración* involucra también un posicionamiento respecto a la discusión sobre la representación, esto es, “acabar con la idea de que la danza representa, para partir de la premisa de que la danza *es*” (Abad Carlés, 2018, p. 230. Cursivas agregadas). En este marco Bausch asume una relación con quienes bailan de modo tal que indica, apoyada en una música y un libreto, cómo llevar adelante ciertos movimientos y qué emociones se precisan. Por ejemplo, si se atiende a la grabación del ensayo, cuando Bausch dice «*esto*», en la cita anterior, se puede ver que, al mismo tiempo, le muestra a Ichida cómo caminar hacia atrás con el pecho hundido y los brazos extendidos hacia adelante, balanceando así el cuerpo para no caer. No obstante, la fuerte relación que existe aquí entre el conocimiento técnico, de tradición clásica, y la emoción no se encuentra desvinculada de

la experiencia de quienes bailan en un sentido muy concreto. Sobre este punto, Diana Szeinblum comenta lo siguiente:

[Bausch] logra producir experiencia dentro de un campo absolutamente técnico. Si tenías que mover el brazo no era ni más arriba ni más abajo, era exactamente de una manera. Pero no era [sólo] mover el brazo sino todo lo que hacías para mover el brazo [de esa manera] [...] tenías que saber cómo hacerlo, no era sólo hacerlo, tenías que saber lo que estabas haciendo. (Szeinblum, 2021 [comunicación personal])

Cuando Szeinblum nota que no se trata “sólo de mover el brazo” explica que Bausch implementa una serie de procedimientos, apoyados fuertemente en la repetición, para lograr determinados estados. Es decir que su dirección para esta obra está lejos de consistir en indicar meramente qué estado representar: “en mi experiencia, tiene que ver con un trabajo con el esternón. Hay una décima de segundo en el que no estoy ni sobre mí ni llego a caerme. Hay una décima de segundo entre mi cuerpo y el espacio y si me mantengo ahí aparece la emoción.” (Szeinblum, 2021)

Por su parte, Josephine Ann Endicott, quien ha bailado para el *Tanztheater Wuppertal* desde sus primeros años, comenta que Bausch ensaya en su oficina particular el solo de la elegida en el que “baila hasta morir” y, para la ocasión del estreno, se lo enseña a Marlies Alt (Endicott, 2012, p. 70). Endicott recuerda la primera vez que ve el solo de la elegida en la escena en la que ella misma baila:

Nadie de nosotros sabía cómo “la elegida” bailaría para morir. En ese tiempo lo bailaba Marlies. La coreografía se fue desarrollando y ahí estábamos, transpirados y agitados, todo el espacio temblaba cuando veíamos a Marlies luchar contra la muerte. Fue extraordinario; fue tan aterrador que apenas pude verlo. Me decía a mí misma que ella realmente iba a morir. Entonces me tuve que bajar del escenario sola. Mis pies estaban como idos. Mis ojos estaban clavados en Marlies. Entonces, al final, ella cae, muere. ¿Quién sabe si ella no estaba realmente muerta? No lo pude soportar y corrí fuera de la escena llorando —así de extraordinario fue. *La consagración* es absolutamente única. (2012, p. 70)

También Szeinblum (2021) resalta el carácter *extraordinario* de la obra: “[en escena] todo es confuso pero sabiendo *exactamente* qué hacer. Eso es una combinación feroz. [...] Es poner una estructura al servicio de la emoción pura” al punto de entrar en una “especie

de trance”. Como observa Servos, la escenografía también tiene un rol fundamental en la generación del clima de compenetración:

En la danza-teatro de Pina Bausch nada es “como si”; los bailarines no fingen su agotamiento: es real, producto de la resistencia opuesta por una capa de tierra que les llega al tobillo. La energía que *La consagración de la primavera* exige de los bailarines conmueve de inmediato al público. El esfuerzo no se esconde tras una máscara sonriente; se oye en la respiración dificultosa de los actores. La vehemente presencia sensorial que logran estos con el trabajo corporal dota a la historia de corporeidad y permite vivir de cerca el sacrificio. (2017, p. 55)

Endicott (2012, p. 71) y Szeinblum (2021) constatan la observación de Servos cuando comentan cómo la tierra es determinante de las sensaciones y los movimientos en el escenario. Este trabajo escenográfico está a cargo del primer marido de Bausch, Rolf Borzik. Los decorados son casi inexistentes pero la tierra se pega a las pieles transpiradas de los cuerpos de quienes bailan esa danza frenética. El espacio escénico dialoga constantemente con el movimiento, algo que se encuentra en todos los trabajos de Bausch y que, puntualmente en esta obra, direcciona y propicia la compenetración.

En el estreno de la versión bauschiana de *La consagración* esta obra conforma una misma función con las obras *Viento del oeste* [*Wind von West*] y *La segunda primavera* [*Der zweite Frühling*]. Y aquí es importante notar que, según el registro de Servos, estas últimas se estructuran desde una lógica más cercana al teatro-danza: “[l]a comicidad resultante sirve para establecer el efecto de alienación brechtiana, exponiendo las limitaciones interiorizadas y la moral masculina chovinista” (2017, p. 74). Es posible ver así que Bausch configura la función de modo tal que las distintas obras se hallan en tensión. La última parte, *La consagración*, no tarda en presentarse como obra independiente y luego junto a *Café Müller*. En base a lo señalado, considero esa combinación como una búsqueda por parte de Bausch de generar una tensión entre ambas obras de modo similar a como en un principio lo explora con *Viento del oeste* y *La segunda primavera*. Para dar cuenta de esto es preciso un detenimiento en *Café Müller*.

4.5. *Café Müller*

Café Müller es estrenada en 1978 en una función para la que Bausch invita a los coreógrafos Gerhard Bohner, Gigi-Gheorghe Caciuleanu y Hans Pop a presentar producciones independientes que en ese entonces no tienen título propio sino que se unen bajo el de “Café Müller”. Los coreógrafos establecen algunos puntos de partida que pueden combinarse a criterio de cada uno: un café, oscuridad, cuatro personas, alguien espera, alguien se desmaya, alguien le ayuda a levantarse, entra una joven pelirroja y todo se queda en silencio (Servos, 2017, p. 103).

La obra de Bausch tiene una duración de aproximadamente 45 minutos⁷⁰. La escenografía arma un café con un decorado parco y una iluminación tenue. El escenario está lleno de mesas y sillas vacías, en el fondo hay una puerta giratoria. Al principio de la obra aparecen dos mujeres vestidas con camisones blancos casi transparentes, descalzas. Caminan dando pequeños pasos con los ojos cerrados, los brazos hacia abajo y las palmas de las manos vueltas hacia el frente. La cantidad de sillas y mesas impide desplazamientos amplios. Las mujeres se van chocando levemente con las sillas. Distintas lecturas que se han realizado sobre estas últimas figuras generalmente las comparan con “sonámbulas”, “ciegas”, personas en trance e “inmersas en el mundo interior de sus sentimientos”, sin conciencia de su entorno “danzando entre sombras o fantasmas” (Godínez, 2017, p. 103; Servos, 2017, p. 105). Por otro lado, y en tensión con dichas figuras, entra por la puerta giratoria una mujer con peluca roja y con los ojos abiertos que recorre a paso apurado todo el espacio y sale de escena. Una de las mujeres con ojos cerrados comienza a lanzarse en distintas direcciones mientras suena un aria de Henry Purcell y un hombre de traje oscuro, calzado y con los ojos abiertos corre las sillas y mesas para evitar que aquella se golpee. En el estreno de la obra el rol de este hombre lo hizo el mismo escenógrafo Rolf Borzik que, al mismo tiempo, se interpreta a sí mismo mientras arma el espacio⁷¹.

A partir de las escenas mencionadas noto que en esta obra se pone en tensión la danza de las bailarinas inmersas en su interioridad y la de los bailarines que llevan a escena gestos que parten de su propia cotidianidad, como armar el escenario, a la vez que

⁷⁰ El registro audiovisual de la obra se encuentra disponible en: <https://www.pinabausch.org/post/caf%C3%A9-m%C3%BCller-film>

⁷¹ Una de las escenas de *Café Müller* aparece también en la película “Hable con ella” (2002), de Pedro Almodóvar. Otra de las escenas de *Café Müller*, quizás la más célebre, es la del abrazo, en la que me detendré en el capítulo 6.

toman postura frente a lo que está sucediendo. Asimismo, existe un contrapunto entre *La consagración* y *Café Müller* que puede ser leído teniendo en consideración –como he propuesto en el capítulo anterior– que las exploraciones de Bausch se ubican en un contexto de crisis del movimiento, de la danza y de la experiencia que encuentra en la fragmentación un modo de elaboración. La crisis de la experiencia y del movimiento atraviesa todo el trabajo de Bausch y se sintetiza en el planteo de que no le interesa *cómo se mueve la gente sino qué la mueve o por qué se mueve*:

¿Por qué hacemos lo que hacemos? ¿Por qué bailamos después de todo? Es bastante peligroso, hacia dónde estamos dirigiéndonos en este momento y en los últimos años. Todo es rutina y ya nadie sabe por qué nos movemos. Es simplemente una extraña vanidad la que hace que los hombres siempre continúen como si nada. (PB, p.37)

Estas ideas podrían ser interpretadas considerando la influencia del expresionismo en tanto corriente que plantea que el contenido, *el qué*, se impone frente a la forma, *el cómo*. En el ámbito de la danza expresionista alemana, Wigman define a la danza con los siguientes términos:

un lenguaje vivo que habla del hombre —un mensaje artístico que se lanza al *más allá de la realidad* a fin de hablar, por así decirlo, a un nivel más elevado, con imágenes y alegorías, de las emociones *más íntimas* del hombre [...] Porque el hombre es a la vez emisor e intermediario, ya que el medio de expresión es el cuerpo humano; porque el *movimiento natural* de éste es el material de la danza. (Wigman, 2002, p. 17. Cursivas agregadas)

En esta línea, Wigman sostiene que la fuerza creativa consiste en un secreto de selección: “¿Qué sería la creatividad artística si no hubiera el secreto de la selección?” (2002, p. 97). El “talento artístico” depende de la “naturaleza” y el “bailarín es portador y mensajero del arte de la danza” (2002, p. 99). Según Wigman, ella transforma a los bailarines en “instrumentos”, en “cuerpos armoniosos”, “ejemplares en todos los aspectos” para que expresen las emociones más profundas de la directora (2002, p. 49). Se trata de un realismo que, a su vez, busca transmitir un “mensaje artístico que se lanza más allá de la realidad” (2002, p. 17).

Resulta notorio que Wigman enfatiza la relación entre expresión, interior y naturaleza —énfasis que remite a su formación con Rudolf von Laban cuando este dirige las danzas corales en el Monte Verità. Por su parte, la exploración de Bausch en torno al movimiento presenta ciertas diferencias con el expresionismo de Wigman. Como se reconstruyó anteriormente, las primeras obras que Bausch dirige en Wuppertal como *Orfeo y Eurídice* [1975] y *La consagración*, se trazan sobre la base de una historia y una composición musical, la de Christoph Willibald Gluck y la de Stravinsky respectivamente pero luego sus obras comienzan a seguir una lógica de montaje-collage que acentúa la interrupción y la fragmentación. No obstante, esta no es la única dimensión en la que se presenta la fragmentación en las obras bauschianas sino que también puede encontrarse en su modo de creación o “principio de trabajo”: en lugar de indicar a quienes bailan cómo moverse y de qué forma expresar sus sentimientos más profundos, formula cientos de preguntas o palabras claves para cada obra. Desde aquí es posible considerar que Bausch al no encontrar la respuesta última a por qué nos movemos, reformula esta pregunta inicial en múltiples puntos de apoyo para las exploraciones de quienes bailan. Bausch no deja de estar comprometida con una búsqueda en torno a las emociones pero lo hace a través de su principio de trabajo y del collage, lo que involucra la interrupción y fragmentación. Así, sin dejar de tener el rol de dirección y la autoría de las obras, Bausch a través de su principio de trabajo toma distancia de una comprensión de artista creadora que impone a los bailarines cómo moverse y expresar.

La interrupción es, según ella misma comenta en una entrevista, lo que percibe como característica de la experiencia de andar por la calle, recibiendo voluntaria o involuntariamente estímulos y donde nos movilizan pluralidad de sensaciones al mismo tiempo (*PB*, p. 48). Desde su modo de trabajo incorpora las experiencias y movimientos de la vida cotidiana con una pretensión de verdad [*Wahrheit*] buscando desarmar la ilusión o la ficción, no solo de la fantasía del movimiento que puede caracterizar a la danza clásica sino, de modo más amplio, de un movimiento rutinario. En esta misma línea, Bausch explica que propone que actúe el escenógrafo en *Café Müller* o, en otras obras, que bailarines canten —cosa que resulta difícil para ellos, pero también para el público— porque busca “lo verdadero [*Wahrheit*]”, y no falacias o comodidades, esto es, ver lo que ya se espera ver (*PB*, p. 19).

Sobre la base de lo señalado, observo que el realismo como posicionamiento frente al problema de la representación aparece tratado de modo diferente en las

consideraciones de Wigman sobre su propia danza que en la de Bausch. La primera busca “que la danza no represente sino que sea” pero para transmitir un “mensaje artístico que se lanza más allá de la realidad” a través del “movimiento natural” de los “cuerpos armoniosos” de “talentosos bailarines” que sepan mediar el mensaje de la creadora. Bausch, en cambio, pone en tensión una obra con una fuerte impronta expresionista y apoyada en una lógica lineal, *La consagración*, con *Café Müller*, la cual se formula desde el collage y su principio de trabajo⁷². Desde aquí Bausch no busca transmitir un mensaje, no intenta ir más allá de la realidad ni pretende que las emociones escenificadas sean una buena transposición de las emociones íntimas de ella como creadora.

Esta tensión entre las obras y las diferencias con el expresionismo pueden considerarse atendiendo a la impronta brechtiana en el teatro-danza de Bausch y a la lectura que Benjamin realiza del teatro épico, especialmente en relación con la cuestión de la fragmentación y del montaje frente a la crisis de la representación, de la narración y de la experiencia⁷³. Cuando en *Café Müller* se colocan sillas que entorpecen el paso de las mujeres que danzan con los ojos cerrados teniendo el escenógrafo —actuando su propio rol— que correr esas sillas para que aquellas no tropiecen o cuando entra en escena

⁷² Esto no implica que no haya, como señala Szeinblum (2021), puntos de encuentro entre *La consagración* y *Café Müller* a partir de la experimentación de Bausch con diferentes procedimientos pero también desde la tensión entre el estado de máxima confusión y el de máxima precisión.

⁷³ Ahora bien, considero importante remarcar que la perspectiva realista de Bausch se encuentra en un contexto que abarca no sólo las investigaciones del teatro épico de Brecht sino también las del ámbito de la danza, que de cierta manera se conectan con la danza libre de Isadora Duncan. Laban recuerda la importancia de la danza de Duncan en su lectura de que existe una correspondencia entre la forma de vida social y la danza de cada época. Duncan, con su liberación del movimiento de los hábitos tradicionales en la danza de su tiempo, da lugar a que Laban plantee una relación entre su danza y la del movimiento del cuerpo en el trabajo industrial. En la danza moderna o libre de Laban, los gestos, pasos y formas del movimiento cotidiano se combinan espontáneamente y ésta no consta necesariamente de una estructura de pasos preestablecidos propia de los bailes nacionales, folclóricos, de salón o ballet. Joos continúa con esta exploración de los gestos y hábitos de movimientos de sus personajes atendiendo al entorno social y vida cotidiana a partir de cierta perspectiva humanista. Desde aquí trata temas como la guerra, la post-guerra, la metrópolis, la soledad, el despotismo, etcétera (Schilcher, 1993, p. 32). Jooss, siguiendo a Laban, retoma el movimiento cotidiano en vista a discutir la idea de que el lenguaje corporal es exclusivamente una expresión de sentimientos individuales. Propone así una dependencia entre el drama con un tema concreto y el lenguaje del movimiento que se conjugan en lo que Jooss denomina “danza dramática” (Schilcher, 1993, p. 30).

Estos desarrollos en el ámbito de la danza constituyen, en buena medida, el trasfondo de las exploraciones de Bausch. No obstante, y según he indicado, Brecht conforma una influencia crucial. En efecto, el realismo, es decir, los movimientos y gestos de la vida cotidiana, cobran fuerza en el teatro-danza de Bausch en cuanto se los comprende, siguiendo a Brecht, de modo no estático. En esta línea puede comprenderse la observación de Schilcher (1993, p. 32), quien hace un paralelo entre las célebres frases “lo familiar debe volverse conocido” de Brecht y “todo es rutina” de Bausch. Lo familiar, es decir, el lenguaje corporal en los hábitos, los gestos cotidianos, las rutinas se vuelven un tema de elaboración en el escenario. Se pone así de relieve la banalidad de lo cotidiano, la trivialidad de los gestos y posturas diarias.

una mujer con una peluca roja, las operaciones o procedimientos que se ponen en juego son la interrupción, la fragmentación y collage. De este modo lo que sucede en la escena se ve extrañado y se desarticula la experiencia de compenetración con una única figura y la embriaguez generada por el recorrido del drama en la narración. La pregunta que desde aquí se puede formular es si el hecho de que se desarticule la experiencia de compenetración anula toda forma de experiencia, es decir, si es posible pensar un modo de experiencia y de narración desde la fragmentación.

Conclusiones

Como he puesto de relieve, la narración que Benjamin encuentra posible en las condiciones de vida de su propio contexto es la narración urbana. El formato de esta narración es fragmentario y se distingue tanto de sus formas previas, artesanales, como de las contemporáneas que mantienen las ilusiones sobre la época conservando la imagen y el punto de vista del ser humano, con su impronta burguesa. Para Benjamin, en lugar de conservar tales ilusiones es preciso reconocer en la propia vida la barbarie y pobreza de experiencias. Resguardar la interioridad no es sino aferrarse a las ilusiones de la imagen tradicional del hombre como, según desliza la lectura de Benjamin, Duncan y Wigman realizan con su danza. Si el expresionismo sostiene la preponderancia del contenido por sobre la forma, Benjamin insiste en la relación dialéctica entre forma y contenido. La relación entre forma y contenido junto a la consigna de deshacer la ilusión se encuentra en la obra de Benjamin así como en la de Bausch en gran medida debido a que Brecht y su teatro épico conforma un interlocutor común⁷⁴. Para éste, deshacer la ilusión sobre lo cotidiano supone volver conocido lo familiar a través de distintas operaciones de extrañamiento.

⁷⁴ Las recepciones del teatro brechtiano que manifiestan tanto Benjamin como Bausch no dejan de involucrar, por supuesto, puntos de discordancia con Brecht. Sobre esto, Didi-Huberman (2008a, p. 143) afirma que más allá del proyecto en común de Benjamin y Brecht, que buscarían plasmar en la revista *Krisis und Kritik*, “una gran diferencia” los separa: “donde Brecht ha producido su agitación política —hasta en los meandros fascinantes del *Arbeitsjournal* y la *Kriegsfibel*— según la intención doctrinal de una toma de partido sometida a las ideas de Lenin, a sus consignas, a sus consideraciones de aparato y a su odio de todo anarquismo, Walter Benjamin habrá, por su cuenta, conseguido construir una política de las imágenes que se presenta como un libre ejercicio y una verdadera filosofía de la toma de posición. Brecht ve en la toma de partido el objetivo natural de toda toma de posición, Benjamin comprende la toma de posición como una brecha posible de toda toma de partido”. Por su parte, Bausch evita o da un rodeo a las cuestiones político-partidarias en las entrevistas, por ejemplo, cuando le preguntan por las referencias políticas en “Palermo Palermo”, obra que se entrena en 1989 y que comienza con el desplome de un enorme muro que cubre todo el escenario de escombros. En Alemania esto se interpreta en estrecha vinculación con la caída del muro de Berlín mientras que en Italia con la mafia y la respuesta de Bausch sobre este punto es que “para cada uno, cada día, el muro es distinto” (*PB*, pp. 132-135).

Cuando Bausch coloca seguidas *Café Müller* y *La consagración* genera una tensión entre ambas obras en buena medida porque la última se encuentra en sintonía con la propuesta del realismo expresionista mientras que la primera con el realismo del teatro brechtiano. *La consagración*, a través del drama, lleva al extremo el dar lugar al desarrollo continuo de los sentimientos siguiendo un libreto y una música. En cambio, *Café Müller*, como las obras de Bausch que se elaboran desde su principio de trabajo a partir de preguntas y palabras clave, hace que las respuestas y contribuciones sean heterogéneas e incluso provengan desde distintas corrientes artísticas propias de la formación de cada integrante de la compañía –aunque, por supuesto, con un entrenamiento en común. Las huellas de la directora así como de una tradición en danza se difuminan aunque sin perderse por completo. Bausch misma señala que no lleva a escena *sus* vivencias, necesidades y problemas sino aquellos sentimientos y vivencias *compartidas* (PB, p. 52).

El principio de trabajo de Bausch, en el que la fragmentación ya está operando, produce asimismo una obra que enfatiza la interrupción y fragmentación de la continuidad de los sentimientos, lo que en lugar de intentar conservar modos de experiencia y de narración previos se acerca a lo que Benjamin llama *narración urbana*. En *Café Müller* no se elimina la historia pero tampoco se trata de una gran historia sino, en palabras de Bausch, de “pequeñas historias” (PB, p. 58). La coreografía deja de concebirse fundamentalmente como secuencia de movimientos que parten de las historias de la literatura o de la música y se plantea como un montaje–collage de imágenes y pequeñas historias.

Desde esta tensión entre *La consagración* y *Café Müller* es posible precisar una de las pocas referencias de Benjamin a la danza. Benjamin no encuentra en la danza de Wigman una expresión cultural en sintonía con su diagnóstico de la situación de la experiencia y de la narración de su tiempo como sí lo encuentra, de cierta forma, en el teatro brechtiano. Basada en esto, considero que el teatro-danza de Bausch, con su impronta brechtiana, se aleja de un intento de recuperar una forma de experiencia perdida para explorar las formas *descaradas* y *atrevidas* de la narración urbana. En esto consiste una de las dimensiones fundamentales del giro del *Tanztheater Wuppertal* en la escena de la danza alemana y su postura frente a la crisis de la representación, la narración, el movimiento y la experiencia. La cuestión que me interesa abrir aquí en vistas al capítulo siguiente es de qué modos la experiencia es posible desde la narración urbana y su

característica fragmentación. Puntualmente para la presente investigación indago cómo dicha narración urbana es posible desde el cuerpo.

CAPÍTULO 5: Desde la memoria corporal a la experiencia

Nuestra vida es como un músculo que posee la fuerza necesaria para contraer enteramente la totalidad del tiempo histórico.

Walter Benjamin, *Obra de los pasajes*.

Introducción

Los estudios sobre el teatro-danza de Bausch consideran que su obra es *teatro-danza de la experiencia*. Como ya se indicó, las alusiones de Bausch y de quienes llevan adelante distintos análisis de su obra no se refieren a la experiencia como concepto filosófico. Es decir, estas menciones no cuentan con el tratamiento conceptual que supone para la filosofía. Sin embargo, en el teatro-danza –así como en otras corrientes de danza–, la experiencia cumple un rol fundamental y de este modo presenta puntos de contacto con el concepto de experiencia de Benjamin. Teniendo esto en consideración, me pregunto cómo opera la fragmentación en la experiencia a la que da lugar la narración urbana. ¿Cómo pueden palabras, oraciones, preguntas triviales y aisladas partir de la experiencia y hacer experiencia? ¿Qué trabajo desde y a través del cuerpo en la danza pero también en otras narraciones urbanas y en la filosofía forjan la experiencia?

Considero que una respuesta se encuentra en el trabajo de la memoria corporal humana⁷⁵. La memoria corporal en tanto material de la experiencia es tematizada por distintos estudios sobre el teatro-danza de Bausch aunque no en vinculación con la

⁷⁵ Si bien no es el objeto de la presente investigación, es importante señalar que Benjamin también estudia la memoria corporal colectiva expresada en la arquitectura de la ciudad (Cfr. *Ob. I*). Sobre la idea de cuerpo colectivo puede verse Uwe Steiner (2001), quien en su análisis sobre la cuestión política en la filosofía de Benjamin sostiene que el planteo de un sujeto colectivo ya comienza a vislumbrarse en su interpretación del concepto de cuerpo [*Leib*] inicialmente derivado de la psicología de la percepción. A su vez, Eli Friedlander (2012) propone una lectura de la noción de cuerpo colectivo desde los *Esquemas sobre el problema psicofísico*. Por su parte, Léa Barbisan (2017) observa la influencia de la fenomenología en los escritos antropológicos de juventud de Benjamin respecto de la cuestión del cuerpo y la conciencia corporal [*bodily awareness*] al tiempo que señala cómo estos escritos iluminan la recepción del marxismo en la idea de cuerpo colectivo revolucionario de fines de 1920 y 1930.

Por otra parte, los abordajes de Benjamin sobre el tema del gesto se encuentran también en sus textos dedicados al teatro épico de Brecht, a las narraciones orales y a la crisis de la experiencia en la vida citadina considerados, por ejemplo, a través de los poemas de Poe y Baudelaire. Si bien en el presente capítulo tendré en cuenta tales estudios desarrollados a lo largo de la década de 1930, el rol de los gestos en las narraciones orales y en el teatro brechtiano se encuentran reconstruidos en el capítulo 4 y sobre este tema en el marco de la crisis de la percepción me detendré en el capítulo 6. En el presente capítulo me concentraré especialmente en los ensayos de Benjamin sobre Kafka y Proust teniendo en cuenta que aquí aparecen los rasgos fundamentales de la memoria corporal en los gestos y su vínculo con la experiencia.

filosofía de Benjamin⁷⁶. Por su parte, Benjamin estudia el problema de la memoria corporal a través de sus lecturas de las narraciones urbanas como las de Proust y Kafka a la vez que lo presenta elaborado poética y filosóficamente en sus relatos autobiográficos e imágenes de pensamiento. Estas narraciones son las que permiten pensar en una pervivencia de la experiencia en un contexto en el que lo corporal –que nunca es sólo lo corporal– corre el riesgo de verse reducido a la vivencia del *shock*.

El problema del cuerpo en la filosofía benjaminiana no es algo que haya pasado desapercibido en la crítica especializada. Entre los estudios sobre el tema, resulta interesante el aporte de Gerhard Richter (1995), quien hace un tratamiento minucioso de este asunto en los relatos autobiográficos, especialmente en *Diario de Moscú*. No obstante, la memoria corporal, como una de las formas que toma el problema del cuerpo en el pensamiento de Benjamin, no es el foco del estudio de Richter ni ha sido frecuentemente abordado como fuente de la experiencia. Asimismo, para el abordaje de esta cuestión se vuelve relevante la indicación que realiza Weigel (1999, p. 248) desde el psicoanálisis: no se trata de que el cuerpo *tenga* una memoria, así como nosotros no *tenemos* un cuerpo ni el cuerpo *representa* a la memoria, por esto no tendría sentido intentar comprender desde exterior del cuerpo lo que sucedería en el “interior” o en el “espíritu”.

Más bien, y como se expondrá, desde los escritos de Benjamin es posible considerar que la memoria corporal supone un conocimiento del cuerpo en cuanto

⁷⁶ Los años ochenta del siglo pasado han sido caracterizados “como una etapa de auge memorial, que abarcó la escena política, la producción cultural y la investigación académica, tanto en Europa como en Estados Unidos” (Cassin, 2018, p. 945 «Memoria colectiva»). Con sus diferencias, en Argentina la década de 1980 también conforma un tiempo en el que la cuestión de la memoria ha sido central. Pero, además, en los últimos años aquí se ha realizado un trabajo particular sobre la memoria desde la danza. Por ejemplo, se puede mencionar el recorrido performático *Ubi Sunt (¿Dónde están los que vivieron?) Las cosas que tocamos no saben que nos fuimos*, realizado por el Grupo de Estudios sobre Cuerpo (IdIHCS, UNLP/CONICET). En este recorrido se explora la memoria de estudiantes y trabajadores desaparecidos durante la última dictadura cívico-ecclesiástica-militar. El recorrido transcurre en los subsuelos del Museo de Ciencias Naturales de La Plata y evoca gestos de la vida cotidiana de aquellas personas que trabajaban en ese espacio. Para esto se recurre a ciertos objetos, sonidos y palabras puntuales (E. López et al., 2018). A su vez, Bardet (2019) repone la pregunta de creadorxs en danza contemporánea en la ciudad de Buenos Aires sobre qué particularidades tiene la historia contada ya no sólo por historiadorxs sino por quienes bailan y bailando. Puntualmente desde las obras *Maria sobre Maria*, de Lucía Ilopis; *Danza actual, danza del Di Tella*, de Ana Caterina Cora, Sofía Kauer y Nicolás Licera Vidal, Bardet interroga sobre el trabajo con los archivos de la danza local y a través de la creación escénica contemporánea, esto es, “¿[c]ómo se hace memoria con, a través, de los gestos?” (2019, p. p.177). En este marco una de las cuestiones fundamentales tiene que ver con el hecho de que la danza es puntualmente una práctica artística con una materialidad cuyo registro es en sí mismo problemático (Cfr. capítulo 1). Esto, sin embargo, lejos de acentuar un lamento puede forjar una posición de trabajo situada y asumida como fragmentaria en relación con dichos materiales.

imposibilidad para aprehender plena y completamente el cuerpo. La compleja trama del cuerpo “se pone en escena” (Richter, 1995, p. 89) en los escritos autobiográficos e imágenes de pensamiento de Benjamin, los cuales forjan su materialismo antropológico, pero se elaboran conceptualmente desde algunos textos de sus estudios antropológicos tempranos⁷⁷. En consonancia con este planteo, trataré el problema de la memoria del cuerpo teniendo en cuenta algunos fragmentos tempranos que resultan aquí de especial interés.

Realizaré este recorrido con la idea de que en la filosofía benjaminiana y en el teatro-danza de Bausch la memoria corporal como fundamento de la experiencia expone la ambigüedad de nuestro conocimiento del propio cuerpo y correlativamente de nuestra subjetividad. Dicha ambigüedad puede ser comprendida, al menos en parte, desde el concepto benjaminiano de semejanza. En el terreno de esta ambigüedad, el problema que persiste y sobre el que me detendré es si acaso las múltiples y variadas expresiones de la memoria corporal en los gestos pueden ser pensadas en términos de experiencia. La hipótesis que orienta las reflexiones siguientes es que en los gestos basados en la memoria corporal se encuentra trazada de diferentes formas, tanto en las obras de Benjamin como en la de Bausch, una fuerte crítica a la concepción y situación del cuerpo humano en sintonía con los diagnósticos que ambos autores hacen de la crisis de la experiencia en las sociedades contemporáneas y en la danza. Para el desarrollo de este recorrido, en un primer apartado reconstruiré en qué sentido se plantea que el teatro-danza de Bausch narra la historia del cuerpo a partir de la importancia que tienen las preguntas y la experiencia. En el segundo apartado me detendré en la memoria corporal como conocimiento del cuerpo de acuerdo con la filosofía de Benjamin para, luego, concentrarme en el modo en que la memoria corporal se presenta en las narraciones de Proust, Kafka y del mismo Benjamin. En el último apartado recuperaré el concepto de semejanza para la comprensión de la forma en que aquello que se recuerda se presenta en estas narraciones y sus gestos.

⁷⁷ Una perspectiva distinta es la de Sigrid Weigel (1999, p.11), quien sostiene que Benjamin en tanto teórico más bien “piensa en imágenes”, por lo que sus modos de escribir y de pensar no pueden disociarse. Si bien llevaré adelante un enfoque más cercano al de Richter, no dejaré de tener en cuenta el tratamiento que Weigel realiza en torno a los problemas de la imagen y la memoria corporal en los escritos benjaminianos.

5.1. *¿Cómo se vuelven danza las preguntas?*

Como he indicado, los estudios en danza suelen caracterizar al teatro-danza de Bausch como uno de la experiencia. Según Bentivoglio (1985, p. 81 y 82), Bausch se aleja de la dramaturgia clásica de la acción coreográfica-teatral en favor de una “forma de apropiación de la realidad y de la experiencia común basada en situaciones particulares y singulares” y es esto lo que explica que muchas veces su obra se haya definido como un “teatro de la experiencia”. En esta línea, Servos (2017, p. 38) afirma que el teatro-danza de Bausch propone una “experiencia intensa” y, según Meyer (2017, p. 58), Bausch desarrolla su proceso de trabajo a lo largo de los años y ha creado un “tipo de método, una exploración del comportamiento humano y la experiencia a través de preguntas”. Para Fontaine “[l]os bailarines buscan en sus propias biografías para elaborar los materiales del espectáculo. Su experiencia pasada es el crisol a partir del cual ellos improvisan” (2012, p. 232). Ahora bien, ¿cómo es posible la experiencia desde preguntas o palabras aisladas? En definitiva esta cuestión apunta a lo que Schmidt formula de modo muy preciso en términos de “¿[c]ómo se vuelven danza las preguntas?” (*PB*, p. 78). Para analizar esta cuestión propongo detenerme especialmente en la obra de Bausch titulada *1980*. Algunas de las palabras claves y preguntas en juego para la conformación de esta obra son las siguientes:

Despedirse de alguien / Controlar la belleza / Fotos grupales / Las gemelas Kessler /
Rituales de unión / Un muy lindo momento de un cuento de hadas / Lo que normalmente
se hace solo / Homenaje / El comportamiento de las abejas / Lo que otro debería decirle
a uno / Juegos de niños / Autocrítica y auto-elogio / Momentos de sueños / Hacer algo
peligroso / Eso es tremendamente divertido / Estar de luto / Saludar formalmente /
Obtener ayuda / Oraciones de niños / Concursos de belleza / Tomar un baño de sol /
Prohibiciones / La hora del té / Recuerdo / Deshacerse de algo / ¿Cómo se mata a un
animal? / Cosas importantes que sus padres han hecho por ustedes / Un gran deseo que
es satisfecho / Lo que se le quería decir a alguien hace mucho tiempo / ¿Cómo se
aparean los animales? / Nostalgia [*Fernweh*] / Postura de relajación / Miedo a una cobra
/ Fotos Polaroid / Demorar la partida / Ser encontrado con las manos en la masa [*Ertappt
werden*] / Tren fantasma / Budín / Mostrar cicatrices / Inventar una masa / Retirarse /
Querer estar protegido / Dar ganas de venir / Animales en la oscuridad / Querer
encontrar algo lindo / Competiciones / Himno nacional / Ritual del bautismo / Hacer

conmigo lo que quieras / Salud, camaradas / Miedo en la oscuridad / Asegurarse si hay
alguien ahí / Buscar⁷⁸

1980 es estrenada ese mismo año, tras la muerte en enero de quien fuera pareja y compañero artístico de Bausch, el escenógrafo y vestuarista Rolf Borzik. Al entrar a la sala del teatro de Wuppertal se ve el suelo verde del escenario: es pasto natural (no sintético). Se siente su olor y hacia el fondo hay un ciervo pequeño. Mientras los espectadores terminan de ubicarse en sus asientos los técnicos acomodan algunos objetos en lo que ya está siendo la escena. Comienzan a aparecer los bailarines, quienes tienen distintas edades y distintas trayectorias en la compañía⁷⁹. Diferentes imágenes se suceden durante aproximadamente cuatro horas. Entre ellas, un hombre sentado en una silla tiene una sopera entre sus manos y cada cucharada que toma está dedicada, con una sonrisa, a algún ser querido: “por mamá”, “por papá”, “por Teté”, “por la tía Cristina”. Una mujer y un hombre intentan un beso pero la estatura de ella le impide sobrepasar el pecho de aquel. Un ilusionista hace aparecer y desaparecer cosas. Una mujer desnuda a un hombre, le coloca medias finas, le pinta los labios, coloca fósforos entre los dedos de sus pies y le canta la canción de feliz cumpleaños. Una mujer corre en círculos mientras sostiene un pañuelo blanco en una mano y grita repetitivamente “estoy cansada” hasta que realmente cae agotada; en ese momento, un hombre la levanta, sigue corriendo hasta que también se cansa. Una mujer describe su propio cuerpo mientras muestra las partes con su dedo índice. Una pareja toma el té mientras se dicen de modo alternado y repetitivamente “oh dear”; entra un hombre con el rostro cubierto con una media fina y apuntándoles con un arma, pero la pareja parece no notarlo y continúa repitiendo “oh dear”. Un hombre se despide de una silla. Todos se encuentran frente a alguien que parece irse y en ese momento la obra termina. Al salir de la sala se pueden registrar diversas imágenes y sensaciones que no llegan a comprenderse completamente ni a organizarse de acuerdo con un argumento coherente y cohesionado en términos tradicionales – y no pretenden hacerlo.

⁷⁸ Programa de mano de la obra *1980 – Ein Stück von Pina Bausch*. Función de enero de 2019, Wuppertal Tanztheater.

⁷⁹ Lutz Förster para la presentación de esta obra en 2014 afirma que “[a] través de los años Pina hizo algunos cambios pero es básicamente la misma obra. Hay cuatro personas que han quedado del elenco original y quienes están bailándola ahora en London. Algunos de los otros performers la han hecho quizás por 20, 15, 10 o 5 años. Hay una chica nueva que nunca la había hecho antes. Por esto, hay una mezcla de viejos y jóvenes. A Pina esta combinación le gustaba –es como la vida real” (Wiegand, 2014).

Las palabras claves y preguntas reconstruidas parten de la experiencia de Bausch, especialmente de su niñez. “Podemos decir que hay algo entre Benjamin y Pina porque Pina hacía su trabajo como un montaje: probar esto, probar aquello, poner otra música y ella usaba su niñez como fuente de inspiración y también nuestra niñez”, afirma Billet (2019 [comunicación personal]). En este sentido, en una conferencia de 2007, Bausch comenta:

Cuando miro hacia atrás en mi niñez, mi juventud, mi período de estudiante y los tiempos como bailarina y coreógrafa, veo allí imágenes. Ellas están llenas de sonidos, llenas de aroma. Y, por supuesto, llenas de las personas que han sido y son parte de mi vida. Estas imágenes de mi memoria del pasado siempre vuelven en búsqueda de un lugar. Muchas de las experiencias de niña tienen lugar nuevamente tiempo después en el escenario. (*PB*, p. 295)

Ahora bien, estas imágenes que son los recuerdos y que tienen su propia materialidad (como ciertos sonidos y aromas) se enlazan con su propia experiencia y entrenamiento sensible y técnico:

Cada día descubro algo, que es casi incomprensible, algo fantástico: una de repente descubre conexiones también sobre el propio cuerpo. Una hace su vida con el pecho hacia delante, y por supuesto que sabe dónde está, pero de repente siente su función. Sé que esto es algo muy simple. Pero es una gran experiencia. (*PB*, p. 76)

A su vez, las preguntas y palabras claves apuntan a la experiencia de las y los bailarines, fuente a partir de la que ellos improvisan, pero que, como se registró en capítulos previos, lejos están de indicar exactamente cómo moverse. En una entrevista que registra Hoghe⁸⁰, una bailarina le pregunta a Bausch si en una escena determinada debe hablar o sólo crear una atmósfera y ella le responde que “[e]so hay que experimentarlo; yo no puedo decirlo, no teóricamente” (1989, p. 17). La experiencia a la que apuntan las preguntas es la experiencia de la vida cotidiana. No obstante, esto se conjuga con la experiencia artística, es decir, con las técnicas de distintas corrientes de danza y teatro que tienen cada uno de los integrantes de la compañía. A su vez, como mencioné en el capítulo anterior, los gestos de la vida cotidiana forman parte de las investigaciones de diversas técnicas en danza durante el siglo XX, entre las que se

⁸⁰ Reimund Hoghe ha trabajado como dramaturgo en obras de Bausch realizadas entre 1979 y 1990.

encuentra el teatro-danza alemán. Se trata de un trabajo corporal específico con los movimientos de los gestos de la cotidianidad.

Desde el trabajo mencionado las imágenes resultantes buscan vincularse con las experiencias del público⁸¹. Ahora, la pregunta que persiste es de qué modo se forja esa relación entre las preguntas y las experiencias en la danza. Una respuesta puede darse si se atiende al trabajo con y desde la memoria corporal. El problema de la memoria del cuerpo en la danza también es un tema tratado por la bibliografía especializada. Aquí se puede ubicar el estudio de Louppe, quien nota que la danza aborda la circulación de la memoria por los límites entre lo vivo y lo muerto. A su vez, observa que la memoria del cuerpo pasa por dos instancias complementarias: aquella de lo que está inscrito y aquella de lo que se abre a lo desconocido, a lo que se va a experimentar. Para la autora, esta memoria de la danza ignora (o transfigura) nuestra visión occidental del tiempo lineal. Siguiendo esta idea, recupera la noción de supervivencia o pervivencia [*Nachleben*] de Warburg desde la lectura que hace Didi-Huberman para poner de relieve que en la danza sobrevive también la imagen de los otros y de uno mismo. La memoria del cuerpo aparece, según Louppe, como “lucha contra la desaparición de las imágenes del pasado”, esto es, como “una manera de oponerse a la desaparición de los cuerpos (y por tanto a la muerte) y de conservar su huella” (Louppe, 2011, p. 424).

Puntualmente sobre el trabajo de la memoria corporal en la danza baushiana, Servos sostiene que Bausch “[c]ontaba una historia del cuerpo, no una literatura bailada”, es decir, “algo que podría denominarse como teatro de la experiencia, un teatro que transmitía la realidad de forma estética mediante un enfrentamiento directo que el cuerpo experimenta” (2018, p. 27 y 29). En tanto quienes bailan no son ejecutores técnicos de un papel, se busca la transmisión de “una realidad experimentada por el propio cuerpo” (Servos, 2018, p. 38). En otros términos, para contar su historia, el cuerpo – profesionalmente entrenado en danza, teatro, canto, etcétera– experimenta con el recuerdo de la propia materialidad de la experiencia cotidiana. Luego de la instancia de exploración todos los movimientos se secuencian minuciosamente.

⁸¹ Aquí no me detengo en el problema de los reemplazos y la reposición de obras, donde algunos bailarines tienen que reproducir los pasos y gestos de quienes estaban originalmente. Sobre esta cuestión puede consultarse el análisis de Klein (2018).

Ahora bien, por mi parte y desde las obras de Bausch y Benjamin, me pregunto qué supuestos involucra el planteo de una memoria del cuerpo para la experiencia y, por ende, para el conocimiento. ¿Se trata, como sostiene Louppe, sólo de una “lucha” y una “oposición” a la desaparición de las imágenes del pasado? ¿Cómo son esas luchas cuando el campo de batalla es el de una memoria del cuerpo que es más bien de lo involuntario y, muchas veces, de lo mecánico (los tics, por ejemplo)? ¿Se opone necesariamente esta memoria del cuerpo a la muerte o a lo inerte? Para explorar estas cuestiones propongo concentrarme en algunos recorridos teóricos que realiza Benjamin en torno a la idea de un conocimiento del cuerpo, idea que fundamenta a la de memoria corporal.

5.2. La memoria corporal como conocimiento del cuerpo

En *Percepción y cuerpo*⁸² Benjamin sostiene que los seres humanos experimentamos la inmediatez a través de nuestra corporeidad y del mundo de la percepción, siendo esta última una de las capas más elevadas del lenguaje⁸³. Sin embargo, nos es imposible conocer todo nuestro cuerpo, es decir, no podemos verlo, tocarlo ni agarrarlo en su completitud. No podemos ver toda nuestra cabeza, no podemos alzarlos o abrazarnos con nuestras propias manos. El cuerpo es un lugar privilegiado de conocimiento a la vez que nos muestra la imposibilidad de un conocimiento pleno porque no somos capaces de conocer completamente nuestro propio cuerpo, es decir, a nosotros mismos.

En el momento del conocimiento corporal, nuestro cuerpo se transfigura y se transforma. En sintonía con *Percepción y cuerpo*, en *Sobre el terror I* [1920-1922] Benjamin no sólo señala que no podemos ver nuestro propio rostro sino que, además, es como un agujero a través del cual el mundo irrumpe, capturándonos en el devenir del estímulo sensorial. Tan pronto nuestro cuerpo se introduce en un campo perceptual, nos

⁸² La fecha de esta anotación no ha quedado definitivamente establecida. Los editores estiman su escritura en 1918 o, como muy tarde, 1920-1921. Se trata de un fragmento ubicado en el marco de los estudios antropológicos tempranos que indagan las posibilidades ampliación del concepto kantiano de experiencia. Sobre este último punto puede verse el capítulo 3.

⁸³ Para los términos *Körper* y *Leib*, seguiré en general la traducción al español que Alfredo Brotons Muñoz realiza para el tomo VI de la edición de Abada de las *Obras* de Benjamin, de modo tal que me referiré a *Leib* como “cuerpo”, corporeidad” y a *Körper* como “cuerpo físico”. En el único caso en el que no seguiré dicha traducción será respecto al término *Leib* como “cuerpo sintiente”, proponiendo en su lugar “cuerpo sintiente”. En los casos de citas provenientes de otros tomos con traducciones diferentes incluiré los términos en el idioma alemán.

confrontamos con el corrimiento de lo que usualmente consideramos nuestro “centro de percepción” (Barbisan, 2017, p. 3). Esa forma acéfala y anamórfica de figurarse el cuerpo cuestiona las jerarquías entre uno y el mundo ofreciendo resistencia a su asignación a la esfera de las cosas [*Körper*] como a la esfera del yo [*Leib*]. Al respecto Barbisan (2017, p. 3) sostiene que el modo en el que Benjamin se remite al cuerpo como algo monstruoso e inaccesible presenta similitudes con lo que Husserl plantea en *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Sin embargo, Benjamin, a diferencia de Husserl, no trata de recentrar el cuerpo vivido en el yo sino que quiebra el límite entre el adentro y el afuera, lo propio y el mundo, el sujeto y el objeto. En definitiva, mientras que para Husserl no hay dudas de que el cuerpo físico y el cuerpo vivido son una y la misma entidad que se nos da de distintos modos, para Benjamin el cuerpo se vuelve el lugar donde el objeto, el mundo, el afuera penetra en la esfera de uno e interrumpe profundamente su estructura, radicalizando así la relación entre cuerpo físico y sintiente. Esta relación se presenta ejemplificada en los escritos referidos con el estado alucinatorio de miedo intenso, “el sublime tormento”, el “máximo espanto”, donde la subjetividad es atrapada en su propio territorio por una presencia que desafía su autonomía y que se busca reprimir pero no se puede expulsar completamente. Es un estado de inmersión que provoca el despotenciamiento del cuerpo sintiente hasta volverlo mero cuerpo físico (*Ob. VI*, pp. 86 y 98).

Esa radicalización entre el cuerpo sintiente y el físico, esa disolución de los límites se encuentra también en los *Esquemas sobre el problema psicofísico*⁸⁴ [1922-1923]. En principio aquí Benjamin distingue entre cuerpo físico y sintiente y analiza sus respectivas vinculaciones con lo espiritual [*Geist*]. En este marco, plantea la identidad del cuerpo sintiente y el espíritu así como el carácter histórico de este cuerpo: “Idénticos, distintos simplemente como modos de ver, no como objetos. (...) lo corpóreo-espiritual, en cada estadio de su existencia, es la forma concreta de lo histórico (...)” (*Ob. VI*, p.100). Siguiendo la lectura de Friedlander (2012, pp. 74-80), se observa que si bien hay distintos grados de realización del cuerpo sintiente, dicho cuerpo y el espíritu son caracterizados como aspectos de una misma realidad, es decir, no es algo dado sino que precisa ser realizado. La zona de esa identidad es referida con el término *forma* [*Gestalt*], manifestándose en los distintos productos, costumbres o instituciones de una época. En

⁸⁴ A partir de ahora me referiré a este texto como *Esquemas*.

otras palabras, en la forma se expresa la concreción de la identidad de cuerpo y espíritu, o bien, dicha identidad es la forma de lo histórico en cada estadio de su existencia, en su *ahora* [Nu] o aparición momentánea.

Mientras que el cuerpo sintiente es esencialmente relacional, el cuerpo físico es caracterizado como substancia –aunque no última. Es lo absolutamente nuestro. El vínculo entre el cuerpo físico y el espíritu no es el proceso histórico sino la existencia. La relación entre cuerpo sintiente y cuerpo físico consiste en que éste, en su existencia objetiva, puede ser captado por el cuerpo sintiente y sus caracterizaciones formales. A su vez y a diferencia del cuerpo sintiente limitado por la forma, el cuerpo físico es ilimitado. Esto no implica que sea una extensión infinita, sino que no hay límite externo al cuerpo físico, el cual se manifiesta como una totalidad internamente ilimitada porque puede concentrar y expresar la configuración del espíritu en sí mismo. Además, Benjamin enfatiza las tensiones que atraviesan al cuerpo físico, especialmente las que están entre los sentidos centrífugos y centrípetos: mientras la percepción táctil o gustativa, con orientación más bien centrípeta, nos hace conscientes de nuestros límites corporales, la percepción visual es de tendencia centrífuga y nos muestra al cuerpo sin límites o, al menos, de limitación fluctuante.

Asimismo, la relación entre el cuerpo sintiente y el cuerpo físico es llevada al extremo en los *Esquemas* cuando Benjamin plantea la disolución del cuerpo sintiente individual en favor de la constitución del “cuerpo sintiente de la humanidad”. A este cuerpo sintiente de la humanidad pertenecen, a través de la técnica, lo inanimado, las plantas y los animales (*Ob. VI*, p. 103). En tanto el cuerpo sintiente de la humanidad excede al conjunto de hombres, éstos sólo forman parte de la naturaleza, la cual no se contrapone al espíritu sino que debe ser entendida como “naturaleza creada” en términos divinos, es decir, una plena expresión del espíritu manifestada como transitoriedad a través de innumerables individuos y cosas (Friedlander, 2012, p. 81). Tal transitoriedad es lo que Benjamin comprende bajo la idea dialéctica de *historia natural* [*Naturgeschichte*], la cual conjuga los movimientos de “disolución” y “resurrección”. Tanto el cuerpo sintiente como el cuerpo físico se encuentran en relación con la naturaleza y con el mundo visto como historia natural: “la naturaleza que le corresponde al cuerpo sintiente avanza hacia su disolución; la del cuerpo físico, al contrario, va en dirección a su resurrección (...) En la historia natural por consiguiente se vienen a dar los dos

procesos: disolución y resurrección” (*Ob. VI*, p. 103)⁸⁵. A su vez, en una anotación titulada *Muerte* y fechada alrededor de 1920, Benjamin sostiene que cuando el individuo muere se produce una dispersión. El individuo es una unidad indivisible aunque inconclusa: “[l]a vida histórica viene a terminar en todo caso en un lugar cualquiera; pero, en su conjunto, es lo inmortal. [...] La persona se petrifica. La vejez. [...] En cuanto tal el *hombre* [*Mensch*] queda libre. Y el *cuerpo*, a su vez, se desvanece” (*Ob. VI*, p. 91).

Según Friedlander (2012, p. 82), la diferenciación entre cuerpo físico y cuerpo sintiente es la base para la comprensión de lo perecedero y de la vida eterna en la historia natural. La referencia del avance del cuerpo sintiente hacia su disolución remite, en parte, a que ciertas formas de las organizaciones históricas de la vida humana en vistas de la felicidad van a desaparecer al tiempo que otras van a emerger en su lugar. En este sentido, para Benjamin la modernidad es una nueva configuración histórica del cuerpo sintiente. A su vez, la manera en la que el cuerpo físico avanza hacia la resurrección no debe ser entendida en términos de una doctrina de la inmortalidad del alma individual, sino del modo en que la humanidad puede ser vista como perteneciente a la naturaleza creada, esto es, en términos de su retorno a la naturaleza. En la medida en que el cuerpo físico en su máxima extensión, como humanidad, puede aparecer como la manifestación de flujo que atraviesa la naturaleza creada, la humanidad formará parte de la vida eterna. La disolución del cuerpo sintiente y la resurrección del cuerpo físico no contrastan sino que van juntas. En ambos casos lo que se da es el retorno de la historia a la naturaleza creada. Lo indestructible de la vida no es sino la naturaleza creada o vida creaturada.

Ahora, si bien en los “Esquemas” Benjamin habla de un “cuerpo sintiente de la humanidad” que incluye a lo inanimado y a la técnica, es decir, refiere a una ampliación del concepto de cuerpo, ya indica el carácter problemático del uso de la técnica:

[E]l contenido de una vida viene a depender de hasta qué punto el ser vivo consiga definir precisamente su naturaleza a partir de lo que es el cuerpo físico. En la absoluta decadencia de la corporeidad física humana –tal como la va experimentando actualmente el mundo occidental–, en calidad de último instrumento de su renovación ya sólo queda la tortura de la naturaleza, una que no se deja realmente aprehender en la

⁸⁵ Esta idea de historia natural se puede encontrar también en otros escritos de Benjamin, como en el caso de *El origen del 'Trauerspiel' alemán* (*Ob. I/I*, p. 245 y p. 382).

vida, sino que vierte en los cuerpos físicos [...] torrentes crecidos y violentos. (*Ob. VI*, p. 104)⁸⁶

Esta crítica a la comprensión del cuerpo continúa en el apartado titulado “Al planetario” de *Calle en dirección única*⁸⁷, donde Benjamin cuestiona el trato con la naturaleza que lleva adelante la astronomía de la ciencia moderna. Benjamin discute que el sentido de la técnica sea el dominio de la naturaleza a la vez que nota el advenimiento de un “nuevo cuerpo [*neuen Leib*]”⁸⁸ de la humanidad. (*Ob. IV/1*, p. 88)⁸⁹. Este diagnóstico del auge de la técnica y su configuración en el cuerpo cobra fuerza en los escritos posteriores de Benjamin, en los cuales despliega su materialismo antropológico.

5.3. La memoria corporal en las narraciones

En términos generales y sin dejar de tener en cuenta que las afirmaciones sobre continuidad, ruptura o torsión en la filosofía benjaminiana son un asunto de discusión, hay cierto acuerdo en que, desde mediados de la década de 1920 y por influencia de su amistad y romance con Asja Lacis, los escritos de Benjamin dan cuenta de un viraje orientado hacia el marxismo. En este momento Benjamin escribe la referida obra *Calle de dirección única y Diario de Moscú*⁹⁰, donde reaparece el tratamiento del conocimiento del cuerpo y la idea de límites borrosos entre el cuerpo sintiente y cuerpo físico, temas que ahora propongo abordar específicamente en relación con la memoria corporal.

A su vez y a grandes rasgos, en los escritos de Benjamin dedicados a sus imágenes de pensamiento y relatos autobiográficos, se encuentra el planteo de que la experiencia se configura en los vaivenes entre el olvido y el recuerdo. Así se despliega una íntima relación entre experiencia, cuerpo y memoria: el cuerpo también tiene una historia, observa Weigel, siendo al mismo tiempo, la matriz y el lugar de ajustes de cuentas con la

⁸⁶ En esta línea pero pasados algunos años –y como se mencionó en el capítulo previo–, en “Experiencia y pobreza” el autor indica que con la Primera Guerra Mundial y el shock que implicó el sistema de trincheras, lo corporal se ve reducido a un “diminuto y frágil cuerpo humano” (*Ob. II/1*, p.217 [*der winzige gebrechliche Menschenkörper*]).

⁸⁷ Proyectado en 1924, redactado en 1926 y publicado por primera vez en 1928.

⁸⁸ Este “cuerpo nuevo” no se corresponde con un “hombre nuevo” sino que podemos vincularlo más bien con lo que en el ensayo sobre Kraus Benjamin llama “no humano [*Unmensch*], un ángel nuevo” (Benjamin *Ob II/1*, 376. Traducción modificada).

⁸⁹ En el capítulo 6, apartado 4, volveré sobre la relación con la técnica y la idea de “nuevo cuerpo”.

⁹⁰ Este libro reúne las experiencias de Benjamin vividas desde su llegada a Moscú, el 6 de diciembre de 1926 hasta su partida, el 1 de febrero de 1927.

historia (1999, p. 88). Ahora, si bien Benjamin continúa con estas ideas en su estudio de las narraciones orales y urbanas, como también en sus tesis sobre la historia, ya en los relatos autobiográficos y las imágenes de pensamiento trata reiteradamente y de distintos modos el tema de la memoria corporal en los gestos. Este tratamiento se acerca a y puede ser interpretado teniendo en cuenta la lectura que a su vez Benjamin hace de las narraciones de Proust y Kafka⁹¹.

En las menciones de Benjamin a la memoria corporal se detectan algunas cuestiones que aparecen ya en sus estudios tempranos en torno al conocimiento del cuerpo. Un ejemplo –entre muchos– se encuentra en un pasaje de *Calle de dirección única* que, a su vez, Benjamin le lee a Asja Lacis, según lo menciona en *Diario de Moscú*:

El hombre enamorado no sólo siente apego por los posibles “defectos” de la amada, por sus tics y sus debilidades, sino que las arrugas de su rostro y los lunares que aparecen en la piel, los vestidos raídos y los andares al sesgo lo atan más duradera e implacablemente que ninguna belleza. Esto se sabe desde hace mucho tiempo. Y ¿por qué sucede? Si es verdadera la teoría que nos dice que la sensación no anida en la cabeza, que no sentimos sin duda una ventana, una nube o un árbol en nuestro cerebro, sino en el lugar donde lo vemos, también cuando miramos a la amada nos encontramos fuera de nosotros. Pero dolorosamente absortos. Deslumbrada la sensación revolotea, cual bandada de pájaros en el resplandor de la mujer. Y así como los pájaros buscan amparo en los frondosos escondrijos que un árbol les ofrece, las sensaciones huyen a las arrugas sombrías, a los gestos sin gracia y los defectos irrelevantes del cuerpo amado, donde se acurrucan como dentro de un seguro escondrijo. (*Ob IV/1*, p. 32)

En la configuración de este fragmento se observa cómo Benjamin discute con la interpretación tradicional según la cual las percepciones son a fin de cuentas representaciones mentales. En este sentido se puede leer la afirmación benjaminiana de que las sensaciones se encuentran en cosas, en gestos, en partes y marcas del cuerpo del otro. Benjamin considera que el cuerpo es un espacio ineludible para el conocimiento y la experiencia, al mismo tiempo que pone en cuestión la idea de que uno y su propio cuerpo sea el centro de la percepción: mirar a la amada implica encontrarse fuera de sí

⁹¹ El problema del lenguaje corporal se encuentra a la base de *En busca del tiempo perdido*. Sobre esta cuestión puntual puede verse el estudio de Liza Gabaston en *El lenguaje del cuerpo en En busca del tiempo perdido de Marcel Proust* (2011).

mismo en tanto el sentido de la vista, siguiendo también los *Esquemas*, tiene una fuerza centrífuga, moviliza el centro de percepción hacia afuera.

Además, en el fragmento citado se observa que, para Benjamin, el cuerpo es el lugar donde transcurre el tiempo o, más bien, donde se expone el “entrecruzamiento del tiempo”, tal y como aquel lo nota en la obra proustiana –perfilando así su propio concepto de tiempo-ahora [*Jetztzeit*] (*Ob. II/1*, p. 326). En otras palabras, la historia de nuestra subjetividad se encuentra en nuestro cuerpo, en las arrugas, en las cicatrices, en las posturas. Siguiendo esta idea, otra referencia de Benjamin a las arrugas aparece en su ensayo sobre Proust: “Las arrugas del rostro son las huellas de las grandes pasiones” (*Ob. II/1*, p. 327). El entrecruzamiento del tiempo implica el movimiento y la fijación del tiempo en el cuerpo. El modo en que la historia aparece en algunas posturas y gestos muestra una dimensión involuntaria, inconsciente, es decir, lo incontrolable de la subjetividad. Esta dimensión es también la delimitación del carácter histórico de la subjetividad: su muerte. En este sentido, Richter (1995, p. 103) interpreta que lo que Benjamin ama en las arrugas es precisamente la finitud del otro cifrada en su piel y el vínculo con su propia finitud. Desde aquí se puede ver que Benjamin continúa con lo planteado en textos tempranos donde sostiene que la muerte es el otro polo de la historia natural: la disolución del cuerpo sintiente. Las arrugas son las señales del acercamiento a la inmortalidad como cuerpo físico y así nuestro retorno a la naturaleza creada.

Siguiendo lo referido es posible notar que Benjamin problematiza la memoria corporal cuando refiere a la gran variedad de gestos y de marcas del cuerpo: en los tics, la tos y los ataques de asma, una joroba, los grabados en las espaldas (de *La colonia penitenciaria*, de Kafka), los dolores corporales, los modos de caminar en la ciudad, los modos de narrar con las manos y en el recuerdo involuntario al sentir un olor. Dado su carácter involuntario, estos ejemplos de expresiones de la memoria corporal se encuentran en la tensión entre la experiencia y la vivencia. En otras palabras, si se considera que para Benjamin la memoria corporal conforma la experiencia es preciso también preguntarse si cualquier expresión de la memoria corporal puede ser comprendida en términos de experiencia y puede pasar los límites de la mera vivencia. Al hacer una lectura de estos temas considerando el ensayo sobre el surrealismo y los escritos sobre Proust y Kafka, se encuentra que para Benjamin el “espacio del cuerpo” [*Leibraum*] es un “espacio del tiempo” [*Zeitraum*] y por lo tanto un “espacio del recuerdo” [*Bannbald der Erinnerung*], un terreno donde el tiempo va dejando sus marcas. Sin embargo, no siempre el “espacio

del cuerpo” converge con el “espacio de las imágenes” [*Bildraum*] generando “inervaciones corporales” o la “presencia corporal de espíritu” [*leibhafter Geistesgegenwart*], es decir, no siempre el cuerpo vive la experiencia. El cuerpo, como Benjamin ha registrado, puede devenir en un “diminuto y frágil cuerpo humano” (*Ob. II/1*, p. 217). Puntualmente, las invenciones corporales en las que el espacio de la imagen es también del cuerpo involucran su “desgarramiento” (*Ob. II/1*, p. 316). A su vez, la elaboración que se vincula a la “presencia corporal de espíritu” o a la convergencia del espacio del cuerpo y de la imagen no se encuentra en todas las instancias de la memoria corporal. Para la experiencia es preciso poder hacer cierta elaboración desde el entrecruzamiento del tiempo, donde la interrupción de la continuidad es fundamental. Es esto lo que Benjamin encuentra y en gran medida retoma en las narraciones de Proust y Kafka⁹².

La “presencia corporal de espíritu” como concepto, pero también como dimensión de la experiencia en tanto “la postura del sujeto que permite actualidad” (Weigel, 1999, p. 41), se debe al relajamiento [*Auflöckerung*] de la dicotomía tradicional entre cuerpo y espíritu. Ambos términos no están enfrentados sino que, sin ser reducidos uno al otro, conforman una misma presencia⁹³. La dificultad de esta relación cuerpo-espíritu aparece señalada por el propio Benjamin en la narración titulada “La fiebre” de *Infancia en Berlín hacia mil novecientos*⁹⁴, donde el autor cuenta cómo su madre le controlaba la temperatura con el termómetro manejando el estrecho tubito como si en él estuviese encerrada su vida y afirma que, con los años, le resultaría tan difícil descifrar “la presencia del espíritu en el cuerpo” [*die Gegenwart des Seelischen im Leib*] como la situación del hilo de la vida en el pequeño tubo, en el que siempre se le escapaba la mirada (*Ob. IV/1*, p. 214). Se puede ver que aquí Benjamin compara y vincula la relación entre el cuerpo y el espíritu en el ser humano con la relación entre éstos y los otros cuerpos. Estos otros cuerpos aparecen representados por el termómetro, es decir, un cuerpo nimio (un tubito pequeño) que es producto de la técnica. Este cuerpo nimio es justamente el que, para la mirada del

⁹² El análisis de Benjamin sobre el carácter disruptivo del gesto se encuentra también en sus textos sobre el teatro brechtiano. En esta línea, como se constata en las anotaciones de Benjamin, entre este y Brecht los relatos kafkianos son un tema de interés y discusión.

⁹³ Volveré a referirme a este concepto en el capítulo 6.

⁹⁴ Benjamin fue reescribiendo y reorganizando esta obra a lo largo de varios años. No llegó a publicarla ni tuvo una versión definitiva. La composición de textos autobiográficos con memorias de infancia fue elaborada desde la primavera de 1932 hasta 1938 y algunos relatos aquí contenidos aparecen por primera vez en *Calle de dirección única*.

niño, posee una información sobre su propia vida (espíritu) o, más bien, expone el enigma y desconocimiento con respecto a su propio cuerpo y vida.

En la elaboración para la experiencia, Benjamin nota que los gestos de los relatos de Kafka ahondan en una zona indeterminada, ambigua, como es el umbral del que sueña y pone “todas sus intervenciones corporales en la lucha para escapar a la pesadilla” del mundo en crisis (Benjamin, 2014a, p. 213). A su vez, Benjamin enfatiza la importancia que los gestos tienen en los relatos de Kafka en la medida en que éste indaga la existencia disolviendo en forma de parábolas los acontecimientos en los gestos. Entre los distintos gestos que Benjamin considera se puede encontrar el del padre apático y debilitado por la edad que frente a las palabras del hijo, en *La condena*, arroja la manta “con tal fuerza que por un instante esta se desplegó por completo en su vuelo, y [aquél] quedó erguido, de pie sobre la cama. Se mantenía con una mano tocando apenas el cielo raso” (Benjamin, 2014a, p. 54). Otro es el gesto de hundir la cabeza en el pecho que aparece en un retrato de *El castillo* y que remite a la figura del enano jorobado. Los gestos de las figuras kafkianas presentan desplazamientos, están distorsionados, por ejemplo, al ser demasiado contundentes para el entorno habitual o al ser insignificantes pero producirse por motivos extraños. De este modo Kafka recorre las distorsiones [*Entstellungen*] de la existencia humana hasta el punto de arrebatarle los sostenes heredados y lograr confundir al hombre y al animal, disolviendo la distinción que ordena lo corporal como lo animal y lo espiritual como lo humano, por ejemplo cuando en *La madriguera* llama “el animal” a su propia tos (Benjamin, 2014a, p. 54). El cuerpo se torna así un terreno de la experiencia o, al menos, “una prenda de empeño para una escapatoria”, “para la esperanza que tenemos de ese pequeño mundo intermedio, a un tiempo inacabado y cotidiano, a un tiempo consolador y pueril, en que los ayudantes están en casa” (Benjamin, 2014a, p.35).

Para Benjamin, el cuerpo conforma un espacio en el que las imágenes del pasado cobran relieve. Ahora bien, puntualmente en la lectura que hace de Proust, Benjamin nota que la memoria involuntaria determinante de la obra proustiana no irrumpe, por ejemplo, desde un tic o una joroba sino desde un olor o un sabor, es decir, algo que en principio no tiene ni forma ni imagen. De este modo, determinado olor o sabor trae involuntariamente un recuerdo:

No hay duda alguna de que la mayor parte de aquellos recuerdos que indagamos se presentan ante nosotros como rostros, y también las figuras propias de la memoria

involuntaria son, en buena parte, rostros aislados, enigmáticos. Por eso es preciso trasladarse, si lo que se quiere es conocer las oscilaciones internas de esta obra, a una capa profunda de aquella memoria involuntaria en que los momentos del recuerdo ya no nos informan de un conjunto, aisladamente, como imágenes, sino sin imagen y sin forma, del mismo modo que a los pescadores el peso de la red les informa respecto a las capturas. El olor ahí es, como tal, el sentido del peso del que arroja sus redes al inmenso mar del tiempo perdido, mientras que sus frases son los músculos que sostienen el cuerpo inteligible, y que contienen el enorme esfuerzo para levantar esas capturas. (*Ob. II/1*, p. 330)

Esta capa profunda de la memoria involuntaria del cuerpo que nos informa de recuerdos, en principio sin forma ni imagen, supone una eternidad que se encuentra sobre la base de lo que en el texto sobre Proust llama, como he señalado, “tiempo entrecruzado” (*Ob. II/1*, p. 326) y en su escrito sobre Kafka describe como una naturaleza vacilante de la experiencia o “de mareo en tierra firme” (*Ob. II/2*, p. 30). Si bien la memoria corporal por hábito o por alguna trama inconsciente abarca gran variedad de gestos y marcas (tics, joroba, asma) todos estos comparten una fuente: el olvido⁹⁵. Proust y Kafka –y, agrego, Bausch– atienden y problematizan la relación entre la memoria corporal y el olvido⁹⁶. En sus relatos, el cuerpo es el espacio del olvido y del olvido en lo cotidiano: “¿Podríamos decir que la totalidad de las vidas, junto a la de las obras y los actos que cuentan, nunca ha sido otra cosa que el imperturbable despliegue de la hora más banal y fugaz, la hora sentimental y débil de la vida completa de una persona?” (*Ob. II/1*, p. 319). En esta línea, en su ensayo sobre Kafka, Benjamin enfatiza que la extrañeza más olvidada es nuestro propio cuerpo [*Körper*], es decir, el olvido de uno mismo: el cuerpo [*Körper*] “le es hostil y se le escapa” al ser humano; “la extrañeza (la suya) se ha apoderado de él” (*Ob. II/2*, p. 26). De este modo, el cuerpo como terreno del olvido es un espacio fértil a la vez que precisa de atención, de elaboración y esto es lo que Proust, Kafka y Benjamin hacen en sus relatos y Bausch en su teatro-danza.

⁹⁵ En su lectura sobre el vínculo entre olvido, recuerdo y cuerpo Benjamin presenta una fuerte influencia de la teoría freudiana, tal y como se puede observar, por caso, en sus anotaciones y en *Sobre algunos temas en Baudelaire* (Benjamin, 2014, p. 206; *Ob. I/2*, p. 214). En esta línea, Weigel (1999) analiza las huellas de una lectura de Freud y la utilización de términos psicoanalíticos por parte de Benjamin desde la elaboración del concepto de memoria alrededor de 1930, sin dejar de notar sus lecturas freudianas ya en su esquema antropológico de 1918.

⁹⁶ Respecto del problema del olvido en la obra proustiana puede verse el capítulo “Figuras de la nada en la *Recherche*” de Analía Melamed, en *Proust ha desaparecido* (2006).

Las narraciones urbanas como ciertos casos de danza y filosofía, cada una desde su forma, elaboran los datos de la memoria corporal como conocimiento en vistas a la experiencia. Esto sucede al dar espacio para recrear los recorridos de la memoria del cuerpo que se hacen de modo inconsciente e involuntario y que anidan en la materialidad de un gesto cualquiera de la cotidianidad. Considero entonces que la memoria involuntaria es el tipo de memoria que se pone en juego en la reconstrucción de un gesto en la danza bauschiana. Por esto las palabras y preguntas indicadas por Bausch no buscan una interioridad de la subjetividad de quienes bailan sino que apuntan a las acciones más comunes, a las emociones presentes sistemáticamente en nuestra cotidianidad como, por ejemplo, el miedo: “Jamás pregunto nada íntimo, sólo cuestiones muy concretas. Cuando un bailarín responde, es algo que ya nos pertenece a todos” (Servos, 2017, p. 428). Desde aquí interpreto que en las obras bauschianas, al partir de estas preguntas indirectas, se levanta “la pesca” de la memoria corporal.

Asimismo, en *Diario de Moscú* Benjamin observa cómo muchas impresiones nos pasan sin darnos cuenta, se olvidan y luego de un tiempo se vuelven comprensibles: “Si repaso toda la velada, Roth me ha causado peor impresión que cuando nos vimos en París. O bien –y esto es más verosímil– en París noté las mismas cosas, por entonces todavía ocultas, cuyo afloramiento esta vez ha venido a cogerme por sorpresa” (*Ob. VI*, p. 432). El volver a pasar por el gesto, la recreación del gesto –que se relaciona a su modo con la cuestión de la repetición⁹⁷– es el movimiento que permite poner de relieve, de forma semejante y distorsionada, el recuerdo. Las imágenes de pensamiento son el espacio para este “ejercicio”: “El éxito consiste [...] en que la voluntad abdique como tal, en el interior del cuerpo, y cada uno de sus miembros actúen ya de acuerdo con su propia razón [...] Sucede así que, tras estar buscando alguna cosa durante mucho tiempo, acabas olvidándola, pero otro día buscas otra cosa y cae en tus manos la primera. La mano se ha ocupado de la cosa.” (*Ob. IV/I*, p. 357). Esta elaboración conforma la poética del gesto en la danza –y esto es precisamente lo que Benjamin problematiza en sus relatos, según abordaré en lo que sigue.

⁹⁷ El asunto de la repetición se retomará en el capítulo 7.

5.4. El recuerdo de lo semejante

Ese gesto de la cotidianidad que se recuerda y recrea, ese movimiento al que la narración le da lugar, no reproduce el mismo gesto del pasado sino uno semejante⁹⁸. La semejanza que nos ocupa cuando estamos despiertos alude solamente, sostiene Benjamin en su texto sobre Proust, a aquella semejanza del mundo de los sueños donde, a través del olvido, lo que sucede nunca es idéntico sino semejante y, así, distorsionado. En este sentido, en un fragmento de 1936, encontramos otra de las pocas referencias de Benjamin a la danza, en la cual refiere a este arte en los tiempos antiguos e interpreta que la relación mimética de la danza se funda en la memoria corporal:

El efectivo reconocimiento [*Erkenntnis*] de que la materia en que primero se pone a prueba la capacidad mimética es el cuerpo humano habría que hacerla fructífera en la prehistoria de las artes [*Urgeschichte der Künste*], con más empeño de lo hecho hasta ahora. En consecuencia habrá que preguntarse si la temprana mimesis del objeto en la representación escultórica y dancística [*tanzerischen und bilderischen Darstellung*] no se encuentra basada en gran medida en la mimesis de las operaciones en las cuales el hombre primitivo entraba en relación a esos objetos. El hombre que vivió en la Edad de Piedra dibuja al alce de modo incomparable porque la mano que guió la espiga todavía recuerda el arco que abatiera al animal. (*Ob. VI*, p. 165)

El cuerpo humano aparece en este fragmento como la primera materia en la que se presenta la capacidad mimética y esto podría mostrarse, según Benjamin, en la prehistoria de las artes, puntualmente en la danza y la escultura antiguas. Por su parte, la danza aparece como un arte que se halla en relación mimética con su objeto, el cosmos, a través de la memoria corporal como el cuerpo del escultor —la mano— recuerda el arco que mató al animal. Una referencia similar a las danzas antiguas es la que se encuentra en sus escritos sobre la mimesis, donde Benjamin indica el instante crítico que los lectores no debemos dejar pasar para no perdernos las semejanzas que aún hoy puede advertir nuestro *pequeño mundo de percepción*. Ese instante constituye la lectura de lo no escrito en tanto la lectura “más antigua”, es decir, “leer antes del lenguaje, a partir de las vísceras, o de las danzas o de las estrellas” (*Ob. III/1*, p. 216).

⁹⁸ Si bien en el capítulo 2 he recurrido al concepto de semejanza desde una perspectiva metodológica, en el presente capítulo lo recupero para una reconstrucción y lectura de la filosofía de Benjamin.

La memoria corporal, la mano que recuerda, pone en juego la operación de mimesis con el objeto. Como ya he reconstruido en el capítulo 2, Benjamin considera por mimesis o experiencia de la semejanza lo que, en algún tiempo remoto, se basó en la vinculación de correspondencia entre el microcosmos y el macrocosmos, como una de las tantas experiencias de semejanza que se presentan de modo consciente (aunque la mayoría sea de modo inconsciente)⁹⁹. A su vez, la percepción de semejanza no es del tipo de percepciones que se puede retener sino que se da en un instante, como un “chispazo”, ofreciéndose a la vista “con idéntica fugacidad que una constelación astral” (*Ob. II/1*, p. 210). Sin embargo, esa *fuerza mimética* que luego se convirtió en *percepción mimética* fue “desapareciendo” de ciertos campos para “desparramarse” en otros distintos, es decir que el *mundo de la percepción* del ser humano sufre, más que una extinción, una transformación (*Ob. II/1*, p. 209). Si bien ya no contamos con la percepción de la semejanza que nos permitió ver correspondencias entre el microcosmos y el macrocosmos, aquella fue modificándose de tal modo que nuestra capacidad perceptiva involucra hoy una semejanza no sensorial que consiste en un canon: el lenguaje, esto es, el lenguaje de las palabras o el “lenguaje de los gestos” [*Gebärdensprache*] (*Ob. IV/1*, p. 261).

Cuando una palabra o un gesto se asemejan a un recuerdo los límites entre unos y otros se tornan borrosos del mismo modo en que, según se señaló de los *Esquemas*, se borran los límites entre el cuerpo sintiente y el cuerpo físico. También en *Infancia en Berlín hacia mil novecientos* Benjamin construye las imágenes de la niñez exponiendo la cercanía extrema entre lo humano y lo no-humano. De esta forma sus diferencias *se relajan* a tal punto que una palabra invoca el recuerdo del niño que toca los objetos como también estos adquieren en el juego la capacidad de tocar al niño:

[Y]o habría querido disolverme en la luz y el aire para aproximarme hasta la presa sin ser descubierto y apoderarme de ella. Y este deseo se cumplió hasta el punto de que, todo vibrar y suspensión de las alas que me tenían embrujado me hacían flotar y deslizarme. Así empezó a imperar entre nosotros la vieja ley de los cazadores: cuanto más me plegaba al animal con todas mis fibras y más me desplegaba en mi interior, más tomaban las acciones y omisiones de las mariposas el color que es el propio de las decisiones humanas, y al final el cazarlas era el precio para que yo atrapara nuevamente

⁹⁹ Para la relación entre experiencia y semejanza puede verse también el fragmento *De la experiencia* [1931-1932] en el que Benjamin sostiene que “La experiencia consiste en lo que son semejanzas vividas” (*Ob. VI*, p. 113).

mi humana existencia. [...] Y sin embargo, el aire en que aquella mariposa se mecía está hoy impregnado enteramente por una palabra que, durante décadas, nunca más llegó a mis oídos ni ha salido de mis labios. En ella se custodia lo insondable con lo cual los nombres de la infancia de pronto se presentan al adulto. Ese largo silencio los ha transfigurado por completo. Así, a través de un aire lleno de mariposas vibra ahora la palabra *Brauhausberg*. (*Ob. IV/1*, p. 187)

De este modo, en “Escondrijos” el niño de los relatos se convierte en puerta para que nadie lo encuentre quedando “encerrado al interior del mundo material [que se le] acercaba sin hablar” (*Ob. IV/1*, p. 196). En “Los colores” tiene la experiencia de distintos estados: se funde en los colores que pinta o en las pompas de jabón así como también se fusiona con el relato del libro que lee. La vinculación del niño con las cosas se debe a su capacidad de mimetizarse con los objetos de su juego, es decir, de hacerse semejante a ellos. En *Doctrina de lo semejante* Benjamin afirma que la escuela de la facultad mimética es el juego: “los juegos infantiles están llenos, en efecto, de comportamientos miméticos” (*Ob. II/1*, p. 208). Esa capacidad de mimetizarse con las cosas, con los recuerdos, con la niñez es, según interpreto, la que se convoca en la obra baudsiana cuando una experiencia se asemeja a una palabra que a su vez se vuelve semejante a una imagen escénica y a las experiencias de quienes miran la obra. La obra baudsiana como la obra benjaminiana apuntan de este modo a lo que Benjamin comprende como pequeño mundo de la percepción en el que aún es posible la captación de semejanzas.

A la vez, la semejanza expone también un conocimiento y desconocimiento del cuerpo¹⁰⁰. La porosidad de los límites corporales deja al descubierto, siguiendo a Richter, al propio cuerpo como una alteridad radical (1995, p. 106). El cuerpo nos recuerda un inaccesible otro para uno mismo. Es a la vez lo familiar y lo extraño, como en los cuentos de Kafka, las obras de Proust, Brecht y, añadido, la de Bausch. La propia identidad es interrumpida por otro cuerpo, por un recuerdo o se funde con éste. Así, la identidad del cuerpo y la identidad de la subjetividad vacila entre lo legible y lo ilegible, inscribiéndose el asunto de la memoria corporal en las discusiones que oscilan entre la “literal extinción

¹⁰⁰ Desde el psicoanálisis, Weigel (1999, p. 248) observa que los síntomas corporales son parte de un lenguaje del inconsciente que siguen la estructura de una representación distorsionada. Ahora bien, la *Entstellung* (distorsión o desfiguración) podría ponerse en vinculación con la *Entsetzung* (suspensión, abolición, destrucción). Esta última se encuentra especialmente en *Para una crítica de la violencia* y daría lugar a la pregunta por los gestos como manifestación de la destrucción y de la violencia pura. En otros términos, queda abierta la cuestión de si el gesto, diferente del acto performativo lingüístico, puede interrumpir y destruir en forma de *Entsetzung*. Tal sería el caso del silencio del héroe trágico o de un chillido como el de Josefina en el relato kafkiano.

del yo” en los escritos benjaminianos (Adorno, 1998, p. 34), un sujeto “huérfano” (Fürnkäs, 1993, p. 193) y una “supervivencia del sujeto” a través del cuerpo desmembrado pero no aniquilado (Richter, 1995, p. 120), entre otras. Para Benjamin “[h]ay algo que Kafka tiene en común con Proust [...] Se trata de su uso del ‘yo’ [...] [E]n estos autores el sujeto adquiere la coloración protectora del planeta, que en las catástrofes venideras se pondrá gris” (Benjamin, 2014a, p. 193). Si Proust “se mostró siempre inagotable en vaciar de golpe al yo” (*Ob. II/I*, p. 320) y Kafka “se encontraba ocupado en la indagación de sí pero nunca hubiera mirado a un espejo” (Benjamin, 2014a, p. 165), Benjamin explora aquello que aparece con el “aflojamiento del yo” tras perderse en el objeto [*Körper*]. Y aquí es donde el cuerpo se torna fundamental: la memoria corporal arrastra un material, un conocimiento de modo involuntario y semejante que precisa elaborarse. De esta manera, mi lectura se ubica más cerca de la posición de Richter en la medida en que considero que, si bien la identidad del cuerpo humano y la identidad de la subjetividad se ponen en crisis, estas no son aniquiladas sino que en su relajamiento se encuentra el espacio para la emergencia de una revisión y ampliación de las concepciones de cuerpo y de subjetividad.

Asimismo, cuando el principio de trabajo del teatro-danza lleva a que quien dirige, quien baila y quien mira la obra ponga en juego los gestos de su experiencia que se asemejan a las palabras e imágenes percibidas, estos gestos semejantes son un acercamiento radical a uno mismo en otro momento, a un recuerdo que se pone en tensión con el presente. Es una instancia en la que uno se revela como alteridad a través de la memoria corporal, donde lo otro —el recuerdo— vuelve a tener lugar con la obra.

Conclusiones

He iniciado el presente capítulo con la pregunta respecto de cómo es posible la experiencia desde la fragmentación que caracteriza a las narraciones urbanas. Teniendo en cuenta que el teatro-danza de Bausch suele ser comprendido como uno de la experiencia he propuesto —salvando las diferencias— una lectura desde el concepto de experiencia de Benjamin que se vincula a la narración urbana. Puntualmente, he buscado ahondar en la pregunta sobre cómo es posible dar lugar a la experiencia y, así, a la danza, desde las palabras o frases aisladas que lanza Bausch con su principio de trabajo. Para esto he referido a varias de las preguntas y palabras formuladas en el proceso creativo de

la obra *1980* así como a las respuestas en clave de imágenes escénicas por parte de quienes bailan. Tales preguntas de la coreógrafa y directora parten de su propia historia y experiencia de vida cotidiana sin dejar de estar vinculada con su experiencia en danza, es decir, su entrenamiento técnico. Estas preguntas apuntan a la experiencia cotidiana de quienes bailan que a su vez se elabora también desde las técnicas en danza. Ahora, para que estas preguntas se vuelvan danza es requerido un trabajo particular con la memoria corporal. La memoria corporal es en la danza, de acuerdo con Louppe, una forma de conservar las huellas del cuerpo, lo que es preciso vincular con la peculiar materialidad (el carácter efímero) de la danza y los problemas (y desafíos) que la misma conlleva. Para una exploración de estas cuestiones he sugerido una lectura desde el modo en que la memoria corporal aparece en las narraciones que Benjamin recupera, especialmente las de Kafka y Proust.

La memoria corporal que se presenta en los gestos que aparecen en los relatos autobiográficos e imágenes de pensamiento de Benjamin supone y puede ser interpretada, según he propuesto, desde algunos escritos tempranos sobre la cuestión del cuerpo. En base a esto he planteado que la memoria corporal en sus textos expone la ambigüedad de nuestro conocimiento del propio cuerpo y, así, de nuestra subjetividad. Es decir que la memoria corporal supone que el cuerpo humano se conforma como lugar privilegiado de conocimiento al mismo tiempo que muestra la imposibilidad de un conocimiento pleno. El cuerpo en cuanto la esfera del sujeto [*Leib*] es considerada porosa y se ve interrumpida y descentrada, a través de sus sentidos, por el objeto [*Körper*]. Por esto Benjamin busca concepciones más amplias de cuerpo. En este sentido se pueden comprender formulaciones como las de “cuerpo sintiente de la humanidad”, “cuerpo nuevo” y “presencia corporal de espíritu”, las cuales dan cuenta de la transitoriedad de lo corporal en la “historia natural”.

También he puesto de relieve cómo las referencias a la memoria corporal que Benjamin formula alrededor de principios de la década de 1930 se caracterizan por el diagnóstico de la deriva del auge de la técnica que pone en crisis la experiencia. En este marco la memoria corporal se presenta como un campo de batalla disputado tanto por la vivencia como por la experiencia y la “presencia corporal de espíritu”. No obstante, este terreno de riesgo, de olvido, de pérdida sigue siendo el espacio del recuerdo. En las imágenes de pensamiento y relatos de viaje Benjamin expone que la memoria corporal,

como lo interpreta en los cuentos de Kafka, es el espacio en el que el cuerpo y el tiempo posibilitan un modo de conocimiento.

Por esto Benjamin y, de acuerdo con la lectura propuesta, el teatro-danza de Bausch a través de su principio de trabajo, llevan adelante el ejercicio, de rasgos proustianos, de seguir en sus relatos los recorridos y recovecos del cuerpo que, por su carácter involuntario, preserva una potencia para la experiencia. Esos recuerdos basados en la memoria corporal vuelven semejantes, distorsionados y es su recreación en la escritura o en las *pequeñas historias* que forman las distintas escenas lo que permite que ingresen al ámbito de la experiencia sin por esto deshacerse de su carácter ambiguo.

CAPÍTULO 6: Repetir el gesto, entrenar la percepción

Introducción

En el capítulo anterior he señalado que la memoria corporal, susceptible de conformar tanto la vivencia como la experiencia, se expone en gestos cotidianos y escénicos. Ahora bien, esta lectura supone una concepción amplia de *gesto* que no está exenta de discusiones. Al respecto, se puede considerar que Agamben plantea una noción acotada o puntual cuando sostiene que el gesto es “la exhibición de una medialidad”; se caracteriza en que en él “no se produce ni se actúa, sino que se asume y se sostiene”, “el gesto rompe la falsa alternativa entre fines y medios que paraliza la moral” (2017, p. 65-67 [1992]). Bajo esta noción, la danza en tanto gesto soporta y exhibe el carácter medial de los movimientos corporales (2017, p. 67)¹⁰¹. Desde esa definición es posible interpretar que, para Agamben, los tics y distonías no alcanzan el estatus de gesto. El mismo Agamben comenta que en el transcurso del siglo XIX la proliferación de tics, movimientos espasmódicos y extravagancias conductuales ha sido tema de estudios científicos, sociales y artísticos. Sin embargo, según este autor, estas dolencias dejan de ser registradas a comienzos del siglo XX. Su hipótesis para explicar esta desatención es que ataxias, tics y distonías “se habían vuelto la norma y que, a partir de determinado momento, todos habían perdido el control de sus gestos y caminaban y gesticulaban frenéticamente” (2017, p. 61). En consonancia con su perspectiva sobre la imposibilidad de hacer una experiencia en las condiciones actuales de vida, Agamben considera que si *Así habló Zaratustra* es el ballet de una humanidad que ha perdido sus gestos, la danza de Isadora Duncan y de los Ballets Rusos de Diaghilev, así como la novela de Proust y el cine mudo, conforman el círculo en el cual la humanidad buscó evocar algo que se estaba perdiendo para siempre.

¹⁰¹ En otro de sus textos, dedicado a *La sociedad del espectáculo* de Debord, Agamben (2017, p. 85) sostiene que: “*Gesto* es el nombre de este punto de intersección entre la vida y el arte, entre el acto y la potencia, entre lo general y lo particular, entre el texto y la ejecución. Es el gesto un trozo de vida sustraído al contexto de la biografía individual y un trozo de arte sustraído a la neutralidad de la estética: praxis pura. Ni valor de uso ni valor de cambio, ni experiencia biográfica ni acontecimiento impersonal, el gesto es el revés de la mercancía, que deja que los ‘cristales de esta común sustancia social’ se precipiten en la situación.”

Retomar este planteo de Agamben es propicio para cuestionar si la danza de Duncan y de los Ballets Rusos han sido los últimos intentos de evocar con gestos aquello que se escurre, la experiencia, o si es posible pensar este problema como uno característico de la danza contemporánea. Además, las líneas generales del análisis de Agamben se pueden rastrear en la lectura que Benjamin realiza en sus escritos de la década de 1930 de los gestos determinados por las condiciones que impone el despliegue técnico y el tránsito de la masa en las grandes urbes. Ahora bien, en cercanía con las interpretaciones que enfatizan las posibilidades de una supervivencia de la experiencia en sentido benjaminiano, tomaré distancia del planteo de Agamben. Al respecto, se encuentra en la filosofía de Benjamin una ambivalencia entre el empobrecimiento o caída de la experiencia y las posibilidades de su supervivencia. Siguiendo algunos textos del mismo Benjamin se puede observar que las posibilidades de una supervivencia de la experiencia se basan en el entrenamiento de la percepción. Ahora bien, ¿en qué sentido es posible un entrenamiento de la percepción? ¿Se trata de una mutación de la facultad perceptiva o simplemente se modifican un conjunto de percepciones, tal como se pregunta Carroll (2001)? ¿Qué gestos y qué tipo de movimientos ejercitan la percepción? ¿Qué tensiones potencian los gestos y la percepción? En función de estas preguntas propongo explorar el abordaje que Bausch y Benjamin hacen del movimiento de repetición en algunas escenas y textos en la medida en que tal movimiento se ubica entre la vivencia de lo automatizado y una indagación de formas de experiencia con relación a modos de vida ciudadanos.

En la danza contemporánea y en la filosofía la repetición es una cuestión que se inscribe en las discusiones sobre la dinámica del tiempo. En la danza el problema de la repetición se vincula usualmente al entrenamiento de los cuerpos, a la durabilidad de las obras y a los distintos modos que se han generado para su supervivencia: desde la transmisión oral hasta el registro audiovisual (Cfr. Pouillaude, 2017, p. 285). No obstante, propongo concentrarme en cómo este problema se presenta en la inmanencia misma de las obras de Bausch, es decir, de qué modos se vuelve objeto de la danza en el escenario. En este último sentido, las obras de Bausch presentan diversos tipos de repeticiones: unísonos, secuencias de movimientos, repeticiones de la misma secuencia en distintos momentos de la obra, entre otros. Al respecto, Fontaine (2012) considera que la repetición en las obras bauschianas no conforma un tratamiento del movimiento, sino que se corresponde con la dimensión expresiva aportada por el teatro. Por otra parte, Fernandes

(2001) sí encuentra en las obras de Bausch una potencialidad de la repetición como procedimiento que busca dismantlar una concepción de la danza que la concibe como expresión espontánea y plena o, retomando la imagen de Valéry sobre la danza trazada en el capítulo 1, como repetición embriagadora.

A su vez, la repetición es tratada por Benjamin especialmente en su obra de los *Pasajes*, donde estudia distintas dinámicas que apuntan a trazar los rasgos principales del movimiento propio de su concepto gnoseológico: la dialéctica en suspenso. En el capítulo 3 he comentado que el eterno retorno nietzscheano es uno de los movimientos recuperados por el pensamiento benjaminiano para criticar la dinámica del tiempo lineal y homogéneo, así como las concepciones filosóficas tradicionales del conocimiento fundadas en la linealidad del tiempo. En su obra sobre los pasajes parisinos y su estudio sobre el siglo XX en términos de sueño del siglo XIX, Benjamin se interesa por el eterno retorno en tanto cuestiona la continuidad fluida y progresiva de la Modernidad, a la vez que sostiene la importancia de extrañar la embriaguez, romper el encantamiento y propiciar el despertar. Contra una concepción del pensar que supone un despliegue progresivo, Benjamin sostiene un despliegue que implica *actualización*.

A partir de lo señalado, propongo detenerme en cómo desde las obras de Benjamin y Bausch es posible elaborar una comprensión de la repetición mecánica de los gestos en vistas a dar lugar a formas de experiencia. En ambos autores, la repetición no constituye una mera descripción de lo que Benjamin caracteriza como *dejar pasar el tiempo* sino como *cargar el tiempo y aguardar*. La repetición en esta última disposición conforma, según interpreto, un entrenamiento de la percepción que busca oponerse a un adiestramiento y favorecer la ejercitación de la percepción para una experiencia con los estímulos de las urbes contemporáneas. Así, intentaré sostener que la repetición de un gesto se torna un caso de tensión entre adiestramiento y ejercitación que, con todo, permite ser pensado en términos de experiencia.

6.1. La repetición en el teatro-danza

En la danza contemporánea la repetición como forma, herramienta o procedimiento de composición apunta a una ruptura con las estructuras tradicionales de tramas lineales que se desarrollan alcanzando un clímax o punto álgido. Conforman un

procedimiento recurrente, especialmente en Estados Unidos durante las décadas de 1960 y 1970, para desarmar la lógica lineal: “no sólo se elimina la ‘crisis’ sino que todo aquello que pudiera conducir a ella se hace añicos en repeticiones iguales, neutralizadas por su propia repetición” (Louppe, 2011, p. 215). El coreógrafo estadounidense Merce Cunningham presenta la repetición en el marco de sus investigaciones sobre la temporalidad. En colaboración con John Cage, Cunningham explora el movimiento del cuerpo y de las relaciones entre bailarinas y bailarines considerando que la expresividad se encuentra en el movimiento mismo más allá de toda intencionalidad. En sus composiciones recurre a procedimientos aleatorios: utilizando monedas, dados y el *I Ching* elige al azar los movimientos, las frases de movimientos y sus encadenaciones, las partes del cuerpo en danza, las duraciones y direcciones que realiza cada bailarín en las obras o “eventos” [*event*]. Si bien este coreógrafo recurre al tiempo cronométrico, lo hace para romper su linealidad y dejar de lado las relaciones de causa y efecto. No privilegia un momento determinado de las obras, sino que todos los momentos son igualmente importantes. La repetición es aquí una operación para dejar de proponer un sentido y significación y dar lugar a la expresividad de las inflexiones del movimiento.

Por su parte, Trisha Brown utiliza la repetición en relación con la acumulación. El principio de acumulación aparece en varias de sus obras durante la década de 1970. Consiste en repetir un movimiento un cierto número de veces y luego añadirle otro manteniendo la independencia entre los distintos movimientos. Así, en su obra *Acumulaciones* [1971] Brown hace series de movimientos que deben ser repetidos en orden antes de volver al primero y añade un motivo nuevo a cada frase. A su vez, la coreógrafa belga Anne Teresa de Keersmaecker también recurre a la repetición desde sus primeras obras, como *Rosas danst Rosas* [1983], para formar unísonos que buscan tener una intensidad dramática.

Bausch se encuentra entre las primeras coreógrafas que exploran las modalidades y potencia de la repetición, recuperada también de los hits musicales, la opereta o el teatro de revista (Cfr. Servos, 2017, p. 41). En lo que sigue, propongo detenerme en dos escenas para detallar el análisis. La primera conforma una de las escenas más célebres de *Café Müller* y comienza con una mujer que camina entre muchas sillas y mesas desordenadas mientras suena el final de un aria de Henry Purcell. La mujer tiene los ojos cerrados, los brazos extendidos hacia abajo y las palmas de las manos vueltas hacia el frente. Lleva puesto un camisón de color claro, casi traslúcido, el cabello largo suelto y los pies

descalzos. Camina dando pasos cortos como sopesando el espacio más próximo y en un momento se topa con un hombre con pantalón y camisa, pero también descalzo. Se abrazan suavemente como si se reconocieran. Un segundo hombre vestido de traje se acerca, quita uno a uno los brazos entrelazados de la pareja y coloca las cabezas enfrentadas en posición de beso. La escena queda sin música y se pueden escuchar los sonidos de sus movimientos. El segundo hombre carga a la mujer y la deja entre los brazos del primer hombre. Terminada la tarea se va, pero mientras se aleja los brazos del primer hombre se aflojan hasta que la mujer cae al suelo; ella se levanta rápidamente y vuelve al abrazo inicial. El segundo hombre regresa, desenlaza los brazos, ubica las cabezas en posición de beso, levanta a la mujer y la lleva entre los brazos del primer hombre. Pero mientras se aleja la mujer cae y rápidamente retorna al abrazo. El segundo hombre vuelve pronto y reitera sus acciones a un ritmo más ágil pero la mujer vuelve a caer y abrazar al primer hombre. Los movimientos se repiten una y otra vez y el cuerpo de la mujer se disputa entre sus fuerzas, las de los hombres y la del suelo. El aumento de la velocidad en la repetición genera que la agitación, el sonido de los pasos y las caídas contra el piso sean cada vez más audibles y con más fuerza. El segundo hombre ya no vuelve, pero aun así la pareja continúa haciendo los movimientos que aquel conducía. Se puede ver la fuerza, cierta inestabilidad y cansancio a la vez que los movimientos cuyos trayectos antes podían distinguirse ahora se juntan armando un solo continuo que la pareja repite y repite hasta, finalmente, volver al abrazo inicial.

La segunda escena seleccionada forma parte de la obra *1980*. Una bailarina con un vestido oscuro que le llega hasta las rodillas entra a la escena dando pequeños saltos y trazando así un círculo en el espacio. Lleva entre los dedos de su mano derecha un pañuelo blanco que, con un movimiento del brazo, agita por encima de su cabeza. Su brazo derecho se extiende en línea recta a la altura del hombro compensando así el esfuerzo del lado contrario. Al tiempo de su desplazamiento dice reiterativamente “estoy cansada”. Sin embargo, se la ve fresca y energética. La bailarina traza un nuevo círculo, otro más y continúa haciéndolo mientras comienza a notarse que ya no puede saltar tan ágilmente, sus piernas se ven cada vez más pesadas y los movimientos con el pañuelo se tornan más lentos, su respiración se agita y se le entrecorta la voz. Lo que dice comienza a coincidir con su estado físico hasta que termina realmente exhausta.

Las escenas previamente reconstruidas se corresponden con uno de los tipos de repetición presentes en las obras de Bausch: la repetición como reanudación continua de

un motivo semejante al anterior, es decir, la repetición de un movimiento o una secuencia durante una determinada duración. Otro tipo de repetición es la recurrencia de un motivo o una misma secuencia en distintos momentos de la obra (sobre el que me ocuparé en el capítulo 7). Ambos tipos de repetición generan una dinámica temporal discontinua que convive con otras dinámicas temporales. Según Fontaine, la repetición en las obras de Bausch se debe a una “intención expresiva” producto de la unión entre danza y teatro. Las acciones tienen una impronta psicológica y un significado, sobre la base de que las obras de Bausch no son “danza pura” sino que cuentan con una dimensión teatral. Por esto, “la repetición de secuencias no aparece como un tratamiento posible del movimiento” (Fontaine, 2012, p. 230, las citas previas de este párrafo tienen la misma referencia). En esta línea, los estudios críticos suelen concentrarse en la interpretación del sentido de las repeticiones en las obras de Bausch: mostrar el absurdo de lo real, la imposibilidad de concretar una acción o de hacer alguna cosa diferente, el desencuentro entre las personas, etcétera. Pero, respecto del planteo de Fontaine, ¿en qué punto de la repetición se distingue la impronta de la danza de la del teatro? Volveré sobre esta cuestión más adelante.

Por su parte, Fernandes, si bien hace una interpretación psicológica desde un marco teórico lacaniano, no desatiende el análisis y potencialidad del movimiento en las obras de Bausch y sostiene que la repetición de una secuencia de movimientos desmantela la concepción de la danza como una expresión espontánea que da lugar a un producto escénico final (Fernandes, 2001, p. 51). Para clarificar esta concepción propongo volver sobre la imagen abstracta de la danza que presenta Valéry. En su lectura, el movimiento repetitivo conforma un estado de embriaguez, ensoñación y delirio, acercándose así a una concepción de la danza que propone la inmersión en la obra a través de continuos movimientos rítmicos. La danza como puro deseo, pleno despliegue sin restricción ni materialidad es, según Valéry, un remedio contra el tedio de la vida. No obstante, y como he trazado en el capítulo 1, esta imagen de la danza y del movimiento fluido tiene como contraparte –al menos– un ocultamiento del trabajo propio de la danza. Este tipo de concepciones de danza muestran la repetición de pasos como un momento de completitud, en la que los bailarines experimentarían plenamente un cuerpo “natural” y “orgánico”. Desde esta perspectiva, la danza se entiende como presencia del cuerpo en el escenario a la vez que el público sería capaz de alcanzar el significado de la danza.

Desde mi punto de vista, si bien las escenas de obras de Bausch previamente descriptas son del tipo en el que la repetición se da como reanudación continua de un movimiento semejante al anterior, no se trata de una repetición de movimientos rítmicos que generan una inmersión en la obra, como busca *La consagración de la primavera*. Por el contrario, y en sintonía con el teatro brechtiano, las escenas descriptas proponen un extrañamiento de lo que se representa. En relación con esta perspectiva, Fernandes sostiene que la repetición en las obras de Bausch expone la artificialidad de los movimientos, lo que se refuerza cuando se trata de gestos de la vida cotidiana y no de movimientos pertenecientes al vocabulario técnico de la danza. Bausch propone gestos asociados con respuestas espontáneas exponiendo así su artificialidad tanto en la vida cotidiana como en la escena. De esta forma, se apunta a la provocación de experiencias, pero también se propicia su extinción pues en principio aparece la autenticidad de experiencias como expresión emocional vigorosa pero luego, con la repetición, esa autenticidad se ve desmantelada. No obstante, con el paso de las repeticiones se da lugar a la experiencia desde un genuino cansancio, mareo, sudor, todo lo que expone el esfuerzo del trabajo técnico y la fragilidad y materialidad de los cuerpos de las y los bailarines. Se desarma así la idealización de la perfección del cuerpo y de la danza pero también el destierro del campo de las artes concretas, cuestiones involucradas en lecturas como la de Valéry. En base a lo referido, me pregunto si el tratamiento que Benjamin realiza de la repetición del eterno retorno no es más propicio para pensar la potencialidad de la repetición en danza que la lectura de Valéry llevada adelante en la misma época. Para abordar estas cuestiones propongo detenerme en lo que sigue en la recuperación que Benjamin hace del eterno retorno.

6.2. *Dejar pasar el tiempo o cargar el tiempo y aguardar*

En el Konvolut D, Benjamin recupera la lectura de Blanqui y del eterno retorno de Nietzsche. Según la lectura de Benjamin, el eterno retorno puede ser vivido como *dejar pasar el tiempo*, o bien como *cargar el tiempo y aguardar*. En cualquiera de sus formas, la explicitación del eterno retorno es el aburrimiento [*die Langeweile*]. El eterno retorno que se encuentra bajo la impronta de “dejar pasar el tiempo” [*die Zeit vertreiben*] puede leerse desde dos puntos: uno es el de la rutina del trabajo en la fábrica, donde los obreros están adiestrados para realizar, al ritmo de las máquinas, los mismos movimientos (*Ob.*

V/I, D 3, 4). Esta rutina conforma, a la vez, la “condición de fundamento económico del tedio ideológico que padecen las clases superiores” (*Ob. V/I, D 2a, 4*). El otro punto es, entonces, el de la cotidianidad de la clase burguesa. Los relojes de péndulo colgados en las casas y la vida de los salones evidencian la frivolidad y ligereza respecto de un tiempo que pasa a toda prisa: “En todas las fisonomías destacaban las claras huellas del aburrimiento. Las conversaciones eran serias, apagadas, escasas, y el baile era para casi todos una especie de trabajo forzoso al que era preciso someterse, porque bailar, en algún momento, había parecido de buen tono” (Benjamin, *Ob. V/I, D 2a, 6*, cita de Ferdinand von Gall). Se observa así que dejar pasar el tiempo tiene la impronta de rechazar y expulsar el tiempo.

Pero también el tedio y el hacer siempre lo mismo del eterno retorno es propicio para el soñador, ejemplificado en la figura del *flâneur*. El flâneur sigue el ritmo del ensueño. Lo importante es descubrir el “polo opuesto, dialéctico del tedio”: “¿Quién sería capaz, de un manotazo, de volver hacia afuera, de repente, el tejido del tiempo?” (*Ob. V/I, D 2, 7 y D 2a, 1*). El tedio “es el umbral de grandes hechos” pero para esto es preciso que, en lugar de rechazar el tiempo, se busque “cargar el tiempo, como una batería se va cargando de electricidad” y, además, “aguardar” (*Ob. V/I, D 2, 7; D 3, 4*). En *El narrador*, Benjamin afirma que “del mismo modo que dormir viene a ser el punto culminante de una completa relajación corporal, el aburrimiento es el punto culminante de la relajación espiritual” (*Ob. II/2, p. 49*). En este texto de 1936 Benjamin sostiene que este aburrimiento se ha extinguido en la vida citadina junto con las actividades –artesanales– que lo propiciaban. No obstante, en el siguiente apartado del mismo texto, menciona entre los arquetipos de narrador no sólo al campesino y al marítimo sino también al urbano, lo que da lugar a las discusiones en torno a la ambivalencia de la narración a la que ya he referido en el capítulo 4.

Entre los narradores urbanos se encuentra Baudelaire, para quien la multitud es un remedio contra el tedio. Baudelaire aparece en el texto de Benjamin como figura que tensa el carácter dialéctico de la masa. Como señala Naishtat (2020), en la filosofía de Benjamin, puntualmente en *Pasajes*, se dialectizan los elementos utópicos y distópicos de la masa. Para Benjamin, desde el capitalismo del siglo XIX las masas y la conciencia colectiva se hunden en un tiempo de ensoñación; sin embargo, la conciencia individual persiste. Ese adormecimiento de la conciencia colectiva se debe a la represión inconsciente de experiencias, utopías, formas de deseo y solidaridad que, si bien han sido

desplazadas de la dimensión consciente del sujeto, no han sido borradas: han dejado huellas y ruinas como las marcas que quedan en el inconsciente según la teoría psicoanalítica. Las huellas y ruinas conforman restos en las manifestaciones de la cultura material y la vida colectiva, motivo por el cual Benjamin encuentra necesario estudiar la moda, la publicidad y las construcciones arquitectónicas. La forma de vida capitalista no es sino el sueño del siglo XIX: “[e]sto quiere decir que la masa no es en Benjamin ni engrandecida en nombre de un destino moderno de las sociedades, ni enfrentada a la esfera del sentido histórico en nombre de su factor de peligro enajenante, que la colocaría en la antípoda de la política y por ende del campo de acción del sujeto político reflexivo.” (Naishtat, 2020).

En el marco del proyecto sobre los pasajes parisinos y especialmente en su texto sobre Baudelaire, aparecen referencias de Benjamin a los gestos. Estas referencias incluyen, por un lado, a aquellos movimientos automatizados que Agamben recupera en su crítica, pero Benjamin también adjudica una potencia a los gestos y movimientos del flâneur. Por otro lado, si bien Benjamin pone de relieve un movimiento repetitivo embriagador, como el que identifica Valery para la danza, insiste en la necesidad de la instancia del despertar¹⁰². A partir de la lectura que Benjamin plantea sobre el eterno

¹⁰² Como aborda detenidamente Belforte (2016), la palabra alemana *Rausch* se encuentra muy presente en distintos discursos estéticos y políticos del campo intelectual alemán desde Nietzsche hasta la República de Weimar, marco en el que Benjamin se lo disputa a las tendencias que abonan el fascismo: “Benjamin era consciente de la relevancia que estaba adquiriendo lo irracional en las formulaciones teóricas de la derecha alemana, como en los casos de los llamados revolucionarios conservadores, o en el de pensadores como Ludwig Klages o Carl Jung.” (Belforte, 2016, p. 24). En los textos de Benjamin, el concepto de embriaguez presenta al menos tres acepciones: la embriaguez profana o secular, la religiosa y una forma de embriaguez asociada a la fantasmagoría, a la vez que se mantiene en estas acepciones la búsqueda formulada en su ensayo sobre el surrealismo de “[g]anar las fuerzas de la embriaguez para el servicio a la revolución” (*Ob. II/I*, p. 313). La embriaguez profana o secular se da a través de, por ejemplo, experimentación con drogas, la intoxicación, el éxtasis. La embriaguez religiosa puede estar codificada en la teología. Según la lectura de Nägele (2006), Benjamin considera que la más peligrosa pero también la más fructífera es la religión y su codificación en la teología. Esto se debe a que es la más disciplinada y por esto la más efectiva para la transformación de la revuelta en revolución. No obstante, lo óptimo es la iluminación profana en la forma de un materialismo antropológico. En definitiva, las drogas y la religión son dos formas y fuerzas embriagantes distintas que pueden preparar para la iluminación profana, es decir, la compenetración de lo trascendente en lo inmanente. La teología cumple el rol de depurar de romanticismo, en el cual cae el surrealismo con su idealización de los sueños y de la embriaguez. La teología, a diferencia del surrealismo, prepara para lo profano porque reconoce con una mirada dialéctica —como la del teatro brechtiano— “lo cotidiano como lo impenetrable y lo impenetrable como lo cotidiano”. Cada acto cotidiano es pensando así como un narcótico y la lectura y la soledad como las más terribles de las drogas.

El tercer tipo de embriaguez se presenta en el flujo de la multitud y el mundo de las mercancías que generan la fantasmagoría. Se trata de la embriaguez propiciada por la ilusión óptica que opera concretamente en nuestra sensibilidad. Este último tipo es el que, como se verá más adelante, Buck-Morss ha llamado “anestésico”. Ahora bien, los distintos tipos de embriaguez precisan ponerse en vinculación con la instancia del despertar (retomado por Benjamin de la teoría del despertar de Proust) que, como se verá en el capítulo

retorno distinguiendo dos polos en su comprensión y teniendo en cuenta que los movimientos repetitivos se presentan en textos, como el ensayo sobre Baudelaire, donde problematiza la situación de la percepción y de la experiencia, se vuelve relevante preguntar también qué supone corporalmente el movimiento del eterno retorno entendido como dejar pasar el tiempo y como cargar el tiempo y aguardar. Desde la comprensión que Benjamin tiene de la percepción, es posible considerar que el eterno retorno supone un entrenamiento de la percepción. Ahora bien, ¿a qué se refiere Benjamin cuando plantea un entrenamiento de la percepción (*Ob. I/2*, p. 234)? ¿Qué tipos de entrenamientos se corresponden con el dejar pasar el tiempo y con el cargar el tiempo?

6.3. Las disposiciones de la percepción

Los estudios críticos que se concentran en la cuestión de la percepción en la filosofía de Benjamin generalmente apuntan a uno de sus escritos más célebres: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [1936]. Al respecto, Noël Carroll (2001) cuestiona el pensamiento de Benjamin y extiende su crítica a aquellos historiadores del arte y del cine que recuperan la idea de que la modernidad es una época histórica caracterizada, entre otras cosas, por un *nuevo tipo de percepción*. En su lectura y discusión del planteo de Benjamin, Carroll cita el pasaje de *La obra de arte* en el que Benjamin sostiene:

Al interior de grandes intervalos históricos, junto con los modos globales de existencia que se corresponden a los colectivos humanos se transforman también, al mismo tiempo, el modo y la manera de su percepción sensible. Pues el modo y manera en que la percepción sensible humana se organiza –como medio en el que se produce– no está sólo natural sino también históricamente condicionado. (Ob. I/2, p. 56)

No obstante, si bien Carroll parte de una crítica a *La obra de arte* plantea una discusión más general sobre la posibilidad y las formas de comprender la tesis de un cambio en la percepción. Sobre la idea de una plasticidad de la percepción humana que se modifica a través de la historia y donde el arte juega un rol significativo, Carroll sostiene que hay dos interpretaciones posibles en tanto lo que se modifica es o bien un conjunto de las

7 conforma la “síntesis entre la tesis de la conciencia onírica [*Traumbewusstsein*] y la antítesis de la conciencia en la vigilia [*Wachbewusstsein*]” (*Ob. V/I*, N 3a, 3).

percepciones de la gente, o bien la facultad de la percepción. Para el autor, la primera versión –postura débil– sería simplemente poco interesante. Pero la segunda versión –postura fuerte– es insostenible. Aunque Carroll admite que dada la teoría de la evolución es posible que la facultad de percibir mute a través del tiempo y en poblaciones humanas significativas, considera que Benjamin y quienes lo siguen plantean una tesis más específica según la cual la facultad de percibir habría cambiado alrededor de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. El problema parece ser que, aunque la vida citadina suponga consumir una mayor cantidad de información, a un ritmo acelerado sistemáticamente y con una demanda creciente de cambios de atención, todo esto difícilmente constituye una mutación en la estructura de nuestra facultad de percepción. En base a una provisional distinción entre *ver* [*seeing*] y *notar* [*noticing*], donde *ver* es lo que automáticamente hace la percepción visual y *notar* es atender a los detalles de lo que vemos, Carroll afirma que la interpretación más benévola de la postura benjaminiana indicaría que la técnica, por ejemplo, en cierto tipo de cine y fotografía, enseña a *notar* ciertas características del mundo que anteriormente eran ignoradas. No obstante, esto no implicaría una modificación en la facultad de la percepción.

La lectura que hace Carroll pone de relieve un problema interesante respecto de la relación entre percepción y técnica en la filosofía de Benjamin. Desde mi punto de vista, el estudio de dicho tema se puede enriquecer con el análisis de algunos fragmentos antropológicos tempranos y de ciertos escritos de fines de la década de 1920 donde Benjamin traza la relación entre cuerpo [*Leib*] y técnica, fundando así su materialismo antropológico. Este análisis puede entenderse en sintonía con la interpretación de Buck-Morss sobre la crisis de la percepción y, desde aquí, se puede evitar las opciones de una lectura fuerte e insostenible o débil e irrelevante formuladas por Carroll.

En los fragmentos antropológicos tempranos, la percepción y la experiencia aparecen conjuntamente analizadas y, en términos generales, reflejan distintas influencias de modo más o menos explícito. En el marco de una reinterpretación de la estética trascendental y de la doctrina de las categorías de la *Crítica de la razón pura* de Kant, es posible observar que Benjamin discute algunos temas tratados por la psicología de su tiempo. Asimismo, participa de un seminario titulado “El problema del cuerpo y del alma” en el semestre de verano de 1918. Se trata de uno de los cursos dictados por el psicólogo y filósofo Paul Häberlin sobre el problema psicofísico antes de publicar sus investigaciones en *Der Leib und die Seele* en 1923 (Cfr. Steiner, 2001, p. 57).

Frente a la concepción kantiana de una sensibilidad universal que se erige en condición necesaria del conocimiento, en *Sobre el problema de la percepción* [1918] Benjamin plantea la existencia de distintos tipos de percepción en tanto hay cosas que son perceptibles para algunas personas y no para otras, sin que unas u otras sean falsas. A su vez, como se señaló en el capítulo 4, en *Percepción y cuerpo* Benjamin se refiere a ciertas dimensiones inaccesibles de nuestro propio cuerpo. Allí sostiene que los seres humanos experimentamos la inmediatez a través de nuestra corporeidad y del mundo de la percepción. Desde la historia de la percepción –en el sentido de sistema perceptivo– Benjamin comenta que el cuerpo sintiente del perceptor no estuvo siempre vertical con respecto a la horizontalidad de la tierra; el caminar erguido, que es un logro gradual, cambia la percepción. Medir bien las distancias no ha sido siempre tarea de la percepción visual humana y por ende las jerarquías respecto de lo alejado deben haber sido distintas. En consonancia con el espíritu de la época, Benjamin remite a la historia del cuerpo pero diferenciando la historia del cuerpo y de la percepción de su versión mítica:

Hay una historia de la percepción que en último término es la historia del mito. Dado que, en efecto, en quien percibe, no fue siempre el cuerpo solamente la coordenada vertical. Ya la marcha erecta de los hombres, sólo muy poco a poco conseguida, hace suponer a ese respecto anteriores y bien diferentes clases de percepción en cada caso. Pero también en todo lo demás esto es algo posible y necesario. El saber medir bien las distancias no lo habrá dominado siempre la percepción humana visual (sobre esto pensemos en un niño que, inmóvil y puesto en un lugar sin disponer de órganos prensiles se formara un mundo visual: otra bien distinta jerarquía en lo que hace a todo lo alejado). La historia de la percepción se deriva de los elementos de la modificación de la naturaleza y de la que afecta a nuestro cuerpo, pero sólo en el mito se da a éstos su significado y coronación espirituales (es decir, consumación y síntesis). En él se edifican y transforman [*wandeln*] lentamente las grandes disposiciones [*großen Dispositionen*] de la percepción, determinando así aquella forma en la que el cuerpo y naturaleza se hallan entre sí, en sus respectivos: a la derecha o bien a la izquierda... o arriba y abajo... o delante y detrás, precisamente. (*Ob. VI*, pp. 86 y 87).

Al respecto considero importante subrayar que aquí Benjamin observa las transformaciones en las *disposiciones de la percepción* y no del aparato perceptivo, como supone la postura fuerte presentada por Carroll. Tales disposiciones son, entre otras, derecha-izquierda, arriba-abajo, delante-detrás. A su vez, Carroll desatiende el carácter histórico de las disposiciones, es decir, el hecho de que se configuran histórica y

socialmente. Buck-Morss, en cambio, introduce el término “sistema sinestésico” para dar cuenta de las referencias de Benjamin a la percepción en el marco de la crisis que atraviesa el arte con la reproductibilidad técnica¹⁰³. El sistema sinestésico refiere al aparato físico-cognitivo sin aislarlo artificialmente del ambiente. En este sistema persiste una fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos que buscan la autopreservación. Esta fuerza instintiva, incivilizada e incivilizable, se inscribe en los sentidos en forma de huella que se resiste a un proceso de domesticación y sometimiento cultural. Tiene como fin primordial satisfacer necesidades instintivas de autopreservación como la alimentación, la seguridad y sociabilidad: “la relación es dialéctica: si lo individual y lo social no existen como ‘naturaleza’ sino siempre como ‘segunda naturaleza’ y, en consecuencia como culturalmente contruidos, es igualmente verdadero que ni lo ‘individual’ ni lo ‘social’ ingresan al mundo culturalmente contruido sin dejar un resto, un sustrato biológico que puede proporcionar la base para la resistencia” (Buck-Morss, 2014, p.174).

Buck-Morss hace explícita la importancia de un reconocimiento del cuerpo en discusión con el constructo del hombre moderno asensual y anestésico¹⁰⁴. En este marco considera propicio detenerse en el aparato sensorial humano, no para desligarlo de las condiciones del medio como los diferentes estudios médicos que se centran en el sistema nervioso humano sino en relación con el medio. En esta línea, Buck-Morss realiza un estudio que coloca en paralelo los desarrollos de la medicina sobre el sistema nervioso desde mediados del siglo XIX y la vida cotidiana en ciudades e industrias. Parte así del aparato sensorial humano donde los sentidos conforman el sistema nervioso, compuesto de millones de neuronas que se extienden desde la superficie del cuerpo a través de la médula espinal hasta el cerebro. El cerebro expone el sentido de lo siniestro para la reflexión filosófica pues esta última deja traslucir cierto imaginario por el cual la materia

¹⁰³ El término en inglés utilizado por Buck-Morss es “*synaesthetic system*” y conserva la alusión a lo estético [*aesthetics*]. El traductor al español, Lopez Seoane, elige traducir “sinestésico” en lugar de “sinestético” para enfatizar el vínculo con el término sinestesia (Cfr. Buck-Morss, 2014, p. 183). Esta elección se debe a la recuperación que hace Buck-Morss del uso del término sinestesia por parte de Benjamin cuando se refiere a la teoría de la correspondencia en la poesía de Baudelaire. Según la autora, Benjamin puede haber sido consciente del uso que la fisiología y la psicología hacen del término. Para la fisiología, sinestesia es la sensación en una parte del cuerpo cuando otra parte es estimulada, mientras que, para la psicología, describe el momento en el que un estímulo sensorial evoca otra sensación (por ejemplo, cuando el estímulo de calor evoca la sensación de un olor). El uso que Buck-Morss hace de sinestesia se acerca a ambos significados en tanto busca identificar la sincronía entre el estímulo exterior y el interior.

¹⁰⁴ Buck-Morss, siguiendo a Eagleton en *La estética como ideología*, reconstruye cómo desde los inicios de la estética como disciplina el gesto innovador de abrir el terreno de la sensación ha estado vinculado también a la supremacía de la razón. En esta línea, según Kant, la razón vuelve al hombre superior a las fuerzas desmesuradas de la naturaleza y el ejemplo del hombre digno es el guerrero impermeable a los estímulos externos que pueden proporcionarle sus sentidos.

de la mente es el cerebro, es decir, por el cual el cerebro se estudia a sí mismo. No obstante, parece presentarse, a la vez, un abismo entre el cerebro como masa y el modo en el que percibimos el mundo.

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

El sistema sinestésico refiere al sistema estético de conciencia corporal y se aleja de la idea clásica de un *sujeto centrado, robusto y compacto*, según el cual las percepciones externas que nuestros sentidos captan se reúnen con las imágenes internas de la memoria. El centro del sistema sinestésico no se encuentra en el cerebro sino en la superficie porosa del cuerpo en interacción con el medioambiente. Para Buck-Morss, el sistema sinestésico es compatible con la concepción freudiana de yo como derivado de sensaciones corporales, fundamentalmente de las que se dan en la superficie del cuerpo y en interacción con el ambiente. Advertir esta configuración posibilita, según entiendo, una perspectiva alternativa a la de Carroll y permite identificar que cuando Benjamin se posiciona críticamente respecto de la historia mítica de las disposiciones de la percepción lo hace también en relación con las comprensiones implicadas que determinan nuestros vínculos con la naturaleza y con los otros seres humanos. Partiendo de lo reconstruido en torno a las disposiciones de la percepción en el siguiente apartado me concentraré en algunas características centrales del vínculo que Benjamin presenta entre cuerpo y técnica, donde se ubica la crisis de la percepción.

6.4. Percepción y técnica

Hacia el final de la década de 1920, especialmente en “Al planetario” y *El surrealismo* aparece una de las primeras referencias a la relación entre el cuerpo y la técnica, más específicamente entre *physis* y técnica. En “Al planetario” Benjamin diferencia la relación entre el hombre y el cosmos durante la Antigüedad y durante la Modernidad. En la Antigüedad el trato con el cosmos se consumaba en la embriaguez,

donde el ser humano se cercioraba de lo que estaba más cercano y lejano, con dependencia el uno del otro. Y esto significa, sostiene el autor, que en la embriaguez el hombre sólo se podía comunicar con el cosmos en comunidad. El hombre moderno, en cambio, apenas conoce de la entrega a una experiencia cósmica. Aquel modo de vincularse con el cosmos ha naufragado debido al florecimiento de otra forma de relación: el de la astronomía en los inicios de la Edad Moderna. Esta última forma se caracteriza por la conexión óptica con el universo y, según Benjamin, al individuo sólo se le consiente un éxtasis en la expectación de las hermosas noches estrelladas.

En el horror de la Primera Guerra Mundial y su conjunción de masas humanas, gases y fuerzas eléctricas retorna un vínculo con el cosmos a través del “espíritu de la técnica” pero bajo la conducción de la clase dominante y, desde estas coordenadas, “la técnica traicionó a la humanidad, transformando su tálamo en un gran mar de sangre” (*Ob. IV/1*, p. 88). En discusión con el imperialismo, Benjamin cuestiona que el sentido de la técnica sea el dominio de la naturaleza. Así como el sentido de la educación no es el dominio de los niños e hijos sino el de las relaciones generacionales, el de la técnica no debería ser el dominio de la naturaleza sino el de la relación de la naturaleza con lo humano. Al respecto, Wohlfarth, en su estudio sobre el lazo entre *physis* y *téchne*, resalta la lectura que Benjamin hace de Marx en la medida en que, si la transformación de las fuerzas productivas no se da sin la transformación de las relaciones de producción y si los imperialistas ven el significado de la tecnología en un dominio de la naturaleza, entonces lo que debe ser dominado son las relaciones de dominación en sí mismas (Wohlfarth, 2010).

Los seres humanos, sostiene Benjamin, en tanto que especie, se encuentran desde hace miles de años al final de su desarrollo, pero la humanidad se halla al principio. La *physis* de esa humanidad incipiente está siendo organizada por la técnica de modo tal que el vínculo con el cosmos se establece de forma distinta que en pueblos y familias. Esto se explicita en la experiencia de las velocidades que modifican los ritmos y la percepción del tiempo, es decir, en la manera en que la técnica desplegada por el capitalismo organiza la disposición perceptiva de lo rápido y lo lento, lo cercano y lo lejano. La intervención de la técnica en la *physis* se puso de relieve de un modo drástico en la conflagración de 1914. En “Al planetario”, Benjamin lo constata de este modo:

[e]n las noches de fuerza y destrucción de la última guerra, el cuerpo humano estaba sacudido por sentimientos bastante semejantes a esa dicha que es propia de los epilépticos, y las revueltas que después vinieron fueron tan sólo el primer intento realizado por la humanidad para adueñarse de su nuevo cuerpo [*neuen Leib*]. (*Ob. IV/1*, p. 88).

Wohlfarth señala que esta idea de “nuevo cuerpo” abona la comprensión de la *physis* de un sujeto colectivo que aparece en el último párrafo del ensayo sobre el surrealismo, en el que Benjamin escribe lo siguiente:

no hay más remedio que confesar que el materialismo metafísico fiel a Vogt y a Bujarin no se puede conducir enteramente a ese materialismo antropológico que expone la experiencia de los surrealistas y, antes de ellos, de Hebel, de Georg Büchner, de Nietzsche y de Rimbaud. Pero aún queda un resto. También el colectivo es corporal. Y la *phýsis* que se le organiza a través de la técnica sólo se la puede generar, de acuerdo a toda su realidad política, objetiva, en ese espacio de imágenes al cual nos introduce la iluminación profana solamente. Sólo una vez que el cuerpo y el espacio de imágenes se conjugan en ella con tal profundidad que la tensión revolucionaria se convierte en inervación corporal colectiva y las inervaciones corporales del colectivo se convierten en descarga revolucionaria, la realidad se puede superar a sí misma hasta el punto que exige el *Manifiesto comunista*. (*Ob. II/1*, p. 316).

A diferencia de escritos anteriores, siguiendo el estudio de Wohlfarth, es en el ensayo sobre el surrealismo donde Benjamin introduce por primera vez la noción de “materialismo antropológico”. La idea de Benjamin de un sujeto colectivo implica un cuerpo que incorpora la técnica, entendiéndose esto como un conjunto de “órganos” que prolongan los de la *physis*. Tal cuerpo supone una relación con la técnica que busca poner de relieve el desafío que implicó su desarrollo en la primera mitad del siglo XX. La técnica debe volverse un campo de pruebas que dé cuenta de las modificaciones en las experiencias corporales y que articule así tácticas contra el fascismo.

En esta línea, la idea de cuerpo colectivo que Benjamin introduce en el debate surge de la necesidad de responder a la exigencia formulada en el *Manifiesto comunista*, en un momento en que gran parte del proletariado corre el riesgo de ingresar en el campo fascista. Wohlfarth nota la influencia de Marx en Benjamin cuando éste al retomar la interpenetración entre *téchne* y *physis* varía los planteos respecto de la humanización de la naturaleza y la naturalización del hombre de los *Manuscritos económico-filosóficos*.

En el abordaje benjaminiano, la compenetración entre *physis* y *téchne* implica la humanización de la naturaleza a través de la naturalización de la tecnología y la tecnificación del hombre.

Siguiendo la reconstrucción previa, considero que la ductilidad e historicidad de las disposiciones de la percepción o bien del sistema sinestésico permiten comprender que los desarrollos técnicos, que también son históricos, configuran la naturaleza y las relaciones entre sus cuerpos. Se da así lugar a potencias colectivas progresivas como la invención corporal colectiva o bien retrógradas, como las determinadas por el fascismo, esto es, bastante más que meras percepciones, como se puede seguir del análisis de Carroll.

El cuerpo colectivo como interpenetración entre *physis* y *téchne* propicia la invención y la descarga de tensiones colectivas. Tal interpenetración se organiza como el espacio de la imagen y del cuerpo [*Leib und Bildraum*], donde los sujetos dan cuerpo a sus ideas *in situ* (cf. Weigel 1999, 38-39). Este espacio sólo “se abre” en determinados momentos, es algo repentino, una “iluminación profana”, generada por la “presencia corporal de ánimo [*leibhafter Geistesgegenwart*]”. La invención corporal parte de la embriaguez, recurso precioso que no hay que dejar en manos del enemigo: es preciso “[g]anar las fuerzas de la embriaguez para el servicio a la revolución” (*Ob. II/I*, p. 313). La embriaguez saca al individuo de sus límites y consiste en un componente anárquico que precisa conjugarse con una preparación disciplinada. En este marco, es posible pensar la invención corporal colectiva como una posibilidad de las disposiciones de la percepción, es decir, como la potencia de las modificaciones de lo cercano y lo lejano, de lo que está arriba y abajo, de la forma en la que el propio cuerpo se halla en relación con los otros cuerpos. De esta manera, se puede leer en el planteo de Benjamin un desplazamiento de la idea de invención desde un sentido meramente fisiológico hacia un sentido antropológico, algo que la lectura de Carroll desatiende. Si se trata, como se sigue del abordaje realizado por este autor, de cambios en el aparato perceptivo o bien de diferentes percepciones producto de la adaptación al ambiente, no se advierte la importancia que tienen las modificaciones de las grandes disposiciones de la percepción, es decir, su potencia y sus efectos concretos.

6.5. El entrenamiento de la percepción

El énfasis puesto por Benjamin en los rasgos del cuerpo y la percepción característico de los textos tempranos se desplaza en los escritos tardíos hacia la crisis de los modos de percibir y la consecuente crisis de la experiencia y la narración tradicionales producto del despliegue de la técnica, las condiciones de vida en las grandes ciudades y el ascenso del nazismo al poder. En textos como *Experiencia y pobreza*, *El narrador*, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Benjamin subraya que los modos de la percepción que conformaban la experiencia de las tradiciones populares se ven puestos en cuestión por los trastocamientos de las medidas espaciales y temporales. Los desarrollos de la técnica imponen la cercanía, la inmediatez, la repetición y la rapidez como definitorios de la sensibilidad. En cuanto los medios de reproducción técnica anulan la distancia de un objeto amplían el radio de la memoria voluntaria al hacer repetible las imágenes y los sonidos en cualquier momento. En este sentido, un desplazamiento corporal correlativo a la reproductibilidad técnica consiste en que la mano –lo táctil–, que estaba a cargo de la mayor parte de la obra de arte, cede protagonismo al ojo –lo visual–, que mira a través del objetivo hasta el punto en que capta la imagen a la misma velocidad de la palabra hablada. Si el actor de teatro presenta en persona su ejecución artística, exponiéndose a sí mismo, el de cine está mediado por el mecanismo puesto que su actuación es hacia la cámara para luego llegar al público de la industria cinematográfica.

Los desarrollos técnicos implican que el individuo se mueva en un medio que lo condiciona y altera, proporcionándole una serie de shocks y colisiones constantes. En los puntos de cruce peligrosos el cuerpo se contrae como si recibiera golpes de una batería, “inervaciones” sucesivas. El resultado es la conformación de una masa compacta que, en sintonía con el tedio de los bailes de salón, Benjamin encuentra plasmada en las figuras del poema de Baudelaire titulado “La danza macabra”:

[...] Danzante sin nariz, ramera irresistible,
di a tales bailarines que se fingen molestos:
«Orgullosos muñecos; pese al carmín y al tabaco,
Todos oléis a muerte. Esqueletos fragantes,
Antínoos marchitos, dandys de rostro imberbe,
Cadáveres brillantes, lovelaces canosos,

El ritmo universal de la danza macabra

os arrastra a lugares que todos desconocen [...]»

(Baudelaire en Benjamin, 2014b, p. 580)

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

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

El ambiente tecnológicamente alterado modifica las disposiciones de la percepción o del sistema sinestésico. En esta situación, el adiestramiento conduce al movimiento estrictamente repetitivo, continuo y uniforme basado en la memoria voluntaria de respuestas condicionadas, donde las conexiones son automáticas y redundan en gesticulaciones automáticas. Por ejemplo, las gesticulaciones provocadas por el trabajo en serie y la fijación de ciertos gestos en la vida cotidiana. Trabajadores y transeúntes son entrenados en ciertos movimientos continuos y monótonos correspondientes a la máquina y en sintonía con la homogeneidad de un tipo de masa compacta explicitada en la

uniformidad del vestuario, del comportamiento y de la expresión del rostro. En este sentido Benjamin recupera un fragmento de “El hombre de la multitud” de Edgar Allan Poe:

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

Los gestos como el “*keep smiling*” conforman reflejos que operan de parachoques mímicos, así como las gesticulaciones provocadas por el automatismo del trabajo representan estrictas repeticiones en las cuales los movimientos no poseen conexión con las maniobras precedentes. En este continuo de repeticiones el eterno retorno aparece en términos de dejar pasar el tiempo: no es posible la instancia de actualización, no hay experiencia ni consuelo por la incapacidad de completar algo en el “cada-vez-empezar-de-nuevo” (*Ob. I/2*, p. 220). Se trata de la organización del movimiento acorde a la maquinización del cuerpo y de la devaluación de la experiencia en mera vivencia: “A la vivencia del shock que el paseante tiene en la muchedumbre, corresponde la ‘vivencia’ del obrero con la máquina” (*Ob. I/2*, p. 216). La adaptación mimética conforma un reflejo defensivo que protege, pero lo hace al precio de paralizar el organismo privándolo de la imaginación para desplegar un carácter activo. Cuando se le ordena al sistema sinestésico que detenga los estímulos y proteja al cuerpo del trauma el sistema invierte su rol y adormece al organismo retardando la actividad de los sentidos y reprimiendo la memoria. El sistema sinestésico deviene así “anestésico” (Buck-Morss, 2014, p. 190)¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Buck-Morss comenta sobre la importancia de la anestesia –técnica elaborada por la medicina en el tramo final del siglo XIX–, de los narcóticos y las drogas para contrarrestar la sensibilidad de pacientes, pero también los efectos del shock constante de la vida citadina (neurastenia, insomnio y estrés): alrededor de 1935 Hans Selye define al estrés como un “síndrome general de adaptación” del cuerpo.

No obstante, la anestesia e intoxicación que Benjamin pone de relieve especialmente en sus *Pasajes* es aquella que conforma la realidad material del siglo XIX. El sueño que vive el siglo XX se expresa como fantasmagoría. El término fantasmagoría remite al nombre de una exhibición de 1802 en Inglaterra, en la que se presentan ilusiones ópticas producidas por linternas mágicas, es decir, una apariencia de realidad que, a través de una manipulación técnica, engaña los sentidos humanos¹⁰⁶. La tecnología continúa su despliegue y, consecuentemente, se expanden los efectos fantasmagóricos con las ferias universales, con los pasajes y sus vidrieras colmadas de mercancías. Al respecto, Buck-Morss nota que las percepciones suministradas por las fantasmagorías tecnológicas son lo suficientemente “reales” desde el punto de vista neurofísico en tanto impactan en los sentidos y nervios. Por un lado, la tecnología extiende los sentidos y agudiza la percepción, pero, por otro, tal extensión técnica supone el despotenciamiento de los sentidos. La tecnología arma un escudo protector de los sentidos bajo la forma de ilusión asumiendo, según Buck-Morss, el papel del yo para proporcionar el aislamiento (Buck-Morss, 2014, p. 196). El problema es el carácter compensatorio de esta protección. Cuando el sistema sinestésico genera una dependencia del escudo protector se vuelve manipulable a través del control de los estímulos ambientales. Así la adicción sensorial a una realidad compensatoria deviene medio de control social.

Al adiestramiento que conlleva el control social del sistema sinestésico y la generación de una masa compacta anestesiada Benjamin enfrenta la ejercitación de las disposiciones de la percepción por parte del arte que se da a sí mismo la tarea de deshacer la alienación de la sensibilidad. El ejercicio consiste también en la repetición, pero, a diferencia del adiestramiento, da lugar a elaboraciones de conexiones y relaciones entre movimientos que emergen de modo involuntario. Esta relación entre ejercicio y repetición se puede rastrear y ser iluminada desde las imágenes de pensamiento “Una vez no es ninguna [*Einmal ist keinmal*]”¹⁰⁷ y “Ejercicio [*Übung*]”. En la primera de ellas Benjamin compara el proceso de escritura con el trabajo físico artesanal en tanto en ambos es necesario volver una y otra vez sobre lo pretendido. Aquí Benjamin contrapone dos lemas: por un lado, el lema “una vez por todas [*Ein-für-allemal*]” del juego de azar, del

¹⁰⁶ El término “fantasmagoría” también forma parte del análisis de Marx en *El capital* cuando comenta la forma fantasmagórica de una relación entre las cosas que enmascara la relación social entre seres humanos. La obra de Marx tiene una recepción en Benjamin a través de la lectura de *Historia y conciencia de clase* de Lukács.

¹⁰⁷ Esta imagen de pensamiento aparece publicada en febrero de 1934 en la revista *Der öffentliche Dienst*.

examen y del duelo y, por otro lado, el lema “una vez no es ninguna” del trabajo [*Arbeit*] que apunta a “llegar al fondo” de las prácticas [*Praktiken*] y de las actividades [*Verrichtungen*]. Para dar cuenta de esto Benjamin cita una descripción con la que Trotsky recuerda en *Mi vida* el trabajo de su padre en el campo:

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

Se trata, sostiene Benjamin, del trabajo del hombre experimentado que no se detiene ante los resultados, es decir, ante el “éxito malvado o estéril”, sino que sus manos saben resolver lo difícil porque son cuidadosas con lo fácil (*Ob. IV/I*, pp. 284 y 385, las citas previas del presente párrafo tienen la misma referencia).

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

Desde estas dos imágenes de pensamiento es posible releer las referencias de Benjamin sobre la ejercitación de la percepción por parte del arte y desde aquí observar que tal autor no limita los métodos de reproducción técnica a su carácter empobrecedor, sino que considera el potencial de las experiencias culturales tecnológicamente mediadas para restaurar la fuerza de autopreservación de la sensibilidad. No se trata, retomando la lectura de Buck-Morss, ni de educar los sentidos para volverlos cultos como propone la

estética moderna clásica ni de intentar un reencantamiento del mundo enlazando los sentidos en un todo como lo pretende la obra total de Wagner –y como considera Valéry para la danza–, la cual muestra al público burgués una mezcla embriagadora mientras oculta en el foso los medios de producción. Se trata, en cambio, de restaurar la perceptibilidad. La percepción precisa establecer conexiones con recuerdos sensoriales pasados para tornarse experiencia. En este sentido, Benjamin considera que si las manifestaciones artísticas, incorporando el shock como principio formal, deshacen el aislamiento insensible o el escudo adormecido es posible una experiencia reconfigurada. Así, el cine puede modificar y enriquecer nuestro mundo perceptivo deteniéndose en situaciones y detalles antes inadvertidos para el ojo desnudo que profundizan nuestra aperccepción, permitiéndonos tener la experiencia del inconsciente óptico y creando nuevas estructuras. Con sus primeros planos ensancha el espacio y con el retardador, alarga el movimiento: “Las calles y tabernas de nuestras grandes ciudades, las oficinas y las habitaciones amuebladas, las estaciones y fábricas de nuestro entorno parecían aprisionarnos sin abrigar esperanzas. Entonces llegó el cine, y con la dinamita de sus décimas de segundos hizo saltar por los aires todo ese mundo carcelario, con lo que ahora podemos emprender mil viajes de aventuras entre sus escombros dispersos” (*Ob. I/2*, p. 77).

En *La obra de arte* Benjamin recupera una noción de estética en el sentido griego de teoría de la percepción [*aisthetikós*]¹⁰⁸. Allí propone como campo de la estética no la obra de arte sino la realidad, entendida como naturaleza corpórea o material. La estética se comprende así como forma de conocimiento a través de los sentidos o, en los referidos términos de Buck-Morss, del “sistema sinestésico”. Cuando Benjamin afirma que las masas receptionan táctilmente la obra de arte reproducida técnicamente remite a la retórica de los movimientos vanguardistas de 1920, entre los que se encuentra el dadaísmo (Cfr. Wilke, 2010). La misión de la vanguardia estética consiste en agudizar las facultades humanas de la sensación para dotarlas de la capacidad de incursionar en un nuevo territorio¹⁰⁹. Esto no implica sólo un estado de defensa sino también de avance: el nuevo objeto artístico prepara al colectivo humano para la reapropiación de la técnica como “su órgano” en el sentido de conformar su cuerpo transformándolo, y no como un instrumento

¹⁰⁸ Esta recuperación se halla especialmente en el primer borrador del ensayo, donde el autor enfatiza en los efectos perceptivos de la obra de arte reproducida técnicamente. Respecto a este énfasis se puede ver Jennings y Wilke (2010).

¹⁰⁹ Para una relación entre los términos alemanes “taktile” y “taktisch” se puede ver Wilke (2010).

—externo— contra la sociedad y la naturaleza (*Ob. I/2*, p. 84). En este marco aparece una de las ideas más recurridas de la obra benjaminiana: si el futurismo y el fascismo pretenden la estetización de la política, el comunismo le responde con la politización del arte.

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

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

Al llegar a este punto y retomando las escenas baudelairianas a las que me he referido antes, me gustaría señalar que allí ciertos gestos se repiten continuamente deshaciendo una concepción de danza como expresividad plena y poniendo de relieve, como en el baile de salón y la danza macabra, la repetición mecánica. En este sentido, tales escenas

registran una pérdida en la gestualidad. Pero, a la vez, el teatro-danza de Bausch produce desde un trabajo con el movimiento de la repetición una tensión entre el principio y el final provocando un extrañamiento del gesto desde un genuino cansancio, agitación, mareo por parte de las y los bailarines. Cuando el gesto se repite hasta el agotamiento físico, el sentido que en una primera instancia pudo haber tenido dicha acción se ve extrañado en favor de un nuevo sentido no completamente determinado. La potencia de la repetición en la danza de Bausch se encuentra en la tensión misma de la repetición mecánica del dejar pasar el tiempo y del cargar el tiempo. Esta tensión propicia un entrenamiento de la percepción. Como Baudelaire, Bausch inscribe la experiencia en el seno de la vivencia sin desacreditar de lleno y definitivamente los ritmos ciudadanos.

Conclusiones

La propuesta del presente capítulo ha sido plantear que desde la filosofía de Benjamin y el teatro-danza de Bausch es posible comprender la dinámica de repetición en términos de un entrenamiento de la percepción, dando lugar así a una experiencia que se inscriba en los modos urbanos de vida. No se trata de dejar de lado una lectura crítica del carácter mecánico y vacío de la repetición de movimientos ni de realizar una observación distante del derrotero de los gestos sino de comprometerse con esos movimientos mecánicos para propiciar una elaboración desde el extrañamiento. Como he señalado en la introducción del capítulo, Agamben enfatiza la pérdida de los gestos y las imposibilidades de realizar una experiencia en el sentido benjaminiano bajo las condiciones de vida de las urbes capitalistas a la vez que encuentra en Isadora Duncan y los Ballets Rusos los últimos vestigios de esos gestos. No obstante, siguiendo las ambivalencias de Benjamin con respecto a la situación crítica de la experiencia y sus referencias al entrenamiento de la percepción, considero que existe una potencia en ciertas manifestaciones artísticas, como el teatro-danza de Bausch, que no sólo registran la automatización de los gestos sino que proponen su extrañamiento en vistas a la elaboración de la experiencia.

Con respecto a la comprensión del entrenamiento de la percepción planteada por Benjamin y retomada usualmente por diferentes investigadores vinculados al arte, he indicado que Carroll arguye que no es posible un cambio en la facultad de la percepción en apenas unas décadas y que si bien se puede hablar de las variaciones de las

percepciones del ser humano de acuerdo con su contexto, esto ya no es un tema de gran trascendencia. No obstante, he reparado en que los aportes del pensamiento de Benjamin a la referida discusión se pueden apreciar a través de un estudio de ciertos escritos de su antropología temprana y su materialismo antropológico. Desde los primeros, se observa que Benjamin hace hincapié en las *disposiciones* de la percepción y no, como sostiene Carroll, en la constitución biológica de la facultad de la percepción aislada del ambiente, así como tampoco se ocupa meramente de las diferentes percepciones que cada ser humano tiene de acuerdo con la situación en la que se encuentra. Teniendo esto en consideración, he propuesto una lectura de la crisis de la percepción en cercanía con la interpretación de Buck-Morss y la idea de sistema sinestésico. En base a este recorrido, se puede comprender que el desarrollo técnico implica el entrenamiento de las disposiciones de la percepción desde la sobreestimulación. Ante este panorama, también he puesto de relieve que Benjamin distingue entre dos tipos de entrenamiento. Por un lado, aquel que busca adiestrar el sistema sinestésico y lo vuelve dócil a diversas formas de control social y, por otro lado, aquel que apunta a la ejercitación de las disposiciones de la percepción para devolverle a la sensibilidad su potencia de experiencia.

Un movimiento en el que se tensa el adiestramiento y la ejercitación es el de la repetición, según se corresponda con la disposición de *dejar pasar el tiempo* o con la de *cargar el tiempo*. Tomando distancia de la lectura de Fontaine y en cercanía con la perspectiva de Fernandes, he considerado que en las escenas abordadas de las obras de Bausch, la repetición del gesto conforma justamente un tratamiento del movimiento en el que se propone un extrañamiento que busca la ejercitación de la percepción. En este punto la distinción entre teatro y danza se difumina, es decir, la expresividad del movimiento repetitivo y las emociones implicadas se producen con el trabajo corporal y *kinético* volviendo borrosos los límites entre aquellos. Esto explica, además, que este procedimiento sea recurrente en las obras de Bausch y que su propuesta artística no pueda comprenderse en términos de “danza pura” ni de teatro sino precisamente de teatro-danza.

CAPÍTULO 7: Montar los fragmentos

Introducción

En los capítulos precedentes he puesto de relieve algunos problemas que se fundan en el hecho de que la fragmentación y la sobreestimulación de la vida citadina atraviesan las condiciones y modos de la percepción y del movimiento, de la experiencia y de la narración. Si en este contexto, tanto para Benjamin como para Bausch, carece de sentido intentar conservar un modo de experiencia previo o bien buscar permanecer al resguardo de las modificaciones que en concreto se viven, el montaje se presenta como un modo de exploración de la relación entre los fragmentos. El montaje conforma una estrategia llevada adelante en la filosofía y en la danza así como en distintas disciplinas y prácticas. Parecería, sostiene Didi-Huberman, que la Gran Guerra en Europa hubiera suscitado tanto en el terreno estético como en el de las ciencias humanas la decisión de “*mostrar por montaje*, es decir, por dislocaciones y recomposiciones de todo. El montaje sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del ‘desorden del mundo’” (2008a, p. 97).

Partiendo de la relevancia del montaje para la filosofía y la danza, me concentraré en dos problemas. Uno de ellos es el de la relación *entre* imagen y montaje y, a su vez, entre las imágenes *en* el montaje. El otro problema, que consiste en una dimensión más del primero, es en torno a qué produce la relación entre imagen y montaje para la filosofía y la danza. El primer problema supone que en la danza, como en el cine, la relación entre imagen y movimiento no se reduce a la paradoja oposicional entre fijeza de la imagen y dinamismo del movimiento, sino que puede ser desplazada por el hecho de que el movimiento produce y está producido por imagen mientras que la imagen produce y está producida por movimiento, lo que a su vez, da lugar a otros desplazamientos y problematizaciones (Bardet, 2018). Por su parte, el segundo problema se basa en la multiplicidad de imágenes fragmentarias que se suceden, repiten, superponen, tensan y colapsan constantemente en las obras de Bausch, sobre lo que se ha afirmado que éstas cuestionan la organización estándar de nuestra percepción porque *reflejan* la referida crisis de la percepción de la vida urbana (Baxmann, 2013).

Al respecto, propongo la hipótesis de que el concepto de imagen dialéctica según lo plantea Benjamin permite realizar una lectura de cómo opera el montaje en el teatro-danza de Bausch que considere cabalmente las tensiones que allí se presentan. Además, tal concepto de imagen dialéctica da lugar a considerar que el montaje de imágenes en las obras de Bausch no se trata de un mero reflejo sino de una propuesta de *elaboración* de la crisis de la percepción.

Para sostener esta interpretación, en primer lugar reconstruiré dos de las escasas referencias al montaje en danza por parte de la filosofía: la de Didi-Huberman (2008b) respecto del bailar Israel Galván y la de Rancière (2018b) respecto de Loïe Fuller. Mientras que Didi-Huberman indaga el montaje de los distintos ritmos y dinámicas que conforman la imagen de la danza de Galván, Rancière encuentra que el montaje es lo que da lugar al pasaje de una imagen a otra en la llamada “danza serpentina” de Fuller, lo que a su vez requiere de una traducción por parte del público. Esta reconstrucción permitirá mostrar luego en qué consiste el aporte específico de la teoría benjaminiana para la lectura del teatro-danza de Bausch. En segundo lugar, para el estudio de la relación entre imagen y montaje en el teatro-danza de Bausch, volveré especialmente sobre *1980* teniendo en cuenta también sus experiencias con el cine, fundamentalmente su película *El lamento de la emperatriz*. Esta película y sus obras escénicas comparten la persistencia de la pregunta con respecto a qué es la imagen. En tercer lugar, abordaré la cuestión del montaje y las elaboraciones en torno al concepto de imagen dialéctica en la filosofía de Benjamin recuperando particularmente la influencia que en concreto tiene aquí el teatro brechtiano. Si bien estas cuestiones se pueden trazar especialmente desde *Calle de dirección única*, sus *Imágenes de pensamiento*, sus relatos de infancia y de viajes hasta *Pasajes*, propongo concentrarme en este último, proyecto que condensa sus investigaciones sobre el espacio de la imagen y del cuerpo [*Leib und Bildraum*] así como de las imágenes de pensamiento [*Denkbilder*] en la formulación del concepto de imagen dialéctica [*dialektisches Bild*] (Hillach, 2014). Por último, propongo mostrar cómo opera y qué produce el montaje de acuerdo con la filosofía de Benjamin tomando una de las partes de sus *Pasajes*: una serie de citas y fragmentos ubicados en el Konvolut O sobre prostitución y juego. En este marco o, en términos benjaminianos, en esta *constelación*, Benjamin introduce una referencia a la danza cancan que se presenta en salones o cabarets. Como se señaló en el capítulo 1, puntualmente desde la lectura de Valéry, los acercamientos de la filosofía a la danza desde el juego y la prostitución suelen ser polémicos o, al menos, riesgosos. Me pregunto desde

aquí qué margen potencia el montaje para que dichas referencias puedan ser leídas más como un ajuste de cuentas de la filosofía con la danza que una persistencia en marginalizar a la danza y al trabajo sexual. El montaje que no busca suturar las fisuras, observa Benjamin, amplía el espacio entre los fragmentos y permite que ciertas imágenes alcancen su punto de legibilidad. Estos elementos permiten, según mi lectura, considerar en su complejidad las puestas escénicas de Bausch, especialmente en su obra *1980*, haciendo lugar a las tensiones con la tradición expresionista alemana.

7.1. Danza y montaje

Siguiendo la caracterización de Amiel (2005), el montaje como operación de asociación de imágenes sigue dos lógicas –que pueden complementarse u oponerse: la del desglose y la del principio del collage. La primera lógica pone el acento en los “racords” o suturas que ordenan y articulan la continuidad para mostrar del modo más claro y sencillo el sentido de la escena. De esta manera, como en el clásico cine de Hollywood, se proyecta una disposición de la realidad. Los fragmentos que se proponen al espectador se organizan de modo más o menos usual para que este reconstruya la totalidad que se busca sugerir.

La segunda lógica, en cambio, cuando se radicaliza el montaje como en el cine de Serguéi Eisenstein, Dziga Vértov o Jean-Luc Godard, cuestiona la representación de las cosas enfatizando la fragilidad de la trama. Las imágenes no siguen necesariamente la continuidad cronológica entre planos y la continuidad lógica entre primeros planos y planos generales, sino que las imágenes chocan entre sí, se responden y no ofrecen un trayecto intacto y claro que remita y dé lugar a una mirada que unifica. Los planos dan una serie de sobresaltos y generan contrastes que en lugar de ayudar a la progresión de la mirada generan un desorden en la percepción manteniendo la mirada más bien interrogativa.

Es esta última lógica de montaje la que tienen en cuenta Didi-Huberman y Rancière cuando estudian el problema del montaje en danza. El primero de ellos, como referí en el capítulo 3 con respecto a su libro *El bailaor de soledades*, realiza una lectura del baile flamenco de Israel Galván. Toma ejemplarmente a Nietzsche cuando éste atiende a los bailes populares o trágicos que dan lugar a las “imágenes vivas” donde cada cuerpo

puede ser sucesivamente artista, obra de arte, espectador y oyente. Lo considera ejemplar por su anacronismo que exige al “*futuro del arte*” sólo en la medida en que convoca una “*nueva memoria*” que ni es nostálgica ni reivindica un renacimiento de alguna edad de oro sino que “se reconoce por sus síntomas y *supervivencias*, precisamente allí donde las jerarquías académicas se muestran incapaces de reconocer la auténtica trayectoria de las artes dionisiacas” (Didi-Huberman, 2008b, p. 17). Un anacronismo semejante –y no una danza posmoderna– es lo que encuentra Didi-Huberman en Galván. Si en general se baila para estar juntos, aquél ve que Galván baila solo. Pero no para bailar *un solo* sino “para *ser varios*, no para formar él mismo unidad, ni conjunto, sino al contrario, para crear lo múltiple con su solo cuerpo en movimiento” (Didi-Huberman, 2008b, p. 21). Su danza es una del desvío, se sustrae a lo que supone una clausura del gesto multiplicando los *remates* y dando lugar al conflicto interior que no es psicológico ni remite a la interioridad sino que produce un conflicto de ritmos entre la fluidez, la interrupción y la acentuación. Con estas palabras Didi-Huberman describe la danza Galván:

[Galván] sesga la estructura, rompe la entrevista simetría, invierte el sentido (dirección del gesto), lo perturba (significado del gesto), entrelaza figuras contrarias, encadena bucles, quiebra esos encadenamientos, esquivo contactos, declina esquivas, precipita choques, salva invisibles obstáculos, revela bloques de paradojas, distribuye fintas, e incluso aparta la gracia habitual de un cuerpo que sabe que baila. (Didi-Huberman, 2008b, p. 49)

Didi-Huberman sugiere que así como el cine con la fragmentación del tiempo, la congelación de la imagen y el montaje deja caduca la oposición de sentido común entre movimiento e inmovilidad, los movimientos *polirrítmicos* de Galván alteran el ritmo y dan lugar a desgloses, desmontajes y remontajes del movimiento de su propio cuerpo tomando su intensidad de un paradójico “dinamismo inmóvil” (Didi-Huberman, 2008b, p. 101). Consigue así “algo entre el sueño y la muerte”, “los peligros conjugados del funámbulo a punto de caer y del sonámbulo a punto de despertar” (Didi-Huberman, 2008b, p. 52).

Por su parte, Rancière en “El momento de la danza” comenta la llamada “danza serpentina” de Loïe Fuller. En función de crear un encuentro técnico y estético entre luz y movimiento en el pasaje del siglo XIX al XX, Fuller se arma de un dispositivo de unas varillas que ofician de extensión de sus brazos con lo que genera movimientos de pliegue y despliegue de su amplio vestido en el que, a la vez, se reflejan los colores de los

proyectores que se encuentran apuntados hacia ella, produciendo así un espacio en el que distintas imágenes aparecen y desaparecen. Rancière introduce el problema del montaje cuando asemeja la danza de Fuller con la escena de las bailarinas en la película “El hombre de la cámara”, de Vertov. En esta escena, la imagen del movimiento “libre”, “continuo”, “sin cesar”, que simboliza el “ritmo preciso de la vida universal que nunca ha comenzado y no conoce interrupciones ni finales” está articulada con otras imágenes de movimiento a través del montaje (Rancière, 2018b, p. 74). La idea de un “único movimiento común continuo” se produce, reproduce y rompe por la constante relación de una imagen con otra, por esto, según Rancière, la danza no ofrece un mero paradigma de unidad sino de *relación* en tanto siempre remite a otra cosa. Este movimiento continuo no presenta oposición entre la actividad del movimiento y la inactividad del reposo, en cambio, perturba una distribución de lo sensible como la ola que “encarna la identidad entre la serena ondulación de la línea y el frenesí de la vida universal” (Rancière, 2018b, p. 74). A partir de aquí, sostiene que la performance giratoria de Fuller no es la expresión de un movimiento universal de la vida sino que es una imagen que genera otras imágenes produciendo así, como lo sostuvo Mallarmé, el efecto de embriaguez del arte y “un logro industrial”.

Ahora bien, desde mi punto de vista el análisis de Rancière sobre el montaje en la danza de Fuller no podría dar cuenta del trabajo particular que tiene el montaje en el teatro-danza de Bausch puesto que la dinámica no consiste en aquella según la cual una imagen genera otra imagen y luego otra propiciando así un estado de embriaguez o intoxicación, sino que la relación entre las imágenes y al interior de las imágenes procura intensificar la tensión y la fragmentación. Además, la técnica de montaje no muestra un “logro industrial”, un encuentro pleno entre cuerpo y técnica, sino que más bien expone la fragilidad, errancias y contradicciones del cuerpo, de las y los bailarines, de la escena. En este sentido, considero que la dinámica que el montaje genera en el teatro-danza de Bausch se encuentra más cerca de la lectura que Didi-Huberman hace de la danza de Galván aunque, a su vez, en la obra de Bausch las tensiones se producen entre distintas imágenes y no sólo al interior de la imagen. No obstante, hay algunas diferencias que ya Didi-Huberman pone de relieve: “El carácter híbrido del baile que practica Israel Galván —exactamente ‘a medio camino de la norma geométrica y de su destrucción’— no proviene de un collage cultural a base de un poco de Pina Bausch aquí y un poco de Merce Cunningham allí, por ejemplo. Ante todo extrae su potencia de un pensamiento interno

de la estética flamenca, vinculada por tradición a la tauromaquia” (Didi-Huberman, 2008b, p. 45). Con esta salvedad y teniendo en cuenta que el modo en el que aparece el montaje en la obra baudschiana se acerca más al planteo de Didi-Huberman en tanto éste resalta las tensiones que conforman una imagen y, a la vez, considerando la influencia que en dicho autor tiene el pensamiento de Benjamin, propongo en lo que sigue atender al concepto de imagen dialéctica benjaminiano. Pero para sopesar en qué sentidos puede este concepto propiciar una lectura del teatro-danza de Bausch sugiero antes detenerme en las exploraciones que supone en sus obras el concepto de imagen en relación con el montaje.

7.2. El teatro-danza y el cine: la pregunta por la imagen

En la elaboración del montaje presente en sus obras, Bausch reconoce una fuerte influencia del cine, aunque lejos está de reducir su investigación a esta referencia. En *E la nave va* [1983], de Federico Fellini, Bausch misma interpreta el rol de una princesa ciega y vidente, lo que resultó de gran importancia para su trabajo en Wuppertal según ella misma comenta en una entrevista (*PB*, p. 74). También hay escenas de *Café Müller* en *Hable con ella* [2002] de Almodóvar. Asimismo, Bausch mantuvo un vínculo estrecho con Wim Wenders, quien luego de la muerte de ella, estrena *Pina. Baila, baila, si no estamos perdidos* [2011]. Ahora, el proyecto en el que Bausch compromete plenamente su investigación en teatro-danza con el cine es en la dirección de la película *El lamento de la emperatriz* [*Die Klage der Kaiserin*]. En la medida en que este último trabajo lleva a Bausch a la formulación explícita del problema de la imagen propongo abordar primero dicha película para luego pasar a *1980* y poder precisar así la relación entre imagen y montaje.

El lamento de la emperatriz es rodada entre 1987 y 1988 y estrenada en febrero de 1990 en el 40° Festival Internacional de Cine de Berlín. Con largos planos, las escenas de la película transcurren en distintos espacios del campo y de la ciudad de Wuppertal, intercalando escenas de interiores y exteriores. Las cuatro estaciones del año van pasando. La música consiste fundamentalmente en marchas fúnebres y folclores de distintos países. El inicio de la película es descrito por Servos del siguiente modo:

Es otoño. Una estrafalaria marcha fúnebre dota a la escena de melancolía. En un parque, entre altos árboles, una mujer se bate con un soplador de hojas; lleva una pistola en la mano. Corte. Otras dos mujeres conducen a sus perros entre las matas. Corte. Una mujer vestida de conejita camina con dificultad (lleva tacones) y visiblemente cansada por un campo recién arado. Corte. (Servos, 2017, p. 209)

El énfasis que coloca Servos en los cortes da cuenta de que *El lamento de la emperatriz*, como las obras de Bausch creadas desde su principio de trabajo, exploran en narraciones e historias que no son grandes relatos ni hay una única trama sino, como ya se señaló en el capítulo 4, hay “pequeñas historias” superpuestas. A la vez, cada escena está configurada de modo tal que los vestidos se corren de los cuerpos, los cuerpos aparecen con vestidos livianos de verano en pleno invierno, las cosas están fuera de lugar, los personajes deambulan desorientados, lo que Servos sintetiza con las siguientes afirmaciones: “Nada encaja, los lugares y las épocas se han confundido”, “las imágenes están desfiguradas” y “[t]odo está ahí, en cualquier momento” (Servos, 2017, pp. 210, 211 y 215). En efecto, en una entrevista con Eva Schmid, Bausch remite a aquella imagen en la que se encuentra una mujer que camina tambaleante por una llanura de tierra removida llevando puesto un *body*, unas orejas de coneja y los zapatos en las manos mientras suena una marcha fúnebre. No se trata, sostiene Bausch, de un conejo porque esto correspondería a alguna historia [*Story*] y aquí no hay historia sino alguien vinculado al teatro que está en un lugar al que no pertenece y corre apenada (*PB*, p. 147). Esta imagen de la actriz vestida de coneja se repite hacia el final de la película como una cita al interior de la misma obra. Las imágenes presentan, como los vestuarios, un desplazamiento y montaje que no sutura las fisuras generando así un extrañamiento constante: un hombre vestido de traje lleva cargado en su espalda un gran armario a través de un campo, una mujer está sentada en un sillón de oficina sobre el asfalto de una calle céntrica, un hombre se afeita con el agua que salpican los autos.

Un punto nodal de la experiencia de Bausch con el cine y la danza es, según ella misma señala en la mencionada entrevista, la exploración de otros formatos que le permitan continuar su investigación en torno al concepto de imagen en el montaje en danza. Sin dejar de reconocer las diferencias y dificultades para el pasaje o trasplante desde el escenario al cine, Bausch comenta que su película puede ser caracterizada por presentar “imágenes dispersas [*ausgestreute Bilder*]” y sostiene que la dispersión de las imágenes se debe al acento puesto en los saltos entre imagen e imagen pero que cada

imagen parte de un motivo semejante que las pone en relación. Son como “imágenes de cuentos de hadas”, como “un libro de imágenes” donde las imágenes permanecen expuestas “hoja tras hoja” (*PB*, pp. 146 y 147).

Desde aquí es posible notar que las obras escénicas y la película de Bausch comparten fundamentalmente un interés que se formula en la pregunta por qué es la imagen. Bausch experimenta con el cine continuando con las inquietudes que aborda en las obras de teatro-danza. El énfasis en la fragmentación y el salto de una imagen a otra dan lugar a que las pequeñas historias se configuren y se relacionen desde una lógica de montaje comprendido como collage. El montaje-collage se puede ver en gran parte de la producción de Bausch como es, por caso, *1980*.

7.3. El montaje en 1980

En esta obra la escenografía de césped real con el ciervo pequeño hacia el fondo del escenario convive sin relación directa y clara con las distintas imágenes que conforman la obra. Las imágenes pasan unas tras otras como las escenas de *El lamento de la emperatriz*. Sin embargo, la dinámica de ver imagen tras imagen se distingue de la dinámica de *1980* porque aquí diferentes imágenes comparten la escena multiplicando los estímulos –como sucede en las diferentes obras de Bausch, también las posteriores a su película. En otras palabras, la imagen escénica se fragmenta en múltiples imágenes simultáneas sin continuidad lineal. Una escena de este tipo en *1980* es aquella en la que, entre distintas imágenes, una mujer es movida por otras personas que la conducen a bailar una danza española. A los costados del escenario hay tachos de basura a la vista. Interrumpe una mujer con el cabello frizado y una campera de cuero al estilo de la banda de *hard rock* y *glam metal*: *Vixen*. La mujer lleva una radio casete apoyada en uno de sus hombros, enlazada con el brazo del mismo lado. Viene caminando en dirección al público con las piernas más abiertas que el ancho de caderas y su pubis empuja con una fuerza extra hacia adelante. Muestra su diente negro y con un tono de voz grave dice “¡Maravilloso! [*Herlich!*]”. Camina unos pasos más y lo repite. *A la vez*, reaparece, como cita de una parte de la misma obra, aquella imagen descrita en el capítulo 5 del hombre que toma una sopa y dedica cada cucharada a distintos familiares. Este hombre levanta su silla y la lleva cerca de otras imágenes de la escena donde repite su propia imagen. *A la vez*, otro hombre lleva una media fina para, como un ladrón, buscar borrar los rasgos

de su rostro. Hace el gesto de disparar un arma y en ese mismo instante cae al suelo. *A la vez*, los técnicos traen un piano de cola que es tocado por el que unos minutos antes tomaba su sopa, éste luego mira al público con una sonrisa de tímido orgullo que anticipa la aprobación de los espectadores. Luego una mujer dobla una almohada diciendo “quisiera irme a casa”, aparece un hombre y con un hilo le envuelve la punta de la nariz y lúdicamente la va moviendo. Por la respuesta del público, esto parecería ser gracioso, pero aquella no se ríe. Luego varios hombres vestidos de trajes negros levantan a una mujer. Esta imagen se superpone con otra en la que un hombre toma a una mujer por debajo de los brazos y la traslada por el espacio sin apenas despegarla del suelo. Interrumpe otra imagen en la que una mujer caminando hacia atrás le grita a un grupo de hombres que la atrapen, pero en lugar de alejarse toma el camino inverso y se lanza contra ellos.

Como se puede notar, desde el lugar del público resulta muy difícil hacer foco en todas las imágenes y concentrarse en todas las relaciones que allí se arman. La mirada puede detenerse en algún punto de la escena o bien recorrerla de modo más o menos voluntario pero muy pocas veces puede captar su totalidad –y de hacerlo se perderían las tensiones de sus relaciones. En esta línea Servos indica que en las obras de Bausch “[e]l contenido y las formas, de una complejidad inusitada, se articulan en una simultaneidad prácticamente inabarcable” (2017, p. 31). De modo similar, Meyer observa que “[e]n 1980 pasan tantas cosas simultáneamente en escena que uno sólo es capaz de absorber una pequeña parte de ello. Eso también es una marca distintiva de los trabajos de Bausch: son ricos en impresiones y asociaciones que parecerían ser entendidas a lo largo de la obra” (2017, p. 67). Desde aquí surge la pregunta por la composición escénica y por el modo en que Bausch concibe y articula la relación entre las distintas imágenes simultáneas. Al respecto, la propia Bausch señala lo siguiente:

Finalmente está la composición. Lo que se hace con las cosas. Al principio no es nada. Son sólo las respuestas: frases, pequeñas escenas que alguien muestra. Inicialmente todo está separado. En algún momento llega un punto en el que algo que pienso que estuvo bien lo pongo en relación con otra cosa. Esto con eso, eso con otra cosa, una cosa con varias diferentes. Cuando de nuevo encuentro algo que está bien, significa que tengo algo pequeño que es un poco más grande. Luego voy a otro lugar completamente diferente. Esto comienza con algo muy pequeño y gradualmente se hace más grande. (PB, p. 78)

Bausch refiere a esta composición en términos de *puzzle* (PB, p. 329) y distintas lecturas sobre su danza acuerdan en que se trata de una forma de montaje, forma que “se ha convertido en el principal referente estilístico de la danza-teatro” (Servos, 2017, p. 31). Puntualmente sobre 1980 Servos comenta que “[g]racias al montaje, elementos conocidos dan sensación de novedad; el espectador encuentra posibilidades que hasta la fecha no se han considerado” (2017, p. 136). Desde este acuerdo general cabe preguntarse qué produce el montaje. Una lectura frecuente es aquella por la cual Bausch apuntaría a poner en jaque la percepción estandarizada. Así lo plantea Baxmann:

La desintegración de la historia en historias que ya no están contenidas en una doctrina o un sujeto de la historia, sino más bien dispuestas de modo más o menos asociativo acorde a los principios del *collage*, *refleja* la fragmentación de la percepción cotidiana. [...] La simultaneidad y la heterogeneidad de la experimentación de la realidad dominan a las experiencias que plantean una “narración”. En tanto la “realidad” elude al sujeto dejándolo como algo no-especificado, constantemente un presente aislado se convierte en principio estructural en el teatro-danza. Una y otra vez, son presentadas situaciones en las cuales el caos emerge, estructuras de interrupción y repetición de movimientos en secuencias recientemente iniciadas que reflejan la ausencia de control en nuestras condiciones de vida (Baxmann, 2008, p. 145. Las cursivas son agregadas)

Ahora bien, si las obras de Bausch cuestionan la percepción estandarizada y, al mismo tiempo, parten de la experiencia, quizás haya otro modo de comprender la percepción que sustenta esas experiencias. Si bien acuerdo con Baxmann en que el teatro-danza de Bausch se funda en el collage o montaje para expresar su lectura del mundo me pregunto si las obras de Bausch sólo *reflejan* la fragmentación de la percepción cotidiana o si acaso proponen algún tipo de elaboración. Sigue siendo esta la pregunta por qué produce el montaje. Para el tratamiento de esta cuestión propongo abordar a continuación el modo en que la fragmentación, la imagen y el montaje se encuentran en la filosofía de Benjamin. Con este objetivo reconstruiré en primer lugar el concepto de imagen dialéctica y su relación con el montaje, y luego me detendré en un análisis de estas cuestiones al interior de la obra benjaminiana.

7.4. Montaje e imagen dialéctica: movimiento y detención del movimiento

En la reinterpretación de la teoría marxista que aparece en el Konvolut N titulado “Teoría del conocimiento, teoría del progreso”, Benjamin se propone no tanto mostrar el origen económico en la aparición de la cultura sino más bien exponer las formas de expresión de la economía en su cultura, concretamente, en las manifestaciones de la vida de los pasajes. Con este objetivo traza una “propuesta metódica” para la dialéctica histórica en el terreno de lo cultural de modo que sea posible dar con los aspectos actuales del pasado. En cada época, sostiene, es fácil practicar contraposiciones radicales entre diversas áreas y que se aprecie, por un lado, lo “positivo”, es decir, un aspecto “fructífero”, “vivo”, “cargado de futuro” y, por otro lado, se ubique lo inútil, desechable, atrasado y muerto para siempre. Pero es necesario percibir que toda negación es el “fondo sobre el cual se dibuja su contrario” y que es decisivo practicar una nueva división sobre el polo negativo excluido de antemano para hacer visible nuevamente algo diferente y positivo, y así continuar al infinito (*Ob. V/I*, N 1a, 3, las citas previas del párrafo tienen la misma referencia).

Para dar lugar a esa dialéctica histórica Benjamin propone como método de realización del trabajo sobre los pasajes el “montaje literario”: “Nada que decir. Sólo mostrar. No hurtar ahí nada valioso ni hacerse con las ideas más agudas. Pero los harapos, los desechos, eso no pretendo inventariarlo, sino dejar que alcancen su derecho de la única forma en que es posible: a saber, empleándolos” (*Ob. V/I*, N 1a, 8). Este montaje incorpora el “arte de la cita sin comillas” y lo eleva al máximo nivel a la vez que propone recorridos con las dinámicas del merodeo, la repetición y la dialéctica en suspenso (*Ob. V/I*, N 1, 10). Sobre el merodeo Benjamin sostiene que “eso que son derivas para otros, para mí son los datos que marcan el rumbo” (*Ob. V/I*, N 1, 2). Ahora, tanto el merodeo como la repetición apuntan aquí a trazar la dialéctica en suspenso que es imagen. La imagen “es aquello en lo que lo sido viene a unirse como en un relámpago al ahora para formar una constelación. Dicho en otras palabras, la imagen es dialéctica en suspenso” (*Ob. V/I*, N 2a, 3). La “relación de lo sido respecto del ahora” no es movimiento continuo y lineal, sino que se templea en imagen en un instante y “se produce en la discontinuidad [*sprunghaft*]” (*Ob. V/I*, N 2a, 3). La fragmentación y discontinuidad son claves puesto que para que un fragmento del pasado sea afectado por la actualidad no tiene que haber continuidad entre ellos. Es necesario entonces “subrayar los intervalos de la reflexión, las distancias abiertas entre aquellas partes” (*Ob. V/I*, N 1, 3).

Estas imágenes no sólo pertenecen a un tiempo bien concreto, sino que además alcanzan su “punto de legibilidad” *en* un tiempo concreto y “ese ‘venir a legibilidad’ es un punto crítico concreto del movimiento dado en su interior” (*Ob. V/I*, N 3, 1). En ese ahora que es el de una “concreta cognoscibilidad” donde el pasado salta al presente generando un “campo de fuerzas” entonces “la verdad aparece en tensión, hasta estallar: cargada de tiempo” (*Ob. V/I*, N 7a, 1 y N 3, 1). Ese estallar es, a la vez, “el propio morir de la intención” (*Ob. V/I*, N 3, 1). También en la “Nueva tesis B”, Benjamin define la imagen dialéctica como “el recuerdo involuntario de la humanidad redimida” y como el lugar donde “el pretérito se contrae en el instante” (Benjamin, 2009, p. 60). El carácter involuntario, azaroso y fragmentario del recuerdo conlleva la peligrosidad del momento crítico que hay en cada lectura, es decir, la posibilidad de perderse:

La verdadera imagen del pretérito pasa fugazmente. Sólo como imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad para no ser vista ya más, puede el pretérito ser aferrado. [...] [P]ues es una imagen irrecuperable del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca aludido a ella (Benjamin, 2009, p. 41 [V]).

Ese punto de legibilidad se alcanza por la “presencia de espíritu” que está “entre las formas más altas y objetivas de conducta” y que permite contemplar un proceso dialéctico concreto, pero, sobre todo, contemplar la historia como una constelación de riesgos y peligros que es necesario evitar (*Ob. V/I*, N 7, 2). Esta presencia de espíritu consiste en el pensar al que “le pertenece de idéntico modo el movimiento y la detención del pensamiento. Donde el pensar alcanza la detención, en el seno de una constelación cargada de tensiones, es en donde aparece justamente la imagen dialéctica (*Ob. V/I*, N 10a, 3).

Este trabajo propuesto por Benjamin, en lugar de aferrarse al sueño –lo que le achaca al surrealismo y a Karl Jung–, pretende “la salida a la constelación del despertar [*Erwachen*]” (*Ob. V/I*, N 1, 9). Puntualmente Benjamin busca el despertar del sueño del siglo XIX disolviendo su carácter mitológico en el espacio de la historia, “despertando así un saber aún no consciente de lo sido [*bewussten Wissen von Gewesen*]” (*Ob. V/I*, N 1, 9). Si Proust hace una presentación [*Darstellung*] de la vida entera en el punto de fractura que es el momento del despertar es porque este punto conforma la “síntesis entre la tesis de la conciencia onírica [*Traumbewusstsein*] y la antítesis de la conciencia en la

vigilia [*Wachbewusstsein*]” (*Ob. V/I*, N 3a, 3). Así, este momento se identifica con el “ahora del reconocer”, cuando “las cosas nos ofrecen su rostro verdadero —el surreal” (*Ob. V/I*, N 3a, 3).

7.5. La configuración de la imagen dialéctica

En el marco de la reelaboración del concepto de imagen, aparece en la filosofía de Benjamin la categoría de imagen dialéctica. En lo que sigue propongo trazar algunas de las relaciones nucleares para el presente capítulo entre los conceptos de espacio de la imagen y del cuerpo, imagen de pensamiento e imagen dialéctica, teniendo en cuenta especialmente la influencia del teatro brechtiano.

En términos generales, la noción de imagen en la filosofía benjaminiana se distingue de la copia, de la mera imagen mental, de la metáfora o de la traducción de un problema teórico. La importancia que tiene esta noción en su filosofía ha llevado a Weigel a considerar que en Benjamin los modos de escribir y de pensar no pueden separarse, sino que su trabajo teórico cobra la forma de un “pensar en imágenes” [*Bilddenken*] (Weigel, 1999, p. 12). La imagen configura un tercer elemento que permite una anulación sin superación de las oposiciones tradicionales como las de teoría y praxis, política y arte, texto y contexto, individuo y colectividad.

Los conceptos de espacio de la imagen y del cuerpo tal como aparecen en el ensayo de Benjamin sobre el surrealismo involucran un vínculo estrecho con el teatro de Brecht. Para su estudio, Nägele lee el ensayo sobre el surrealismo de Benjamin en sintonía con su teoría del lenguaje temprana. Observa que Benjamin, siguiendo a Aragon, diferencia entre comparación e imagen. La comparación es la operación convencional en la que se basan las imágenes del discurso político que refiere a la realidad política desde metáforas y “flores” retóricas. Pero, siguiendo la filosofía del lenguaje de Benjamin, Nägele nota que aquel no acepta esa separación porque el lenguaje no es algo que esté por fuera de la realidad. El lenguaje no es un instrumento a través del cual expresamos algo sino la “inmediata expresión” de su “esencia espiritual”. Ahora bien, en el ensayo sobre el surrealismo “esencia espiritual” es reemplazada por “acción política”. A su vez, Benjamin evita hablar de “realidad” política por sus implicancias metafísicas y en su lugar introduce la noción de “espacio”: “descubrir el espacio de la imagen en el espacio de la

acción política”. En tanto el espacio de la imagen coincide completamente con el espacio de la acción política entonces no hay lugar para una separación entre la “realidad” política y su representación en imágenes y metáforas (Nägele, 2006. Las citas previas tienen la misma referencia).

El espacio político como espacio de la imagen es idéntico a una forma radicalizada del teatro brechtiano que deshace las diferencias entre el espacio del escenario y el espacio del público. El teatro brechtiano emerge entonces como un modelo del espacio de la imagen que aparece como la estructura de presentación [*Darstellung*] más que de representación [*Vorstellung*]. La imagen no es la representación de algo sino la exposición en el acto mismo. Este tipo de acto es uno particular que aparece no en el acto intencional sino en aquellos no intencionales como los actos fallidos, los malentendidos y los chistes. En el materialismo antropológico de Benjamin el espacio de presentación coincide con el espacio de la imagen y el espacio del cuerpo.

Según la lectura de Weigel, habría ciertas diferencias, ya en la enunciación, entre “espacio de la imagen y del cuerpo” e imagen dialéctica puesto que en la primera faltaría la confluencia de lo que ha sido y el ahora sin distancia, es decir, la incorporación de su concepto de tiempo-ahora [*Jetztzeit*]. A su vez, si bien en ambos casos hay una fundición material en sus modos de observación psicoanalítica, en el espacio de la imagen y del cuerpo la expresividad del cuerpo deviene materia en imagen y en el caso de la imagen dialéctica en el proyecto de los pasajes hay una materialización del lenguaje del inconsciente y una espacialización de la estructura onírica, una materialización de lo imaginario en el exterior orgánico o inorgánico¹¹⁰.

De modo explícito la noción de imagen dialéctica recién aparece alrededor de 1929 en intercambios de ideas con Adorno y en su obra tardía a la que ya se hizo referencia: los *Pasajes*¹¹¹ y *Sobre el concepto de historia* [1940]. Según Ansgar Hillach (2014), a primera vista, la noción de imagen dialéctica puede resultar paradójica en tanto combina dos conceptos que tradicionalmente se contraponen. La imagen ha sido comprendida como una figura estática y estable, donde el tiempo se ha detenido, mientras que la dialéctica supone un despliegue en el tiempo. La dialéctica como arte de dialogar

¹¹⁰ Al respecto se puede revisar la bibliografía señalada en la nota 75.

¹¹¹ El concepto de imagen dialéctica aparece en la primera fase de trabajo de la obra de los pasajes (1927-1929) y se continuará desarrollando en la segunda fase (entre 1934 y 1940).

y contraponer posturas argumentándolas se funda en la práctica del enfrentamiento de antítesis, siendo las conclusiones siempre provisionarias. La imagen dialéctica retoma y combina la suspensión del tiempo de la imagen y la relación de tensión entre las antítesis que conforman la dialéctica, puesto que no hay un movimiento de síntesis dialéctica al interior de la imagen dialéctica: “la imagen es dialéctica en suspenso” (*Ob. V/I*, N 2 a, 3).

La relación entre los extremos de la dialéctica tampoco es de mediación [*Vermittlung*], término que ha sido canonizado por Hegel como central en su comprensión de la dinámica dialéctica. Al respecto, Agamben analiza la correspondencia entre Benjamin y Adorno donde discuten sobre el método en *El París del segundo imperio en Baudelaire*, escrito que Benjamin le hace llegar en 1938 a Adorno y Horkheimer como parte y “modelo en miniatura” de la obra de los pasajes. Adorno le objeta a Benjamin su método micrológico y fragmentario puesto que lo conduce a un materialismo vulgar carente de una correspondiente teoría especulativa que relacione estructura y superestructura. Según Adorno, Benjamin no muestra haber asimilado la idea de una “mediación” por el “proceso global” que en las teorías de Hegel y de Marx fundamentarían la totalidad (Agamben, 2007, p. 164). Ahora bien, la mediación entre estructura y superestructura es propia del historicismo dialéctico hegeliano, el cual renuncia a captar los acontecimientos singulares concretos y cada instante de la praxis en favor de dar cuenta del proceso global. El problema es que “[d]e allí a afirmar que cada momento de la historia es un medio orientado hacia un fin hay un solo paso, y lo dará de un salto el historicismo progresista que domina la ideología del siglo XIX” (Agamben, 2007, p. 177). Al respecto, Agamben pone de relieve que Marx no sostiene una relación dialéctica ni causal entre estructura y superestructura sino que deja esto sin precisar. Más bien debe atenderse a la praxis como “concreta y unitaria realidad original”, lo que anula las distinciones metafísicas clásicas y permite comprender que la relación entre estructura y superestructura es de “*identidad inmediata*”: “El verdadero materialismo es sólo aquel que suprime radicalmente dicha separación y que nunca ve en la realidad histórica concreta la suma de una estructura y de una superestructura, sino la unidad inmediata de ambos términos en la praxis” (Agamben, 2007, p. 179).

La constelación de los extremos en el pensamiento de Benjamin no es de mediación sino de dialéctica en suspenso. Es importante señalar aquí que Benjamin no sostiene una oposición entre movilidad e inmovilidad, más bien plantea que la imagen se vuelve legible “en un *punto crítico del movimiento* dado en su interior” (*Ob. V/I*, N 3, 1).

Cursivas agregadas). Con esta misma perspectiva de desarmar esa dicotomía tradicional se puede leer la siguiente afirmación:

Al pensar le pertenece de idéntico modo el movimiento y la detención del pensamiento.

Donde el pensar alcanza la detención, en el seno de una constelación cargada de tensiones, es en donde aparece justamente la imagen dialéctica. Eso precisamente es la cesura en el movimiento del pensar. Más su lugar no es uno cualquiera. Ése desde luego hay que buscarlo, por decirlo precisa y brevemente, en el espacio donde la tensión entre contradicciones respectivas de carácter dialéctico llega a su máxima intensidad. (*Ob. V/I*, N 10a, 3. Cursivas agregadas)

Además, se trata de pensar la identidad de extremos que se produce no en la mediación sino en la inversión [*Umschlag*] y en la transformación del uno en el otro como en la imagen de la media que “enrollada sobre sí en la cesta de la ropa sucia, es una ‘bolsa’ y es su ‘contenido’” y que los niños no se cansan de transformar en una tercera cosa: la media (*Ob. II/I*, p. 320).

Que la noción de imagen dialéctica aparezca explícitamente recién en la madurez de Benjamin da cuenta de un proceso de esclarecimiento que lleva a cabo el autor hasta concebirlo como una “categoría gnoseológica programática” (Hillach, 2014, p. 645), es decir, como un modelo cognitivo que, al dejar de hablar de ‘hechos históricos’, constituye un aporte original de Benjamin a la teoría del conocimiento. En tanto ‘programático’ busca desarticular un concepto de conocimiento de tipo contemplativo y fundamentado en la oposición sujeto-objeto. La imagen dialéctica es, por un lado, el territorio en el que se da cierta unificación entre la teoría y la práctica al propiciar el lugar de distensión, de aflojamiento o relajamiento de la tensión entre ambas. Por otro lado, disputa con la idea de un conocimiento procesual al suponer que su carácter es la instantaneidad de la interrupción.

En el planteo de que la imagen dialéctica conforma un modo de pensar que conjuga el movimiento y la detención del pensamiento se puede rastrear la influencia que tiene Brecht y su obra. Nägele reconstruye la importancia que tienen el gesto y lo teatral para la lectura de Benjamin sobre la dialéctica, la cual alejándose de la concepción hegeliana de dialéctica conforma el modo particular de comprender al marxismo y forjar su materialismo antropológico. El montaje brechtiano, donde el gesto tiene un rol fundamental, es la forma para dar lugar a la práctica de postura, actitud o toma de posición

[*Haltung*] a partir de la interrupción de las acciones y de la confrontación con las situaciones expuestas en el montaje. Benjamin resalta que Brecht logre que las situaciones se critiquen dialécticamente y sus diversos elementos se enfrenten en el gesto:

la situación que el teatro épico descubre es la de una dialéctica en situación de parálisis [*Dialektik im Stillstand*]. Pues así como en Hegel el transcurso del tiempo nunca es el padre de la dialéctica, sino tan sólo el medio en el que ella misma se presenta, en el teatro épico el padre de la dialéctica no es el transcurso contradictorio de las manifestaciones o los comportamientos, sino es el gesto mismo (*Ob. II/1*, p. 131).

El ejemplo que Benjamin da es el del personaje de Galy Gay en *Un hombre es un hombre*. Galy Gay es el “abierto escenario de las contradicciones de nuestro orden social”, pues con uno y el mismo gesto –que repite o cita–, el no poder decir que no, Galy Gay tanto se cambia de ropa como ejecuta un fusilamiento (*Ob. II/1*, p. 131). Para recibir mejor el gesto la interrupción es fundamental puesto que, como se busca en una clase de danza, observa Benjamin, la preparación para el movimiento consiste en extender el espacio entre las articulaciones hasta el máximo de lo posible. Se cita el gesto como se cita un texto y en ambos casos implica, como se ha trazado en el capítulo 4, interrumpir su contexto. La interrupción genera el efecto de distanciamiento y paraliza la disposición a la compenetración dando lugar así al “posicionamiento crítico” (*Ob. II/1*, p. 143).

Brecht llama a estas experimentaciones radicales *Einübungen in Haltungen*: ejercicios experimentales en posturas. Según Nägele, lo teatral y lo gestual proveen el espacio y la estructura que permite la intersección de la filosofía del lenguaje, el vocabulario teológico y el materialismo histórico en el concepto de imagen dialéctica. Como observa Nägele, Benjamin usa el término brechtiano *Haltung* en una carta a Scholem, donde Benjamin busca una perspectiva para comprender al materialismo dialéctico no como un dogma sino como una postura que no es meramente teórica, más bien implica tomar posición en relación con el mundo. A su vez, en sus *Comentarios hechos a las obras de Brecht*¹¹², primera publicación sobre la obra brechtiana, Benjamin resalta que Brecht es “una figura difícil que rechaza el empleo ‘libre’ de sus grandes talentos de escritor” (*Ob. II/2*, p. 110). Benjamin se interesa por la particularidad de la postura que Brecht tiene con respecto a su producción: “el producto principal es éste: una

¹¹² Ensayo publicado el 6 de julio de 1930 en el *Frankfurter Zeitung*.

nueva actitud [*Haltung*] [...] Su actitud es nueva, y lo más nuevo de ella es que puede aprenderse” (*Ob. II/2*, p.111).

A partir de lo reconstruido es posible notar que el movimiento y la detención del pensamiento que caracteriza a la imagen dialéctica benjaminiana incorpora la cesura propia de la postura en relación con la situación expuesta. La toma de posición es algo que puede ser ejercitado y los gestos pueden ser citados. Postura y gesto –desde el teatro brechtiano pero también desde la obra proustiana y los cuentos kafkianos– son conceptos que no se reducen ni al cuerpo ni al espíritu sino que, en los escritos benjaminianos, dan cuenta de una relación alternativa entre ellos en vinculación con la presencia corporal de espíritu.

A partir de lo visto en torno a la ejercitación de la toma de posición frente a la multiplicidad de fragmentos y teniendo en cuenta que esta no supone una intencionalidad, una voluntad y una conciencia reducida o bien al estado de la vigilia o bien al sueño, sino que parte y da lugar a una forma de conocimiento apoyado en lo no intencional y lo involuntario así como en la dialéctica entre sueño y vigilia, considero que es posible comprender que el montaje en la filosofía de Benjamin conforma un modo de elaboración de la crítica situación de la percepción, de la experiencia y de la narración. En este sentido, si al concepto de historia convencional basado en una concepción lineal del tiempo “se le escapan los lugares donde la tradición viene a quebrarse, con sus escarpaduras y sus picos”, el montaje ofrece el espacio para esos quiebres y para reconsiderar las relaciones entre los distintos fragmentos (*Ob. V/I*, N 9 a, 5). En el montaje la dialéctica en suspenso juega un rol fundamental porque crea el distanciamiento para propiciar el asombro y la curiosidad para trazar relaciones, hace espacio ahí donde había unidad, vuelve insólito lo que es banal y asombroso aquello a lo que estamos acostumbrados. En pocas palabras, desarticula lo habitual y prueba otras articulaciones.

A continuación, me detendré en el modo en que puede operar la dialéctica en suspenso en los *Pasajes*, puntualmente en el Konvolut O sobre prostitución y juego, con la pregunta de si el montaje puede dar lugar a una lectura de la danza que no persista en marginarla. Si bien el estudio de Benjamin sobre estos últimos temas se encuentra en distintos lugares de su obra y abre un campo de interpretación amplio, en esta oportunidad

apuntaré especialmente al modo en que se presenta la danza en la constelación que arman la prostitución y el juego en dicho Konvolut¹¹³.

7.6. Montaje: El cancán entre el juego y la prostitución

Entre las formas y transformaciones de los pasajes que Benjamin estudia se encuentra, ya en los esbozos iniciales de su proyecto, el salón de baile (Cfr. *Ob. V/2*, p. 1653). Los fragmentos del Konvolut O que trazan algunos rasgos del pasaje Palais Royal abren espacio para la danza y los bailes de salón en citas como la siguiente:

Esa danza [*Tanz*] en la cual (...) la vulgaridad viene a exhibirse con frescura en verdad incomparable, es la más común *quadrille* francesa. Si los que bailan hieren hondamente a través de sus pantomimas cualquier dulce y discreto sentimiento –mas sin llegar tan lejos como para temer que los agentes vayan a sacarlos de la sala– lo que estamos viendo es un *quincán*, mientras que si la danza pisotea toda forma posible de recato hasta el punto en el cual dichos gendarmes finalmente se vean obligados, superando su largo titubeo, a llamar la atención a los que bailan diciendo más o menos lo siguiente: “¡Señores, o se guarda la decencia o tendremos que echarlos a la calle!”, estaremos ante un tipo de danza de carácter mucho más subido o, mejor dicho, de más baja estofa, a saber, la que llaman *chahue*. / (...). La bestialidad más descarada (...) trae consigo ese orden policial (...). Los hombres ya no pueden disfrazarse ni ir enmascarados a esos bailes, en parte para que el anonimato no de pie a mayores desatinos, pero también, y muy especialmente, para que si el que baila diera muestras de la degradación más extremada que puedan soportar los parisinos, siendo puesto en la puerta finalmente por intervención de los gendarmes, sea reconocido de inmediato y no pueda volver a ese salón. (*Ob. V/1*, O 1a, 5, cita de Ferdinand von Gall, *Paris und seine Salons*, I, Oldenburg, 1844)

Unas páginas más adelante, entre otras citas y fragmentos sobre prostitución y juego de azar Benjamin *repite el gesto* y vuelve a introducir un comentario sobre el cancán, cargando de sentido a su texto y montaje:

¹¹³ La figura de la prostituta aparece en sus relatos de infancia en Berlín, donde aquella encarna el pasaje desde la inocencia infantil al conocimiento de la sexualidad. Asimismo, en los *Pasajes* aparece en las partes dedicadas a la moda, la exhibición y la publicidad. Además, se encuentra en sus estudios sobre Baudelaire. Por su parte, el juego de azar se distingue del juego infantil en tanto éste consiste en un modelo para la concepción de conocimiento de Benjamin.

Adolf Stahr menciona a un tal Chicard en su calidad de primer bailarín [*Vortänzer*] de un cancan en el viejo local del Bal Mabille, e incluso supone que bailaba vigilado por un par de policías que no tenían otro cometido que vigilar su danza justamente. Sobre lo mismo, ver lo que sostiene W. Seyffarth en *Wahrnehmungen in Paris, 1853 und 1854*, Gotha, 1855, en la p. 136, sin citar el detalle de sus fuentes, de “que tan sólo la desproporcionada fuerza de dominio policial podía contener dentro de un límite de bestialidad imprescindible a la humanidad bestializada que poblaba la urbe parisina”. (*Ob. V/I*, O 4, 2. Traducción con algunas modificaciones)

Las danzas que se mencionan como parte de la configuración de la vida de los salones son la cuadrilla y el cancan. La cuadrilla es un tipo de danza de salón que está de moda en Francia desde principios del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial. Se realiza por cuatro bailarines en parejas ubicados en forma de cuadrado. Por su parte, el cancan es, en principio, una danza popular que tiene un origen poco preciso en el siglo XIX en París pero que se conforma aquí como danza de ciudad. La melodía a la que se lo asocia es “Galop Infernal” de Jacques Offenbach. Si comienza siendo popular en los bailes de trabajadores en el París de 1820 y 1830, en la década de 1830 ya se baila en grupos de estudiantes en los salones de baile públicos. Luego aparecen artistas profesionales que lo bailan individualmente, uno de los cuales fue Père Chicard – pseudónimo de Alexandre Lévêque –, a quien se menciona en una de las citas previas. Conforman la danza con la que nace alrededor de 1889 el cabaret Moulin Rouge que, como el Folies Bergère, se anuncia como dedicado al entretenimiento. Entre las bailarinas que se presentan en el Folies Bergère se encuentran las ya mencionadas Loïe Fuller y Josephine Baker¹¹⁴. Como se puede ver en la película *Cancan francés* de Jean Renoir [1955], se trata de un baile erótico por la exposición del cuerpo a través de un vestuario provocativo y la elevación de piernas. Se caracteriza también por su dinámica enérgica, con pasos que buscan ser virtuosos como los saltos y piruetas, los cuales son acompañados por gritos y chiflidos.

En el Konvolut O esta danza aparece en constelación con la problematización de la prostitución y del juego de azar como elementos oníricos de la vida citadina del siglo

¹¹⁴ Si bien Benjamin refiere tan sólo al pasar a la danza serpentina de Loïe Fuller, si lee una de las autobiografías de Josephine Baker (Cfr. *Ob. V/2* S 4 a, 3; *Ob. VI*, p.180). Esta última es mencionada como caso ejemplar de autores de libros escritos por quienes no son escritores, pero además y en el caso de Francia, son mujeres: “Algunos libros de los que se habla. Hace ya mucho tiempo ciertamente que no los escriben escritores. Ford, Schleich, Guillermo II y ..., éstos son hoy nombres de las grandes tiradas. En Francia se trata en cambio de mujeres. Yvette Guilbert y Josephine Baker publican casi al tiempo sus memorias.” (*Ob. VI*, p. 180).

XIX. Puntualmente la prostitución y el juego son leídos por Benjamin como dos fenómenos eróticos de la modernidad que producen el mismo goce: “poner en el placer nuestro destino” (*Ob. V/I*, O 1, 1). El problema de hacer del placer el destino es que se aliena el deseo erótico. Para su lectura, Benjamin conjuga una reformulación de la teoría marxista sobre la mercancía y la del psicoanálisis sobre el significado y lo sexual. La figura de la prostituta en el marco del capitalismo es una alegoría de la transformación de los objetos, es la encarnación de la mercancía. En tanto imagen dialéctica es vendedora y al mismo tiempo mercancía. Desde este último polo, encarna el atractivo de la mercancía porque, siguiendo la lectura de Buck-Morss (2014), libera al hombre de las restricciones y regulaciones tradicionales de intercambio y acceso a la mujer y al sexo. Alcanzar el placer como destino implica que aquel sea más directo y rápido, esto es, implica desear el valor de cambio en sí mismo.

No obstante, desde el otro polo, la prostituta es vendedora. Con diferentes citas, Benjamin pone en juego el carácter de trabajo de la prostitución, atendiendo a distintos motivos que conducen a ella: “las muchachas se encuentren deseosas de elegir y ofrecer algún regalo [...] y desean también, para sí mismas, poder comprarse algún nuevo vestido” (*Ob. V/I*, O 6, 2, cita de Béraud). Asimismo, Benjamin expone que las mujeres trabajan en “talleres pertenecientes a los diversos géneros de labores hechas con la aguja, donde [...], a cuarenta céntimos por día, mujeres y chicas sin trabajo [...] tristemente consumen [...] su [...] salud” (*Ob. V/I*, O 10, 6, cita de Journet), resaltando que en muchos casos el prostituirse conforma “la enésima hora de trabajo” (*Ob. V/I*, O 10, 1, cita de Delvau), “¿o es que somos peores por el hecho de recibir dinero en lugar de algún chal de cachemir, según tienen ellas por costumbre? [...] las chicas de nuestra condición constituyen sin más, directamente, uno de entre los cuarenta y cuatro estamentos del pueblo, teniendo como sola obligación el bailar ante el rey de cuando en cuando” (*Ob. V/I*, O 10, 5, cita de von Raumer). Estas citas permiten comprender que si la prostituta es vendedora y, al mismo tiempo, mercancía, esto mismo sucede con todos los trabajadores asalariados, sean o no intelectuales (Cfr. Buck-Morss, 2014).

Tanto en la prostitución como en el juego el factor que aparece en principio asociado rápidamente al placer es el dinero. En la prostitución, el dinero tiene, según Benjamin, una función dialéctica porque al mismo tiempo que compra el placer sirve para la expresión de la vergüenza del cliente, lo que, correlativamente, conforma una ganancia doble para la prostituta. A su vez, en el juego el placer no se encuentra tanto en el dinero

como en el rápido ritmo que no da lugar al aburrimiento. A continuación, propongo ver con más detenimiento estas cuestiones.

Con respecto al juego, Benjamin resalta la importancia del factor tiempo en el mismo curso de acción: “sin duda es la rapidez y aceleración de las jugadas lo que se halla en directa relación con el placer causado en el juego” (*Ob. V/I*, O 12a, 2). Al tentar a la suerte se produce “no un placer mediocre” sino “un placer con embriaguez”: “¿qué es el juego sino concentrar en un segundo todos esos cambios que el destino va produciendo en muchas horas o incluso a través de muchos años, al reunir en un instante único todas las emociones [...]?”. Sin embargo, el juego también puede otorgar miseria y vergüenza “y por esto sin duda es adorado”. En este sentido, la embriaguez más alta se funda en la atracción al peligro o el placer del vértigo (*Ob. V/I*, O 4, a, cita de France). Cuanto más brusca sea en el juego la irrupción de lo azaroso y más se incremente el componente fortuito tanto más rápida será su temporalidad: “[u]na circunstancia decisiva cuando queremos identificar el auténtico origen de la ‘embriaguez’ que embarga al jugador” (*Ob. V/I*, O 12a, 2). Los movimientos, como en el caso del adiestramiento (ver capítulo 6) son del tipo del shock: sucesivos, y reclaman reacciones nuevas e inmediatas, lo que “altera la presencia de espíritu” en tanto “quien juega reacciona, ante el azar, como la rodilla ante el martillo, de manera refleja y automática” impidiendo el espacio para la experiencia (*Ob. V/I*, O 12a, 2). Si el momento más alto de la presencia de ánimo se encuentra en la lectura, considera Benjamin, en el juego esta presencia de ánimo decae por orientarse hacia el dinero.

Con respecto a la mirada que Benjamin traza en relación con la prostituta, la lectura de Buck-Morss subraya la idea de que aquel no le da, en sus *Pasajes*, un carácter tan fructífero como el que guarda para el flâneur. Prostituta y flâneur comparten los pasajes como su casa pero la versión femenina del flâneur, es decir, la presencia de las mujeres en el espacio público, se reduce a la prostitución comprendida como encarnación de la objetividad y no de la subjetividad. Si bien Buck-Morss reconoce que hay algunas reivindicaciones de Benjamin en relación con las mujeres, éste “no lleva hasta el fin su gesto de darle espacio a una voz de mujer” y en su lectura “no hay una afirmación de la mujer libre” (Buck-Morss, 2014, p. 143). Según dicha autora, la liberación sexual de las mujeres en el marco del capitalismo corre el riesgo de que su objetivación quede enmascarada de libertad. En su análisis Buck-Morss no refiere a la danza cancan pero sí a las menciones que Benjamin hace de las líneas de coristas o “girls”:

Sólo en el caso de la gran ciudad logra adquirir la prostitución uno de sus más fuertes atractivos, a saber, el efecto que produce en la masa y, también, por medio de ella. Porque sólo la masa le permite a la prostitución el dispersarse a través de amplias zonas ciudadanas. Antes vivía, en cambio, acuartelada en ciertas casas o bien en ciertas calles. Pero ahora la masa le permite en conjunto al objeto sexual reflejarse en cien brillos de un deseo que produce de modo simultáneo, y hasta la misma capacidad de compra se convierte en reclamo sexual, un reclamo que aumenta donde la rica oferta de mujeres subraya aún más su ser de mercancía. La revista, que es algo más tardía, exhibiendo el conjunto de las *girls* todas provistas de sus uniformes, introduciría expresamente lo que es el artículo de masas en la vida instintiva, pulsional, de los hombres que hoy pueblan la metrópoli. (*Ob. V/I*, J 6 1a, 1)

La prostitución en el marco de las grandes ciudades parecería presentarse de modo tal que la mujer no sólo aparece como mercancía sino que, además, se vuelve “artículo de masas” tal y como se ve en los bailes de coristas de las *girls* en los espectáculos de revista (Cfr. también *Ob. V/I*, J 66, 8)¹¹⁵. Estos bailes siguen el ritmo y las líneas de montaje de la fábrica y el uniforme del ejército. Pero fundamentalmente, como parte de la vida en torno a la prostitución, remiten a la decadencia del deseo y del amor aurático en tanto demanda la posesión inmediata y reducción máxima de las distancias.

No obstante, en la recuperación de la figura de la prostituta que aparece asociada a la danza cancan hay una crítica de Benjamin al cinismo de la moralidad burguesa que resguarda la oposición entre el espacio privado y el público¹¹⁶. La prostituta provoca el desarme de la frontera entre interior y exterior: se insinúa a través de los cristales, deja las puertas y ventanas de las tiendas abiertas o, al menos, una rendija que comunica ambos

¹¹⁵ Otra lectura de este tipo de bailes es la de Siegfried Kracauer en “El ornamento de la masa [*Das Ornament der Masse*]” publicado originalmente en *Frankfurter Zeitung* en 1921. Allí Kracauer se detiene en los movimientos de las piernas de las *Tiller girls*: “Ciertamente, las piernas de las *tiller girls*, a diferencia de las unidades corpóreas naturales, vibran en paralelo, y también es verdad que los miles de espectadores en el estadio conforman una única estrella; pero esa estrella no brilla, mientras que las piernas de las *tiller girls* son la designación abstracta del cuerpo. Allí donde la razón desintegra el conjunto orgánico y rasga la superficie natural, aun cuando cultivada, allí habla, allí descompone la figura formal humana para que la verdad no dislocada, a partir de sí misma, modele de nuevo al hombre. En el ornamento de masas no ha penetrado; sus modelos están *mudos*.” (Kracauer, 2006, p. 270)

¹¹⁶ Sobre esta cuestión, Belforte (2016, p. 162) señala que Benjamin dialectiza el amor en tanto forma idealizada y pura de lo erótico y su manifestación decadente en la prostitución: no se trata del “amor bueno y puro, ni la decadencia propia del culto a la prostituta en una consagración del *mal* como aparece en Baudelaire, sino una conciencia de la potencia reveladora del amor tras su experiencia concreta anclada en el presente. No un naturalismo del sentimiento puro, como aparece en el Romanticismo, ni una consagración a la técnica amatoria y sexual del culto a la prostituta, sino una nueva forma de lo humano que implica reconstruir esa relación entre naturaleza y técnica tal como aparece en el ensayo sobre Karl Kraus.”

territorios. Especialmente, la prostituta es guardiana del umbral. Benjamin distingue umbral de límite en la medida en que “el umbral es una zona”, implica “cambios”, “transiciones” y “flujos” (*Ob. V/I*, O 2a, 1). Así, la figura de la prostituta involucra unas de las pocas experiencias del umbral que serían todavía posibles en la modernidad:

Ritos de paso: así suelen llamarse en el folclore las ceremonias asociadas con la muerte, con el nacimiento, con las bodas o con el paso a la pubertad. En la vida moderna todas estas diversas transiciones se nos han hecho, progresivamente, menos reconocibles y vividas. Nos hemos vuelto pobres en las experiencias del umbral. Penetrar en el sueño es quizá la única que queda (como el despertar en todo caso). Y también al final, del mismo modo que las cambiantes figuras de los sueños aparecen flotando sobre umbrales, se da la oscilación en los rodeos que preceden al sexo en el amor. “¡Cuánto complace al hombre presentarse ante las puertas de la imaginación!” (Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, París, 1926, p. 74). Pero no es solamente en los accesos de esas puertas fantásticas, sino en general en los umbrales, donde amantes y amigos recuperan nuevamente las fuerzas y el aliento, aunque es verdad que las prostitutas aman especialmente los espacios de esas puertas oníricas. (*Ob. V/I*, O 2a, 1).

Al respecto, Weigel comenta que en tanto habitantes del umbral, “las prostitutas son aquí guardianas del pasado, ya que ellas recuerdan, entre otras cosas, a las hetairas de un mundo primitivo y, de esta manera, a un orden distinto de la sexualidad o de las relaciones sexuales” (2014, p. 470). Aunque Buck-Morss no deje de presentar al respecto una lectura feminista crítica de Benjamin en cuanto, según aquella, éste ubica a la prostituta como encarnación de la objetividad, también le reconoce que la figura de la prostituta “despoja a la sexualidad de sus ilusiones” (2014, p. 164). En esta línea, se ve a Benjamin comparar los campos de acción erótica de mediados del siglo XIX cuando era corriente el uso de máscaras en los salones y las distintas estrategias para que *cocottes* aparenten ser “discretas hijas de familia” con los campos eróticos actuales del “amor libre” (*Ob. V/I*, O 2, 1). Asimismo, observa un aspecto revolucionario en la situación de corrupción de la prostitución que muestran los pasajes. En la prostitución “viene a expresarse el lado revolucionario de la técnica” puesto que “la revuelta sexual contra el amor no ha surgido tan solo de un deseo obsesivo de placer, sino del intento de forzar a la Naturaleza a transformarse y plegarse mejor a ese deseo” sin tener que verse las mujeres obligadas a tolerar embarazos y partos (*Ob. V/I*, O 2, 3).

A partir de lo reconstruido, noto que Benjamin presenta una lectura crítica de la danza en coro en cuanto artículo de la masa. Pero si se atiende a las citas del Konvolut O donde aparece una versión menos coetánea a Benjamin, a saber, las danzas de salón o cabaret asociadas a la prostitución, es posible resaltar al menos otros dos puntos diferentes y vinculados. Por un lado, se define a estas danzas como el lugar en el que “la vulgaridad viene a exhibirse con frescura”, lo que “pisotea toda forma posible de recato” por ser “de la más baja estofa”, “la degradación más extrema que puedan soportar los parisinos”. Por otro lado, estas danzas se describen como “la bestialidad más descarada” o “humanidad bestializada” que expresa una “desproporcionada fuerza”, un desenfreno que la policía debe constantemente contener para controlar lo que desborda los límites de la moral burguesa. Desde aquí encuentro que lo que vincula la danza al juego de azar y a la prostitución es el desborde, el desenfreno y el placer propio de la embriaguez. En este sentido, Benjamin a través de citas repone la lectura que se suele hacer de la danza en términos de embriaguez.

Como sostiene Buck-Morss, Benjamin no despliega su gesto de dar un espacio a la voz de las mujeres como, desde la presente investigación, se puede notar que tampoco da un espacio de relevancia en sus escritos y en los *Pasajes* a las bailarinas y a la danza. Sin embargo, siguiendo el análisis de Buck-Morss, el gesto de imitar el mundo de las mercancías también podría ser redimido: si los trabajadores en la línea de montaje, los soldados marcando el paso, las *girls* de la línea de coristas han sido transformados en máquinas, entonces se necesita dar vuelta la imagen para recuperar el sueño utópico infantil, en el que en vez de ser los humanos cosificados, las cosas son humanizadas. Es la ruptura del tipo de montaje que sigue un tiempo lineal en un espacio homogéneo y la exploración con el montaje-collage lo que, como el juego infantil –y a diferencia del juego de azar–, aparece como espacio en el que las relaciones entre las cosas o fragmentos pueden alterarse y, de un momento a otro, permitir que algún elemento considerado desechable cobre su valor.

Desde ese gesto que permite dar vuelta la imagen y que es habilitado por el montaje, propongo retomar la pregunta por la imagen que atraviesa la producción de Bausch y leerla desde el concepto de imagen dialéctica de Benjamin. Teniendo presentes las imágenes y escenas descritas de *1980* así como de *El lamento de la emperatriz* –y podríamos incluir aquí a *Café Müller*–, considero que es justamente a partir del mencionado concepto que es posible preguntarse ¿qué *tienen que ver*, o bien, qué sucede

cuando se colocan de modo simultáneo en una misma escena las imágenes de la mujer a la que conducen a bailar una danza española y la de la mujer que lleva una radio casete y dice “¡maravilloso!” (lo que luego se repite) con la del hombre que toma una sopa (lo que también se repite)? Asimismo, ¿qué se produce cuando, en la película, se ve a un hombre vestido de traje en medio del campo y a la vez cargando en su espalda un gran armario, o cuando en plena calle citadina un hombre se afeita con el agua que salpican los autos?

Desde mi punto de vista, las tensiones en las obras de Bausch involucran un modo de retorno de las emociones en el ámbito del teatro-danza alemán de posguerra¹¹⁷. Como se ha señalado previamente (ver capítulo 4) las emociones o sentimientos [*Gefühle*] tienen un rol fundamental en tales obras, algo sobre lo que Bausch insiste en las entrevistas y resalta hasta en la última conferencia que brinda:

El público siempre es una parte de la función, al igual que yo misma soy una parte de la función, incluso cuando no estoy en el escenario. Todos están invitados a confiar en sus propios *sentimientos* [*Gefühle*]. En nuestros programas nunca hay una indicación [*Hinweis*] sobre cómo entender las obras. Tenemos que hacer nuestras propias experiencias [*Erfahrungen*], como en la vida. Nadie puede hacer eso por nosotros. (*PB*, p. 332. Cursivas agregadas)

Ahora bien, desde el montaje-collage las emociones no se dan en un curso ininterrumpido para en determinado momento alcanzar su punto más alto cautivando y compenetrando al público sino desde la interrupción, fragmentación y confrontación del curso de la emoción. Esto propicia que una misma escena o imagen genere en algunas personas tristeza o enojo y en otras risas (Cfr. *PB*, p. 98 y 99). Sin entrar en detalles, por ser un tema extensamente trabajado, es de notar que la risa puede estar vinculada a distintas emociones que en principio no parecen congruentes. Así, a través del montaje, las emociones, tan caras al expresionismo de Wigman, encuentran un lugar en obras que operan desde la fragmentación característica de la vida citadina.

¹¹⁷ Para una lectura de la cuestión de la mirada en la danza desde las prácticas somáticas puede verse Bardet, *Perder la cara* (2021), especialmente el capítulo 2 “Mirando tocando, tocando mirando”.

Conclusiones

El montaje en la filosofía de Benjamin y en el teatro-danza de Bausch mantiene el espacio que separa y relaciona por tensión los fragmentos. El modo de relacionar imagen y montaje no es el de pasar una imagen tras otra reflejando de esta forma el curso del movimiento universal, como sostiene Rancière con respecto a la danza de Loïe Fuller; tampoco es que tan sólo refleje la fragmentación de la percepción en la vida citadina ni que se trate de un montaje que mantenga intacto el estado de embriaguez. En cambio, Bausch propone imágenes que aun partiendo de motivos semejantes enfatizan las oposiciones y dislocaciones al interior de cada una tanto como en sus relaciones. Teniendo en cuenta la particularidad de la relación entre imagen y montaje elaborada por Bausch considero que su pregunta por la imagen y las obras que están signadas por la lógica del montaje-collage pueden leerse desde el concepto de imagen dialéctica en la medida en que este último da lugar a las tensiones que configuran las relaciones entre las imágenes y permite alcanzar su punto de legibilidad.

Tal como puede verse en *El lamento de la emperatriz* o en *1980*, dichas tensiones se arman con repeticiones, entre ellas las que se presentan en forma de citas, y las derivas o merodeos que desarticulan la linealidad del tiempo y permiten enlaces entre los fragmentos de modo no necesariamente voluntario sino más bien azaroso. Se produce así la dispersión de imágenes o el énfasis puesto en los cortes y saltos entre una imagen y otra, la superposición y fragmentación de los elementos que arman cada escena. Sin embargo, la dispersión no implica que las imágenes no estén en relación o que no hayan sido especialmente organizadas por Bausch con algún tipo de orden. Como he señalado hay un acuerdo en que el principio utilizado por Bausch es el montaje-collage. Este montaje conforma las condiciones de emergencia de la imagen dialéctica porque produce espacio para las tensiones de choques y superposiciones, no sólo en vistas a reflejar un estado caótico y de sobreestimulación citadino sino para ejercitar la percepción con respecto a las relaciones posibles entre los fragmentos. Este entrenamiento no consiste en una clausura de las tensiones y relaciones posibles sino que puede comprenderse en términos de lo que Benjamin en diálogo con Brecht llama ejercitar la toma de posición o postura en una situación. La imagen dialéctica conlleva un punto crítico del movimiento y la detención de la continuidad lineal del pensamiento y, en el caso de las obras de Bausch, la continuidad lineal de las emociones, al incorporar la interrupción o cesura que involucra encontrarse desorientado, reorganizar la mirada, la percepción, es decir, la

postura. Las posturas no son fijas porque las tensiones se desarman y rearman en tanto es necesario volver a mirar hacia el polo negativo o resto que queda al margen de la historia o, en el caso de las obras de Bausch, de la escena. Esto implica que en el montaje el ritmo y el movimiento no consisten en una plena embriaguez en el tema, en el texto, en el relato o en la obra sino que hay siempre un contrapunto, una cita, una repetición que interrumpe y extraña lo dado. Esa es la fractura, como la del momento del despertar, y es aquello que mueve a tomar posición.

Lo que produce el montaje en la filosofía de Benjamin consiste en que allí tiene lugar, “deja que alcancen su derecho” lo aparentemente no valioso, lo marginal, los restos. Desde el recorrido propuesto a lo largo del capítulo esto permite una doble lectura. Por un lado, esta potencia puede verse expuesta en el hecho de que a través del montaje Benjamin da lugar a cierta forma de danza. Respecto a la pregunta de si hay en el montaje un espacio para que la filosofía efectivamente revise la mirada que marginaliza a la danza es preciso tener en cuenta varias cuestiones. Por un lado, como sostiene Buck-Morss, Benjamin no avanza en su intención de dar espacio a la voz de las mujeres ni la danza tiene un lugar relevante en su obra: en principio, las referencias a la danza cancan y a la prostitución reduce a las mujeres a la objetividad o, al menos, no tiene una equivalencia con su par ciudadano, el flâneur. En las citas dedicadas por Benjamin a dicha danza se la comprende en términos de embriaguez. Ahora bien, ponderando la ambigüedad propia de los escritos de este autor, también es importante tener en cuenta que ese estado de embriaguez se asocia aquí a una crítica a la moralidad de la burguesía que resguarda la oposición entre lo privado y lo público. Además, en esta lectura de la danza vinculada a la prostitución es significativo, como señala Weigel, que las prostitutas encarnan el rol de guardianas de las experiencias del umbral y del pasado, es decir, de otros órdenes en las relaciones. En estos otros órdenes la técnica muestra su lado revolucionario: la experiencia en el ámbito de lo sexual sin la imposición de procreación.

Pero a su vez, desde la idea de montaje y el concepto de imagen dialéctica se puede llevar la mirada a la danza de Bausch, donde también es posible arriesgar una lectura de aquello que se produce con el montaje-collage. La tensión entre los fragmentos permite la entrada de aquello propio de la tradición expresionista de la que la misma Bausch toma distancia, a saber, la importancia de las emociones. No obstante, no se trata de dar curso continuo a las emociones propias de la interioridad de la coreógrafa sino de

generarlas desde su interrupción, discontinuidad y, más aún, conformación de imágenes dialécticas.

CONCLUSIONES GENERALES

En la presente investigación he buscado contribuir desde la filosofía a los estudios en danza y he sugerido un recorrido por la filosofía que ha puesto de relieve algunas de sus esporádicas referencias a la danza. Puntualmente he abordado la cuestión de la subjetividad en la filosofía de Benjamin y el teatro-danza de Bausch como problema semejante a través de las formas en que ambos abordan las cuestiones del cuerpo, de la experiencia y del montaje. A continuación repondré, en primer lugar, las conclusiones obtenidas en los dos primeros capítulos respecto de los aportes para pensar el vínculo entre filosofía y danza. En segundo lugar, reconstruiré las conclusiones del capítulo 3 al 7 sobre la cuestión de la subjetividad desde los problemas semejantes en torno al cuerpo, la experiencia y el montaje. Por último, trazaré las perspectivas para la subjetividad a las que da lugar el recorrido realizado.

Aportes para el vínculo entre filosofía y danza

El punto de partida ha sido la reconstrucción de un estado de la cuestión de la relación entre filosofía y danza que deja ver la escasa atención de la primera respecto de la segunda, lo que ha involucrado un problema metodológico inicial para la investigación aquí propuesta. En el capítulo 1, pues, he recuperado la discusión de las últimas décadas sobre los motivos que explican dicha desatención. Más allá de las distintas razones dadas —que van desde el carácter efímero de la danza hasta el hecho de que no ocupe una posición cultural central—, considero que la perspectiva que apunta a la marginalidad que tiene el cuerpo en el conocimiento contempla en buena medida a las otras, al tiempo que puede ser fortalecida por estas. A su vez, si bien desde la lectura que coloca el eje en el cuerpo se suele pensar que la fenomenología, por su sistematicidad en el estudio de lo corporal, es la corriente que permitiría invertir la desatención a la danza, he resaltado que las observaciones sobre el cuerpo son fundamentales ya en las pocas pero importantes referencias clásicas de la filosofía a aquella disciplina. Sobre este punto, he procurado dar cuenta del interés que conlleva hacer una relectura de la cuestión del cuerpo en las menciones a la danza de Nietzsche, Mallarmé y Valéry. En estas menciones, incluso con

las críticas de las que son susceptibles, se articulan problemas compartidos con la danza que no dejan de tener actualidad. Para su exposición he tenido en cuenta las lecturas de la danza que hacen filósofos de la contemporaneidad reciente como Badiou, Rancière y Nancy, quienes recuperan de aquellas posiciones clásicas la relación de la danza con el cuerpo en movimiento.

Sintéticamente, se puede indicar que entre los problemas comunes se halla i) el de la relación entre el movimiento del cuerpo en danza, el conocimiento del cuerpo y la subjetividad; ii) la pregunta sobre qué es la danza y si es o no es arte; y iii) el de la relación entre danza y escritura, mediada por la idea de traducción. Asimismo, he indicado que en el desarrollo de estos problemas la filosofía suele encontrar en la danza un estado extraordinario del cuerpo que es el de embriaguez, estado en el que se desarmarían las dicotomías tradicionales como la de medios y fines, parte y todo, voluntad y realización. El riesgo de esta lectura es que tiende a construir una imagen de la danza que persiste en relegarla por ser o bien vulgar y trivial o bien ideal y abstracta. Así la danza queda postergada en cuanto arte con sus propias condiciones y posibilidades productivas concretas para ocupar el lugar de un reflejo de las ideas que los filósofos quieren plantear.

Teniendo en cuenta este marco en general y las críticas a los tratamientos filosóficos de la danza en particular, para avanzar en la relación específica entre la filosofía de Benjamin y el teatro-danza de Bausch he tenido algunas consideraciones puntuales. En principio he partido del hecho de que no hay un intercambio directo entre Benjamin y Bausch, quien, además constantemente busca desprenderse de cualquier marco teórico. No obstante, ha sido posible rastrear una influencia común entre ambos autores, el teatro brechtiano, así como posiciones cercanas frente al expresionismo. Desde aquí he subrayado, con respecto a la danza de Bausch, la importancia de que los problemas emerjan de un estudio que contemple tanto su palabra como la de quienes bailan, los textos que comentan o plantean una interpretación del teatro-danza y también la observación de las obras, especialmente de las que he tenido oportunidad de ver en vivo. Además, y teniendo en cuenta la desatención de la filosofía a la danza, he señalado la importancia de las esporádicas y marginales menciones de Benjamin a la danza. Así, quedó planteado un problema central: cómo es factible articular la relación entre la filosofía de Benjamin y la danza de Bausch sin que una se superponga a la otra.

En base a este problema, en el capítulo 2 he propuesto como clave de lectura el concepto benjaminiano de *traducción*, especialmente recuperado por los estudios sobre danza durante los últimos años. Además, esta noción es retomada por las exploraciones del Archivo Pina Bausch tanto para la interpretación del proceso creativo como para la elaboración de formas del mismo archivo. Sopesando estos distintos acercamientos entre la teoría benjaminiana y el teatro-danza de Wuppertal, el concepto de traducción me ha permitido plantear una perspectiva metodológica desde la misma filosofía de Benjamin con respecto a la relación entre filosofía y danza. También ha sido fundamental notar que el cuidado de esta relación está a su vez indicado por Bausch misma. Ella rechaza constantemente explicar con palabras la particularidad o *lo esencial* de su obra bajo la idea de que la obra se explica por sí misma, aunque sin dejar de considerar que la danza puede ser *materia de pensamiento*. Esta última observación tiene, según mi lectura, al menos dos dimensiones: por un lado, señala que la danza misma es pensamiento y, por otro lado, que cualquier tratamiento teórico de la danza no debe pasar por alto los propios modos de pensamiento que la misma danza conlleva, indaga y propone.

Como he observado, los estudios sobre danza hacen una recuperación parcial del enfoque benjaminiano pues dejan de lado su teoría del lenguaje. Por ello me he concentrado en ubicar el concepto de traducción en el marco de la concepción de lenguaje de Benjamin, movimiento que me ha permitido pensar a la danza y a esta escritura en torno a la danza como dos configuraciones heterogéneas del lenguaje. A su vez, la idea de la danza como lenguaje involucra una serie de discusiones en el mismo campo de la danza. La comprensión que Bausch deja entrever sobre la cuestión cuando considera a la danza como “lenguaje del movimiento” a la vez que rechaza trasponerlo en palabras se puede interpretar en cercanía con la teoría del lenguaje de Benjamin. En efecto, Benjamin no considera que exista una relación de inmediatez entre signo y cosa en el estado actual del lenguaje y a la vez critica la idea de que las palabras sean un medio o instrumento para la comunicación. Aunque ya no sea posible el conocimiento fundado en esa relación de inmediatez que, según la filosofía benjaminiana, se hallaba en el lenguaje paradisíaco, sí es posible el conocimiento a través de las traducciones de una lengua a la otra. Es decir que la teoría del lenguaje de Benjamin se encuentra a la base de su idea de traducción puesto que aquél comprende la posibilidad del conocimiento como lo que se presenta con las continuas traducciones.

La idea benjaminiana de traducción me ha permitido evitar dos formas en las que se invisibilizarían las particularidades de la danza y la filosofía. Una sería pretender que mediante la filosofía de Benjamin se podría comunicar el mensaje o lo esencial de la obra bauschiana, es decir, explicar las obras con más claridad en el lenguaje de la filosofía. Otra sería considerar que la obra bauschiana representa en escena la teoría benjaminiana. Por el contrario, se trata más bien de una escritura *en torno* a la danza de Bausch que permite exponer relaciones de parentesco entre dos configuraciones diferentes del lenguaje: la escritura en filosofía y la danza. Asimismo, en vistas a reforzar el planteo de que la presente tesis no consiste en una traducción de la danza de Bausch *en* la filosofía de Benjamin o viceversa, he recuperado su noción de *semejanza* y, en tanto la semejanza entre las lenguas fundamenta su traducción, he considerado los problemas compartidos entre ambos autores en términos de *problemas semejantes*.

En suma, he propuesto abordar algunos problemas del teatro-danza de Bausch haciendo una traducción de estos a la escritura en filosofía y he propuesto concebir a esos problemas como *semejantes* a ciertos problemas presentes en la filosofía de Benjamin. Pero, además, y como reverso, he propuesto una lectura de la filosofía de Benjamin orientada por la atención al teatro-danza y referida al problema del cuerpo en el marco de sus elaboraciones sobre experiencia, narración y montaje.

Cuerpo, experiencia y montaje: problemas semejantes

Una vez trazada la perspectiva propuesta frente a la cuestión de la relación entre la filosofía de Benjamin y el teatro-danza de Bausch he dado lugar, en el capítulo 3, a la apertura del *problema semejante* y eje de la presente tesis: el problema de la subjetividad. He observado que este asunto se encuentra presente en la obra de ambos, autor y autora, aunque resulta difícil cualquier tipo de definición acabada al respecto, en buena medida por las formas implícitas en las que se presenta. En la filosofía de Benjamin son claras las críticas a la idea de una oposición entre, por un lado, un sujeto robusto, compacto, substancial, de conciencia empírica y, por otro lado, el objeto. Además, a lo largo de su obra hay una discusión con la idea de un conocimiento intencional vinculado a un concepto de tiempo continuo y progresivo. Sin embargo, no es así de explícito su propio planteo sobre la cuestión, se podría decir, el polo constructivo. Esto suscita una serie de discusiones y lecturas diversas sobre si en su filosofía hay una disolución del sujeto

moderno o si acaso no llega a darse una plena disolución y, si así fuera, en qué consistiría eso que persiste. Por mi parte, he indicado que se pueden encontrar trazos importantes en los textos de Benjamin desde el concepto de experiencia y sus manifestaciones corporales para dar cuenta de que su crítica al concepto moderno de sujeto puede ser leída en términos de una reconfiguración de la subjetividad. Estos trazos involucran cuestiones sobre lo no intencional desde el cuerpo, la experiencia y el movimiento de dialéctica en suspenso comprometido en el montaje.

Por otro lado, me he concentrado en la frecuente relación entre movimiento y sujeto hecha por las lecturas sobre danza. En la medida en que se identifica al sujeto con el movimiento, la disputa en torno a la idea de sujeto se lleva adelante desde la consigna de agotar el movimiento y, conjuntamente, la danza. No obstante, he observado que la filosofía de Benjamin permite problematizar la vinculación entre movilidad e inmovilidad, continuidad y discontinuidad, dando lugar a una perspectiva con respecto al teatro-danza de Bausch que posibilita inscribirlo en una crisis del movimiento y de la danza en lugar de su agotamiento. Esta lectura del teatro-danza de Bausch se basa en su propia problematización sobre qué es danza y atiende a la particularidad de su exploración a partir del modo de trabajo que lo caracteriza.

Desde aquí he propuesto que en la filosofía de Benjamin se presenta una subjetividad *no compacta* que, a su vez, da lugar a una lectura de este problema en el teatro-danza de Bausch. El recorrido por aquellos trazos que desde la experiencia, el cuerpo y el montaje permiten pensar en una reconfiguración de la subjetividad ha sido, pues, un eje transversal a la presente investigación. En este sentido, en el capítulo 4 me he concentrado en hacer una lectura sobre el problema semejante de la crisis de la experiencia en relación con la crisis de la narración desde el rol central que tanto Benjamin como Bausch otorgan a la fragmentación e interrupción de la continuidad que caracteriza a la vida citadina. En los escritos de la década de 1930 Benjamin observa que la experiencia basada fundamentalmente en la narración artesanal se encuentra en crisis debido al despliegue de la técnica tanto en la guerra como en la vida cotidiana. La continuidad propia de la transmisibilidad se desarticula por el carácter fragmentario impuesto por la técnica. Este diagnóstico de crisis es compartido por distintos autores y corrientes culturales y literarias como el expresionismo. En este marco, Benjamin refiere marginalmente a Isadora Duncan, Mary Wigman y los Ballets Rusos. No obstante, Benjamin le critica especialmente al expresionismo –cuando menciona puntualmente a

Wigman— la salida que toma frente a dicha crisis. Aquel no está de acuerdo en resguardar la imagen tradicional del hombre apelando a un repliegue en la interioridad, a la conservación de las huellas, a la autoridad sobre el relato. A diferencia de esta perspectiva, la supervivencia de la experiencia sólo es posible liquidando estas ilusiones y reconociendo su propia barbarie y pobreza. Benjamin considera necesario repensar los modos de experiencia, de narración y, así, de transmisibilidad, tal como Brecht ha repensado el teatro. En este contexto, la narración urbana se presenta como una manera *descarada* y poco explorada en la que sería posible la supervivencia de la transmisibilidad de la narración y conjuntamente de la experiencia. Este modo de narración no sobrepone el contenido a la forma, como lo buscado por el expresionismo, sino que indaga en la dialéctica entre ellos.

Por su parte, justamente en la medida en que Bausch lleva adelante un modo de dar cuenta de la interrupción y la fragmentación, su teatro-danza puede ser interpretado en términos de narración urbana. En principio, puede considerarse que Bausch tiene cierta influencia del expresionismo especialmente por la importancia que aquella otorga a la expresión de las emociones. Sin embargo, si se atiende a la tensión que aparece cuando *La consagración de la primavera* y *Café Müller* se presentan en una misma función, es notorio que Bausch busca elaborar la crisis de la experiencia en el ámbito de la danza —lo que es también una crisis de la representación— oponiendo el modo de realismo del expresionismo al del teatro brechtiano. Si en *La consagración* se busca con el drama la continuidad de los sentimientos y la compenetración con la obra, en *Café Müller* se propone dar lugar a las emociones pero desde la interrupción de la continuidad y la fragmentación. Esta exploración con la fragmentación se encuentra presente ya desde el principio de trabajo con preguntas propuesto por Bausch para la creación de las obras y es también lo que permite acercar a estas últimas a la idea de narración urbana.

Una vez planteada la perspectiva que se abre con esta forma de narración urbana definida por la repercusión de la fragmentación, la tarea siguiente ha consistido en indagar de qué modo la experiencia es posible desde el cuerpo. Para ello, en el capítulo 5 me he concentrado en la consideración que desde los textos sobre danza se suele hacer del teatro-danza de Bausch como uno de la experiencia, para profundizar así en la cuestión de cómo dicha experiencia tiene lugar en la narración urbana. Puntualmente me he detenido en analizar cómo es viable que palabras o preguntas triviales y aisladas puedan partir de la experiencia y también forjarla o, en otros términos, cómo se vuelven danza las palabras.

Una respuesta a esta cuestión se encuentra en el trabajo con y desde la memoria corporal humana. Para esta indagación me he concentrado en la obra *1980*, atendiendo tanto a las palabras y preguntas que Bausch formula como a las respuestas de quienes bailan. En ambos casos se parte de las experiencias cotidianas, las cuales se conjugan con una elaboración técnica.

Para considerar el rol de la memoria corporal en el teatro-danza de Bausch he desarrollado la cuestión desde el punto de vista benjaminiano. Siguiendo la lectura de Richter he observado que en los escritos autobiográficos e imágenes de pensamientos que forman su materialismo antropológico de madurez se despliega una trama de lo corporal que, sin embargo, tiene su elaboración conceptual desde algunos textos de su antropología temprana. A partir de un recorrido por estos textos he planteado una interpretación de la memoria corporal que se encuentra en sintonía con el teatro-danza de Bausch, a saber, que la memoria corporal como fundamento de la experiencia expone la ambigüedad de nuestro conocimiento del propio cuerpo y correlativamente de nuestra subjetividad. Esta ambigüedad, es decir, la imposibilidad de conocer plenamente al cuerpo y a nosotros mismos, puede, a su vez, comprenderse desde el concepto de semejanza, en sentido ya no metodológico sino teórico-conceptual, es decir, ofreciendo una reconstrucción y lectura del asunto en la filosofía de Benjamin. Tal es así que los recuerdos que tienen lugar en las narraciones e imágenes escénicas no reproducen la experiencia pasada sino que aquellas se asocian por semejanza. En este marco, he planteado que en los gestos basados en la memoria corporal tanto en los textos de Benjamin como en las obras de Bausch se encuentra una fuerte crítica a la concepción y situación del cuerpo humano en un contexto de crisis de la experiencia en las sociedades contemporáneas pero también, y como se ha ido desarrollando, en la danza. Es el trabajo con la memoria corporal especialmente desde su carácter involuntario el que posibilita hacer una experiencia sin desconocer su situación crítica.

Una de las maneras en que la memoria corporal se expone es con el gesto que se repite, en el que me he concentrado a lo largo del capítulo 6. La repetición de los gestos muchas veces aparece asociada a la mecanización del cuerpo, por ejemplo en los tics y distonías, como producto de la sobreabundancia de estímulos en la vida citadina. Comprender en términos de gesto a dichos movimientos espasmódicos y automatizados supone una concepción amplia que no siempre es aceptada. Agamben, por caso, parece plantear una concepción más acotada de gesto cuando los concibe como medialidad o

bien como aquello que rompe la falsa dicotomía entre medios y fines. Puntualmente considera que, en las condiciones empobrecedoras de la vida moderna, la danza de Duncan o de los Ballets Rusos han sido parte de los últimos intentos de la humanidad de conservar sus gestos. Según la lectura de Agamben, las repeticiones de tics y distonías no parecen tener el carácter de gestos. Sin embargo, se encuentra tanto en la filosofía de Benjamin –la cual conforma el trasfondo teórico de Agamben– como en el teatro-danza de Bausch un modo de abordar aquellos movimientos mecánicos que ni se vuelve una observación melancólica de los gestos perdidos ni evade la dimensión crítica. Puntualmente, la repetición de un movimiento o gesto se presenta aquí como un modo de entrenamiento de la percepción que busca la supervivencia de la experiencia. Esta idea de Benjamin sobre un entrenamiento de la percepción es frecuentemente retomada por quienes investigan en torno al arte y conlleva discusiones interpretativas. En la lectura que he propuesto no se trata de una mutación biológica de la facultad de la percepción pero tampoco de la mera variación de un conjunto de percepciones de acuerdo con el contexto. Se trata más bien de modificaciones en lo que Benjamin en sus escritos antropológicos tempranos llama *disposiciones de la percepción* y que puede ser interpretado en cercanía con lo que Buck-Morss denomina *sistema sinestésico*. En base a esto se puede comprender que el desarrollo técnico implica un entrenamiento de las disposiciones de la percepción desde la alteración de estímulos, puntualmente desde la sobreestimulación. Frente a este panorama Benjamin distingue entre dos tipos de entrenamiento que, no obstante, convergen en una misma trama propia, en este caso, de la ciudad. Por un lado, se encuentra el adiestramiento que torna al sistema sinestésico dócil a las formas de control social y, por otro lado, está la ejercitación de las disposiciones de la percepción que permitiría devolverle a la sensibilidad su potencia de experiencia.

En este marco, la repetición constituye un movimiento en el que se logra tensionar el adiestramiento y la ejercitación, es decir, que puede conformar la disposición a *dejar pasar el tiempo* y también a *cargar el tiempo y aguardar*. Esto es notorio cuando en las obras de Bausch se repiten movimientos de la vida cotidiana. La repetición conforma así un procedimiento que puede generar un extrañamiento del gesto cotidiano en perspectivas a la ejercitación de la percepción. Este extrañamiento apunta también a discutir con una concepción de la danza como expresión espontánea o como repetición embriagadora. En este sentido, la repetición de la escena del abrazo en *Café Müller* o de quien corre en

círculos diciendo “estoy cansada” en *1980* se diferencian de la repetición que en *La consagración de la primavera* busca una compenetración continua con lo que acontece. Asimismo, si bien se suele considerar que este tratamiento de la repetición es lo que le aporta el género de “teatro” al teatro-danza, en mi interpretación esto es justamente lo que difumina la distinción entre teatro y danza porque la expresividad del gesto se produce con el trabajo corporal y cinético.

Debido a lo señalado hasta aquí resulta notoria la importancia que tanto Benjamin como Bausch dan a la fragmentación y a la sobreestimulación de la vida citadina en relación con los modos de percepción, movimiento, experiencia y narración. Visto que estos autores no buscan ni conservar modos previos de experiencia ni permanecer al resguardo de las modificaciones, el montaje comprendido como collage conforma una estrategia para el hacer de la filosofía y de la danza. Con respecto a la cuestión del montaje me he detenido, por un lado, en el problema semejante de la relación *entre* imagen y montaje así como el de la relación entre las imágenes *en* el montaje. Por otro lado, me he concentrado en qué produce el montaje en la filosofía y en la danza.

El teatro-danza de Bausch presenta generalmente una multiplicidad de imágenes fragmentarias que se encuentran superpuestas, que se repiten y se tensan. Aquí surge la pregunta de si esta situación cuestiona la organización estándar de la percepción porque *refleja* la sobreabundancia de estímulos citadinos y la consecuente crisis de la sensibilidad. La lectura que he propuesto considera que el concepto de imagen dialéctica de Benjamin habilita una comprensión diferente a la del *reflejo*. Este concepto permite comprender las tensiones que constantemente se producen en el teatro-danza y, además, que no se trata sólo de un reflejo sino de una propuesta de elaboración con la multiplicidad de estímulos.

Además, si bien otros filósofos han referido al montaje en algunos casos concretos de danza (Didi-Huberman con respecto a Galván y Rancière con respecto a Fuller), he planteado que la concepción de montaje y de imagen dialéctica en Benjamin permite una lectura cabal de las tensiones que se traman puntualmente en la danza de Bausch. Esto se debe a que, en el montaje de sus obras, como por ejemplo en *1980*, existe una superposición de diferentes imágenes –distinto en esto a lo que Didi-Huberman nota de la danza de Galván– y a que no hay una dinámica de pasar una a una las imágenes –como en lo que Rancière observa de la danza serpentina de Fuller. Asimismo, el planteo de

montaje en la filosofía de Benjamin involucra la ejercitación de la percepción desde la propuesta de dar lugar a distintas relaciones posibles entre los fragmentos. Sobre este punto he resaltado que tal ejercitación puede comprenderse como lo que Benjamin en diálogo con Brecht ha desarrollado en términos de toma de posición o postura ante una situación, concepto que se vincula al de presencia corporal de espíritu.

A partir de lo anterior y en cercanía con la idea de que la relación entre imagen y movimiento tanto en el cine como en la danza no se reduce a la oposición entre inmovilidad de la imagen y dinamismo del movimiento (Bardet, 2018), he subrayado que la imagen dialéctica conlleva un *punto crítico del movimiento* y la detención de la continuidad lineal. Esta concepción de Benjamin tomada para la danza permite comprender lo que acontece entre las distintas imágenes fragmentarias que se tensan en las obras de Bausch y cómo las distintas interrupciones de la continuidad requieren una reorganización de la mirada y de la percepción que constituyen la *postura* en relación con la situación. Estas posturas no son fijas, sino que se recomponen constantemente y esto es propiciado por el polo negativo del texto o fragmento que queda al margen de la historia o de la escena. Es este constante contrapunto lo que no permite una plena embriaguez con lo que sucede sino que siempre hay algo que interrumpe y extraña lo dado. Tal interrupción de la continuidad y compenetración genera la fractura del despertar, es decir, lo que nos lleva a la toma de posición y a la presencia corporal de espíritu.

Este planteo sobre cómo opera la imagen dialéctica en el montaje se ha expuesto recuperando un conjunto de citas y fragmentos del Konvolut O sobre prostitución y juego en los *Pasajes*, donde Benjamin se refiere a la danza cancan en salones o cabarets. Desde aquí se ha buscado mostrar el funcionamiento de la constelación de fragmentos y citas, las repeticiones y tensiones que apuntan a dar lugar al polo negativo o margen de la historia, propiciando así la imagen dialéctica. Este mismo funcionamiento me ha permitido hacer una lectura del montaje en el teatro-danza de Bausch, donde las distintas tensiones generan un retorno de las emociones o sentimientos [*Gefühle*] en el ámbito del teatro-danza. Ahora bien, las emociones ya no están generadas desde la continuidad de la trama de una historia sino desde la interrupción, fragmentación y tensiones de su propio curso.

Ante las menciones de Benjamin a la danza cancan ha sido importante indagar en qué medida el montaje hace espacio a un ajuste de cuentas de la filosofía con la danza, es

decir, en qué medida estas referencias pueden ser interpretadas como aquellos restos de la historia a los que el montaje da lugar. Como se dejó planteado en el primer capítulo de la tesis, resulta discutible que las escasas menciones de la filosofía a la danza estén en vinculación con la marginalización de la prostitución y los bailes populares. En principio la posición de Benjamin parece ubicarse en línea con ese patrón general. Al respecto, Buck-Morss observa que no hay en los *Pasajes* un espacio para la voz concreta de mujeres, a lo que desde la presente investigación se le puede sumar que tampoco hay espacio para obras de danza o tematizaciones en torno a bailarinas o coreógrafas. Según aparece indicado en sus apuntes, Benjamin efectivamente tenía conocimiento del trabajo coetáneo de Isadora Duncan, de Loïe Fuller, de Joséphine Baker, de Mary Wigman y de los Ballets Rusos. Con todo, mientras reivindica indudablemente las danzas antiguas, a los casos concretos de sus coetáneas no les da el lugar ni la relevancia que en su pensamiento tiene, por ejemplo, el teatro brechtiano. Además, y volviendo a la lectura de Buck-Morss, en tanto Benjamin “no lleva hasta el fin su gesto de darle espacio a una voz de mujer” la figura de la prostituta no alcanza, como sí lo hace el flâneur, una caracterización de subjetividad, quedando relegada a la mera objetividad. En esta línea, las citas de Benjamin dedicadas a la danza conciben en cercanía con la prostitución presentan una comprensión de la danza como embriaguez. Sin embargo, Benjamin reivindica a la bailarina –y prostituta– en tanto el estado de embriaguez aparece aquí asociado a una crítica contra la moralidad burguesa y su escisión entre lo público y lo privado. También es de atender que, como advierte Weigel, las prostitutas –y bailarinas– encarnan el papel de guardianas de las experiencias del umbral y de formas de relación del pasado. Por último, cabe destacar que en estas figuras la técnica da lugar a su rostro revolucionario al desligar a la sexualidad de la procreación.

Hasta aquí he presentado las distintas razones que llevan a sostener dos afirmaciones centrales: que la filosofía de Benjamin expone tanto una crisis de la experiencia como posibilidades de una supervivencia desde su transformación, y que las obras de Bausch no presentan un agotamiento del movimiento y de la danza sino una crisis que da lugar a su forma particular de teatro-danza. Llegado este punto propongo volver sobre la pregunta en torno de la subjetividad, recuperando los trazos señalados y en vistas a afirmar que en la filosofía de Benjamin y el teatro-danza de Bausch tiene lugar cierta noción subyacente de subjetividad.

Perspectivas para la subjetividad

Como he señalado, la crisis de la experiencia en la filosofía de Benjamin ha sido analizada en la presente tesis desde la narración y sus expresiones corporales. La experiencia basada en la narración artesanal se encuentra en un momento crítico debido al uso de la técnica en la guerra y en la organización de la vida cotidiana que fragmenta y desarticula la continuidad propia de la transmisibilidad. Frente a esta situación Benjamin no acuerda con aquellas perspectivas, por ejemplo el expresionismo, que buscan conservar modos anteriores de experiencia. A diferencia de ello, pondera las posibilidades de una supervivencia de la experiencia que liquide las ilusiones de conservar aquella imagen del hombre burgués resguardado en su interioridad y reconozca la propia barbarie de la experiencia. Desde aquí hay una propuesta de revisar las formas de experiencia y de narración. En este marco su amistad y diálogo con Brecht es fundamental, pues encuentra en las exploraciones y transformaciones que realiza en el teatro una referencia para pensar en modos urbanos de narración y experiencia. Esto es así en la medida en que hay en el teatro épico un trabajo específico desde el montaje y la dialéctica entre la forma y el contenido.

Asimismo, la memoria corporal tiene un rol importante en dicha crisis y supervivencia de la experiencia, justamente porque se encuentra en el ámbito en tensión entre la vivencia y la experiencia. Pero, además, la memoria corporal expone la ambigüedad del conocimiento del propio cuerpo y, desde aquí, de nuestra subjetividad. De este modo el cuerpo nos recuerda algo inaccesible, es decir, es tanto lo familiar como la alteridad radical, lo legible y lo escrito como lo ilegible y lo nunca escrito. Por esto, desde la memoria corporal ubicada en el terreno de su materialismo antropológico Benjamin explora aquello que aparece con “el aflojamiento del yo” sin que esto implique aniquilar la subjetividad.

Por último, cabe mencionar que en el montaje comprendido como narración urbana no sólo hay un modo de supervivencia de la experiencia y de la narración desde el trabajo con los fragmentos, sino que la dinámica peculiar de la dialéctica en suspenso, surgida entre otros elementos por el movimiento de “cargar el tiempo y aguardar”, da lugar a la toma de posición. Las tensiones de la multiplicidad de fragmentos y citas no apuntan a un mero reflejo del mundo en crisis sino a una elaboración con ellos, es decir,

a ejercitar la percepción con respecto a las diferentes relaciones posibles. La toma de posición que exige esta elaboración no es estática, definitiva, ni única pero, en cuanto da lugar a una reconfiguración de la experiencia, permite pensarla en términos de una reconfiguración de la subjetividad. En otras palabras, las obras realizadas bajo la impronta del montaje, como *Pasajes*, requieren ineludiblemente tomar postura y delinear relaciones entre los diferentes fragmentos y citas sin que ello conlleve un tipo de sujeto *compacto* como el que presenta la filosofía moderna.

Por otro lado, la cuestión de la subjetividad en relación con el conocimiento y el movimiento del cuerpo en danza es ya un problema semejante en los textos clásicos en los que la filosofía ha referido a la danza. En el desarrollo de estos problemas la filosofía suele identificar a la danza con el estado de embriaguez. En buena medida frente a esta posición, lecturas contemporáneas de la danza generalmente identifican al sujeto moderno con el movimiento imparable, pero también continuo, ascendente, fluido, de un cuerpo apto para seguir pasos virtuosos y preestablecidos por el coreógrafo o maestro. Con este diagnóstico se explica que la danza y la performance contemporáneas busquen agotar el movimiento y la danza. No obstante, desde la filosofía de Benjamin, que permite una comprensión del montaje como narración urbana y sostiene la idea de dialéctica en suspenso, he problematizado la vinculación entre movimiento e inmovilidad, continuidad y discontinuidad, y a partir de aquí he notado que en el teatro-danza de Bausch no se encuentra un agotamiento del movimiento, de la danza y así del sujeto sino, más bien, su crisis.

Los puntos en que se expresa la referida crisis son la propia problematización de Bausch respecto de qué es la danza, su pregunta por el movimiento y su revisión concreta del modo de trabajo con la experiencia, las dinámicas de movimiento y la memoria corporal. Desde su principio de trabajo es posible entender que Bausch plasma esa inquietud inicial sobre *qué nos mueve* en la multiplicidad de preguntas y palabras que formula para la creación escénica. Este modo de creación da lugar a imágenes escénicas fragmentarias que se articulan de acuerdo con el montaje-collage. Se presenta así una *materia de pensamiento* que dialoga con el modo fragmentario de la percepción citadina y donde las emociones son exploradas desde la interrupción de su continuidad.

Asimismo, la revisión del movimiento y la experiencia a través del principio de trabajo de Bausch basado en preguntas y palabras aisladas se funda en un trabajo con la

memoria corporal, cuestión también tratada desde la filosofía de Benjamin. En tanto la memoria corporal expone a la vez lo cotidiano y lo extraño del cuerpo, la subjetividad conforma un ámbito de tensión que le permite a Bausch poner en cuestión el movimiento rutinario en la danza. Bausch se posiciona así críticamente frente a aquella concepción de la danza como movimiento imparable pero desde una exploración con el mismo movimiento de los gestos cotidianos. En esta misma línea he considerado el tratamiento que Bausch hace de la repetición en sus obras. La repetición del gesto de la vida cotidiana no se lleva adelante para generar compenetración y continuidad con lo que sucede en escena sino para extrañar, alejar, retornar y trastocar la situación.

En cuanto las imágenes se articulan en el montaje-collage, tanto en la elaboración del montaje como al momento de ver el montaje y obra, no hay en el teatro-danza de Bausch, como tampoco en la filosofía de Benjamin, sólo un reflejo de la sobreabundancia de estímulos ciudadanos y la correlativa crisis de la sensibilidad sino una propuesta de revisión y elaboración de las relaciones posibles entre aquellos fragmentos. Eso que sucede entre los fragmentos da lugar a la “imagen dialéctica”, concepto que permite una comprensión de las tensiones generadas en el teatro-danza. Justamente, el concepto de imagen dialéctica desarma la dicotomía tradicional entre movimiento e inmovilidad. Cuando se presenta la imagen dialéctica se da un “punto crítico del movimiento” que conforma la postura en la situación. La postura no es previa a la imagen dialéctica sino que se arma en el momento en el que montando (desde la creación y desde la observación) se traza una relación posible pero no (siempre) esperada.

Desde esta lectura de la filosofía de Benjamin y del teatro-danza de Bausch es posible plantear que no hay un agotamiento de la subjetividad, del movimiento y de la danza sino una crítica que supone de modos más o menos implícitos un proceso de reconfiguración de la subjetividad. Para concluir, me permito afirmar que esta idea subyacente de subjetividad no se caracteriza por ser compacta sino permeable mediante la percepción a la multiplicidad de estímulos, a la vez que tal permeabilidad puede ser entrenada, sea para su adiestramiento o para su ejercitación. Además, esta permeabilidad fundamenta el conocimiento del cuerpo y la memoria corporal que exponen, constantemente, el desconocimiento y extrañeza de la misma subjetividad a partir de lo desconocido y extraño del propio cuerpo. Por último, en cuanto estrategia común a la filosofía y a la danza, el montaje habilita un modo potente para el entrenamiento de la

percepción con la toma de posición y, así, abre un ámbito para este particular sentido de subjetividad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad Carlés, A. (2018). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza.
- Abadi, F. (2014). *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Abadi, F. (2015). Mímesis y corporalidad en Walter Benjamin y Roger Caillois. *Cuadernos de Filosofía*, 65, pp. 33-45.
- Adorno, G., y Benjamin, W. (2011). *Correspondencia 1930-1940*. Traducción de M. Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Adorno, T. (1998). *Sobre Walter Benjamin*. Traducción de C. Fortea. Madrid: Cátedra.
- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia*. Traducción de S. Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2017). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Traducción de R. Molina-Zavalía y F. Costa. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aguirre, J. (1991). Walter Benjamin en un camino que no es el de Damasco. En W. Benjamin, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III* (pp. 9-15). Madrid: Taurus.
- Albizu, I. (2017). *Entreactos: Ensayos de filosofía y danza*. Madrid: Ediciones Cumbres.
- Amengual, G. (2008). Pérdida de la experiencia y ruptura de la tradición. En G. Amengual, M. Cabot y J. Vermal, *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger* (pp. 29-59). Madrid: Trotta.
- Amiel, V. (2005). *Estética del montaje*. Traducción de M. Perriaux y V. Carmona. Madrid: Abada.
- Arbeau, T. (1946). *Orquesografía. Tratado sobre danzas en forma de diálogo*. Traducción de C. Beaumont. Buenos Aires: Centurión.
- Badiou, A. (2009). La danza como metáfora del pensamiento. En *Pequeño manual de inestética* (pp. 105-120). Buenos Aires: Prometeo.

- Banes, Sally. (1987). *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Barbisan, L. 2017. Eccentric bodies. From phenomenology to marxism - Walter Benjamin's reflections on embodiment. *Anthropology and Materialism*, (1 [Special Issue]), pp. 1-14.
- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Traducción de P. Ires. Buenos Aires: Cactus.
- Bardet, M. (2013a). Paul Valéry y La Argentina, una escena com-partida entre palabras y gestos. En M. Muñoz y L. Vela [et. al] (Eds.), *Afecciones, cuerpos y escrituras: políticas de la subjetividad* (pp. 203-214). Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Bardet, M. (2013b). Pratiques actuelles de la philosophie: La traduction entre philosophie et arts, entre français et castillan, divers rapports étrangers en même temps. *Algerian Scientific Journal Platform*, 65 (1), pp. 8-16.
- Bardet, M. (2018). La danza de Loïe Fuller y el cine. *Boletín de Estética*, 42, pp. 79-105.
- Bardet, M. (2019). «Hacer memoria con gestos» Relato de una conversación colectiva y diseminada. *Esferas. Trazar el archivo/ Trace the archive*, 9, pp. 176-181. Disponible en https://issuu.com/nyu_esferas/docs/esferas9_isuu
- Bardet, M. (2021). *Perder la cara*. Traducción de P. Ires. Buenos Aires: Cactus.
- Barja, J. (2014). De la traducción y su tarea. En J. M. Cuesta Abad (Ed), *Baudelaire* (pp. 615-624). Madrid: Abada.
- Bausch, P. (2013). *Probe Sacre* [DVD y Dossier]. París: L'Arche.
- Baxmann, I. (2013). Dance Theatre: rebellion of the body, theatre of images and the inquiry into the sense of the senses. En R. Climenhaga (Ed.), *The Pina Bausch Sourcebook. The making of Tanztheater* (pp. 142-151). Oxon: Routledge.
- Belforte, M. (2016). *Política de la embriaguez. Infancia, amor y muerte en el proyecto político de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

- Benjamin, W. (1978). *Walter Benjamin Briefe I* (G. Scholem y T. Adorno (Eds.)). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1991). *Gesammelte Schriften*, Bände I-VII (R. Tiedemann, y H. Schweppenhäuser (Eds.) con la colaboración de T. Adorno y G. Scholem). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2007). *Obras*, libro II/vol. 1 [*Ob. II/2*]. Título original *Gesammelte Schriften* (R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.) con la colaboración de T. Adorno y G. Scholem). Traducción de J. Navarro Pérez. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2009). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Traducción, introducción y notas de P. Oyarzún Robles. Santiago de Chile: LOM.
- Benjamin, W. (2009). *Obras*, libro II/vol. 2 [*Ob. II/2*]. Título original *Gesammelte Schriften* (R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.) con la colaboración de T. Adorno y G. Scholem). Traducción de J. Navarro Pérez. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2010). *Obras*, libro I/vol. 1 [*Ob. I/I*]. Título original *Gesammelte Schriften* (R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.) con la colaboración de T. Adorno y G. Scholem). Traducción de A. Brotons Muñoz. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2010). *El Narrador*. Introducción, traducción y notas de P. Oyarzún Robles. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Benjamin, W. (2010). *Obras*, libro IV/vol. 1 [*Ob. IV/I*]. Título original *Gesammelte Schriften* (R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.) con la colaboración de T. Adorno y G. Scholem). Traducción de J. Navarro Pérez. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2010). *Obras*, libro IV/vol. 2 [*Ob. IV/2*]. Título original *Gesammelte Schriften* (R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.) con la colaboración de T. Adorno y G. Scholem). Traducción de J. Navarro Pérez. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2012). *Obras*, libro I/vol. 2 [*Ob. I/2*]. Título original *Gesammelte Schriften* (R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.) con la colaboración de T. Adorno y G. Scholem). Traducción de A. Brotons Muñoz. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2013). *Obras*, libro V/vol. 1 [*Ob. V/I*]. Título original *Gesammelte Schriften* (R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.) con la colaboración de T. Adorno y G. Scholem). Traducción de J. Barja. Madrid: Abada.

- Benjamin, W. (2014a). *Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes*. Traducción, prólogo y notas de M. Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Benjamin, W. (2014b). *Baudelaire*. J. M. Cuesta Abad (Ed). Traducción de A. Brotons Muñoz, J. Navarro Pérez y J. Barja. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2015). *Obras*, libro V/vol. 2 [*Ob. V/2*]. Título original *Gesammelte Schriften* (R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.) con la colaboración de T. Adorno y G. Scholem). Traducción de J. Barja. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2017). *Obras*, libro VI [*Ob. VI*]. Título original *Gesammelte Schriften* (R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.) con la colaboración de T. Adorno y G. Scholem). Traducción de A. Brotons Muñoz. Madrid: Abada.
- Bentivoglio, L. (1985). *La danza contemporánea*. [Traducción inédita de S. Tambutti]. Milán: Longanesi.
- Billet, B. (2019). *En torno al teatro-danza de Pina Bausch* [Comunicación personal].
- Brecht, B. (1969). *Über das Theater*. Leipzig: Reclam.
- Brecht, B. (2018). *Breviario de estética teatral*. Traducción de R. Sciarretta y G. Dieterich. Rosario: Cronos y Caos.
- Bröcker, M. (2014). Lenguaje. En M. Opitz y E. Wizisla (Eds.), *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 709-759). Buenos Aires: Las cuarenta.
- Buck-Morss, S. (2014). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Traducción de M. López Seoane. Buenos Aires: La marca.
- Carroll, N. (2001). Modernity and the plasticity of perception. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59(1), pp. 11-17.
- Cassin, B. (Ed.). (2018). *Vocabulario de las filosofías occidentales. Diccionario de los intraducibles*. Coordinación del equipo de traducción de M. N. Prunes. México: Siglo XXI.
- Climenhaga, R. (2013). Introduction. En R. Climenhaga (Ed.), *The Pina Bausch Sourcebook. The making of Tanztheater* (pp. 1-9). Oxon: Routledge.
- Concha, J. P. y de los Ríos V. (2018). Ronald Kay, nuestro contemporáneo. *Aisthesis*, 64, pp. 231-234.

- Cornago, Ó. (2001). La renovación de la danza contemporánea en Alemania: Goya y Don Quijote bailan la escena política del siglo XX. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, [en línea], 26, pp. 233-249, Disponible en <https://racó.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145641>
- Cragolini, M. (2003). *Nietzsche, camino y demora*. Buenos Aires: Biblos.
- Cragolini, M. (2006). *Moradas Nietzscheanas. Del sí mismo, del otro y del «entre»*. Buenos Aires: La Cebra.
- Cvejić, B. (2015). From Odd Encounters to a Prospective Confluence: Dance-Philosophy. *Performance Philosophy*, 1(1), pp. 7-23. Disponible en <https://doi.org/10.21476/PP.2015.1129>
- Didi-Huberman, G. (2008a). *Cuando las imágenes toman posición*. Traducción de I. Bértolo. Madrid: A. Machado.
- Didi-Huberman, G. (2008b). *El bailaor de soledades*. Traducción de D. Aguilera. Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Traducción de J. Calatrava. Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Ante el tiempo*. Traducción de A. Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Di Pego, A. (2015). La ambivalencia de la narración en Walter Benjamin. En F. Naishtat, E. Gallegos, y Z. Yébenes Escardó (Eds.), *Ráfagas en dirección múltiple. Abordajes de Walter Benjamin* (pp. 141-167). México: UAM.
- Di Pego, A. (2018). ¿El retorno del narrador? Reflexiones sobre la lectura benjaminiana de Kafka. *Ágora*, 37 (1), pp. 205-233.
- Duncan, I. (2003) *El arte de la danza*. Traducción de J. Sánchez. Madrid: Akal.
- Duncan, I. (2016). *Mi vida*. Traducción de L. Calvo. Buenos Aires: Losada
- Endicott, J. A. (2012). Pina's Rite of Spring from inside. En *Le Sacre du printemps dossier*. París: L'Arche.
- Fabbri, V. (2007). *Danse et philosophie - Une pensée en construction*. París: L'Harmattan.

- Fernandes, C. (2001). *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theatre: The Aesthetics of Repetition and Transformation*. Bern: Peter Lang.
- Fink, E. (2000). *La filosofía de Nietzsche*. Traducción de A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.
- Fontaine, G. (2012). *Las danzas del tiempo*. Traducción de M. Espezel. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- Franko, M. (2019). *Danzar el modernismo/actuar la política*. Traducción de J. I. Vallejos. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Friedlander, E. (2012). Body. En *Walter Benjamin. A philosophical portrait* (pp. 74-89). London: Harvard University Press
- Fürnkäs, J. (1993). El sujeto en los escritos autobiográficos de Walter Benjamin. En G. Massuh y S. Fehrmann (Eds), *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, estética y literatura. Una visión latinoamericana* (pp. 189-200). Buenos Aires: Alianza.
- Gabaston, L. (2011). *Le langage du corps dans À la recherche du temps perdu*. París: Honoré Champion.
- Guillebeaud, C. (2019). *En torno al teatro-danza de Pina Bausch* [Comunicación personal].
- Godínez, G. L. (2017). *Pina Bausch. Cuerpo y danza-teatro*. México: Paso de Gato.
- Hillach, A. (2014). Imagen dialéctica. En M. Opitz y E. Wizisla (Eds.), *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 643-708). Buenos Aires: Las cuarenta.
- Hlebovich, L. (2016). *Crisis y reconfiguración de la experiencia. Una conceptualización del rol del cuerpo en la filosofía de Walter Benjamin* [Grado. Licenciatura en Filosofía, Universidad Nacional de La Plata]. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte1504>
- Hoge, R. (1989). *Pina Bausch*. Traducción de A. Carandell. Barcelona: Ultramar.
- Jay, M. (2009). *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Traducción de G. Ventureira. Buenos Aires: Paidós.

- Jarque, V. (1992). *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*. Universidad de Castilla-La Mancha: Cuenca.
- Jennings, M. W., y Wilke, T. (2010). Editors' Introduction Walter Benjamin's Media Tactics: Optics, Perception, and the Work of Art. *Grey Room*, 39, pp. 6-10.
- Jirku, E. (2013). Panorama del teatro alemán desde finales del siglo XX hasta la actualidad. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, 39-40, pp. 1-18.
- Kant, I. (1991). *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio*. Traducción de M. Morente García. México: Porrúa.
- Klein, G. (2014). Practices of translation in the work of Pina Bausch and the Tanztheater Wuppertal. En M. Wagenbach y Pina Bausch Foundation (Eds.), *Inheriting Dance. An invitation from Pina Bausch* (pp. 25-38). Bielefeld: Transcript.
- Klein, G. (2018). Passing on Dance: practices of translating the choreographies of Pina Bausch. *Revista Brasileira de Estudos Da Presença*, 8(3), pp. 393-420.
- Klein, G., y Wagenbach, M. (2014). Wild Gardens. Archiving as translating. En M. Wagenbach y Pina Bausch Foundation (Eds.), *Inheriting Dance. An invitation from Pina Bausch* (pp. 39-53). Bielefeld: Transcript.
- Koldehoff, S., y Pina Bausch Foundation. (2016). *O-Ton Pina Bausch: Interviews und Reden*. Wädenswil: Nimbus.
- Kracauer, S. (2006). El ornamento de la masa. En V. Jarque (Ed.), *Estética sin territorio* (pp. 257-275). Murcia: Fundación Cajamurcia.
- Laban, R. (1978). *Danza educativa moderna*. Traducción de A. Ares Vidal. Buenos Aires: Paidós.
- Langer, S. K. (1953). *Feeling and Form*. New York: Macmillan Pub Co.
- Lepecki, A. (2008). *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. Traducción de A. Fernández Lera. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

- Levin, D. (1983). Philosophers and the dance. En R. Copeland y M. Cohen (Eds.), *What is dance? Readings in theory and criticism* (pp. 85-93). New York: Oxford University Press.
- López, E., Mora, A., y Sáez, M. (2018). La evocación desde la materialidad y la memoria en los cuerpos. Experiencia de performance-investigación en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata (Argentina). *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 5(5), pp. 16-31.
- López, N. (2017). Devenir Mickey Mouse. El sueño tecnológico de Walter Benjamin. En L. García (Ed.), *La imaginación política. Interrogantes contemporáneos sobre arte y política* (pp. 257-281). Buenos Aires: La Cebra.
- Loupe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Traducción de A. Fernández Lera. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Mallarmé, S. (1897a). Autre étude de danse: Les fonds dans le ballet. En *Divagations* (pp. 179-185). Paris: Paris Bibliothèque-Charpentier. Eugène Fasquelle. Disponible en : <https://archive.org/details/divagations00mall/page/376/mode/2up>.
- Mallarmé, S. (1897b). Ballets. En *Divagations* (pp. 171-178). Paris: Paris Bibliothèque-Charpentier. Eugène Fasquelle. Disponible en : <https://archive.org/details/divagations00mall/page/376/mode/2up>.
- Mallarmé, S. (1993). Ballets. Traducción de E. Goud. *Performing Arts Journal*, 15(1), pp. 106-110.
- Mateos de Manuel, V. (2019). *El silencio de Salomé. Ensayos coreográficos sobre lo dionisiaco en la modernidad*. Madrid: Plaza y Valdés Editores.
- Mateos de Manuel, V. (Ed.). (2021). *Coreoteca. Un archivo de filosofía de la danza*. Madrid: Ediciones Complutense.
- Mcfee, G. (1992). *Understanding Dance*. New York: Routledge.
- Melamed, A. (2006). Figuras de la nada en la *Recherche*. En J. C. Moran (Ed.), *Proust ha desaparecido*. Buenos Aires: Prometeo.
- Meyer, M. (2017). *Pina Bausch: Dance can be Virtually Everything*. Traducción al inglés de P. Black. London: Oberon Ltd.

- Mora, S. (2008). Cuerpo, sujeto y subjetividad en la danza clásica. *Question/Cuestión*, 17(1). Disponible en: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/513>
- Mora, S. (2011). *El cuerpo en la danza desde la Antropología: Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal* [Posgrado. Doctorado en Ciencias Naturales (orientación Antropología)]. Universidad Nacional de La Plata. Disponible en http://naturalis.fcnym.unlp.edu.ar/repositorio/_documentos/tesis/tesis_1136.pdf
- Nägele, R. (2006). Body politics: Benjamin's dialectical materialism between Brecht and the Frankfurt School. En D. Ferris (Ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin* (pp. 152-176). Cambridge: Cambridge University Press. Disponible en <https://doi.org/10.1017/CCOL0521793297>
- Naishtat, F. (2010). Sujet du politique, politiquement sujet. *Rue Descartes*, 67(1), pp. 60-67. Disponible en <https://doi.org/10.3917/rdes.067.0060>
- Naishtat, F. (2020). *Masa e historia: variaciones hermenéuticas y perspectivas críticas*. Texto inédito.
- Naishtat, F. y Sferco, S. (2016). Teología. En *Glosario Walter Benjamin. Conceptos y figuras* (pp. 219-229). México: Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nancy, J. L. (2017). Dance as Image - Image as Dance. En G. Brandstetter y H. Hartung (Eds.), *Moving (Across) Borders. Performing Translation, Intervention, Participation* (pp. 43-54). Bielefeld: Transcript.
- Nancy, J. L., y Monnier, M. (2005). *Allitérations, Conversations sur la danse*. París: Galilée.
- Nietzsche, F. (1992). *Así habló Zarathustra*. Traducción de J. García Borrón. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Opitz, M. (2014) Semejanza. En M. Opitz y E. Wizisla (Eds.), *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 1123-1172). Buenos Aires: Las cuarenta

- Partsch-Bergsohn, I. (2013). Dance Theatre from Rudolph Laban to Pina Bausch. En R. Climenhaga (Ed.), *The Pina Bausch Sourcebook. The making of Tanztheater* (pp. 12-18). Oxon: Routledge.
- Pina Bausch. Mujer que supo ser genial (1º de julio de 2009). *Clarín* [en línea]. Disponible en: https://www.clarin.com/ultimo-momento/pina-bausch-mujer-supogenial_0_Hkpf4PtApFl.html
- Pouillaude, F. (2017). *Unworking Choreography: The Notion of the Work in Dance*. Traducción al inglés de A. Pakes. Oxford: Oxford University Press.
- Rampley, M. (2017). *En busca del tiempo perdido. Sobre Aby Warburg y Walter Benjamin*. Traducción de C. Bettoni. Viña del Mar: Catálogo.
- Rancière, J. (2018a). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Traducción de H. Pons. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2018b). *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*. Traducción de M. Manrique. Cantabria: Contracampo.
- Richter, G. (1995). The monstrosity of the body in Walter Benjamin's «Moscow diary». *Modern Language Studies*, 25(4), pp. 85-126.
- Schilcher, S. (1993). The West German dance theatre. Paths from the twenties to the present. *Choreography and dance*, 3(2), pp. 25-44.
- Servos, N. (2017). *Pina Bausch: Danza-teatro*. Traducción de I. de Pablos Martín. Madrid: Ediciones Cumbres.
- Sheets-Johnstone, M. (1981). Thinking in Movement. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 39(4), pp. 399-407. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/430239>
- Sparshott, F. (1983). Why philosophy neglects dance. En R. Copeland y M. Cohen (Eds.), *What is dance? Readings in theory and criticism* (pp. 94-102). New York: Oxford University Press.
- Steiner, U. (2001). The True Politician: Walter Benjamin's Concept of the Political. *New German Critique*, 83, pp. 43-88. Disponible en <https://doi.org/10.2307/827789>
- Steiner, U. (2014). Crítica. En Opitz & Wizisla (Eds.), *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 241-304). Buenos Aires: Las cuarenta.

- Szeinblum, D. (2021). *Vínculos con el teatro-danza de Pina Bausch* [Comunicación personal].
- Valéry, P. (2016). *Filosofía de la danza*. Traducción de P. Châtenois. Madrid: Casimiro.
- Vargas, M. (2014). La vida después de la vida. El concepto de «Nachleben» en Benjamin y Warburg. *Thémata*, 49, pp. 317-331. Disponible en: <https://doi.org/10.12795/themata.2014.i49.17>
- Weigel, S. (1999). *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin: una relectura*. Traducción de J. Amícola. Buenos Aires: Paidós.
- Weigel, S. (2014). Eros. En M. Opitz y E. Wizisla (Eds.), *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 417-478). Buenos Aires: Las cuarenta.
- Wenders, W. (2011). *Pina. Tanzt, tanzt sonst sind wir verloren* [DVD]. Alemania. Coproducción Alemania-Francia-Reino Unido; ZDF, Neue Road Movies.
- Wiegand, C. Performing Pina Bausch's 1980 - in her dancers' words (7 de febrero de 2014). *The Guardian*. Disponible en <https://www.theguardian.com/stage/2014/feb/07/pina-bausch-1980-dancers-sadlers-wells>
- Wigman, M. (2002). *El lenguaje de la danza*. Traducción de C. Murias Vila. Barcelona: Ediciones del Aguazul.
- Wilke, T. (2010). Tacti(ca)lity Reclaimed: Benjamin's Medium, the Avant-Garde, and the Politics of the Senses. *Grey Room*, 39, pp. 39-56.
- Wizisla, E. (2007). *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*. Traducción de G. Mársico. Buenos Aires: Paidós.
- Wohlfarth, I. (2010). Les noces de physis et de techne. Walter Benjamin et l'idée d'un matérialisme anthropologique. *Cahiers Charles Fourier* [en línea], 21. Disponible en <https://charlesfourier.fr/spip.php?article801>

Obras de danza

Orpheus und Eurydice. (1975). Wuppertal: Bausch, Pina. Música de Gluck, Christoph W. Dirección musical de Kulka, Janos. Coro de Wilke, Werner. Escenografía, vestuario e iluminación de Borzik, Rolf.

Frühlingsopfer. (1975). Wuppertal: Bausch, Pina. Música de Strawinsky, Igor. Escenografía y vestuario de Borzik, Rolf.

Die sieben Todsünden. (1976). Wuppertal: Bausch, Pina. Texto de Brecht, Bertolt. Música de Weill, Kurt. Escenografía y vestuario de Borzik, Rolf. Dirección técnica de Bachmann, Rolf.

Café Müller. (1978). Wuppertal: Bausch, Pina. Música de Purcell Henry. Escenografía y vestuario de Borzik, Rolf. Registro audiovisual disponible en <https://www.pinabausch.org/post/caf%C3%A9-m%C3%BCller-film>.

Kontakthof. (1978). Wuppertal: Bausch, Pina. Escenografía y vestuario de Borzik, Rolf. Música de Bertal-Maubon-Daniderff, Jimmy Dorsey, entre otros.

Arien. (1979). Wuppertal: Bausch, Pina. Música de Beethoven, Ludwig; Mozart, Wolfgang Amadeus; Rachmaninow, Sergei; Schumann, Robert, entre otros. Escenografía y vestuario de Borzik, Rolf.

1980 - Ein Stück von Pina Bausch. (1980). Wuppertal: Bausch, Pina. Dramaturgia de Hoghe, Raimund. Música de Dowland, John; Wilson, John; Beethoven, Ludwig; Debussy, Claude; Brahms, Johannes, entre otros. Escenografía de Pabst, Peter. Vestuario de Cito, Marion.

Bandoneon. (1981). Wuppertal: Bausch, Pina. Dramaturgia de Hoghe, Raimund. Colaboración musical de Burkert, Matthias. Escenografía de Habben, Galf Edzard. Vestuario de Cito, Marion.

Ten Chi. (2004). Wuppertal: Bausch, Pina en co-producción con Saitama Prefecture, Saitama Arts Foundation y Nippon Cultural Center. Texto de Brecht, Bertolt; Berlau, Ruth, entre otros. Colaboración musical de Einsenschneider, Andreas y Burkert, Matthias. Escenografía de Pabst, Peter. Vestuario de Cito, Marion.

Vollmond. (2006). Wuppertal: Bausch, Pina. Colaboración musical de Einsenschneider, Andreas y Burkert, Matthias. Escenografía de Pabst, Peter. Vestuario de Cito, Marion.