



Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica

ISSN: 2145-8987

ISSN: 2145-9045

Universidad de los Andes

Bratu Hansen, Miriam
Benjamin y el cine: no es una calle de dirección única
Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica, vol. 14, núm. 29, 2023, pp. 100-145
Universidad de los Andes

DOI: <https://doi.org/10.25025/perifrasis202314.29.06>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=478175174007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Benjamin y el cine: no es una calle de dirección única*

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202314.29.06>

MIRIAM BRATU HANSEN

Nota introductoria

Este ensayo de Miriam Bratu Hansen, que se publica por primera vez en español, apareció originalmente en el año 1999 en la prestigiosa revista académica *Critical Inquiry*. Se trata de un texto que pronto se convirtió en una referencia obligada, no solo para los especialistas en la obra de Walter Benjamin, sino para los teóricos del cine y de los medios de comunicación, así como para el campo de los estudios culturales anglosajones. El ensayo de Hansen marcó una directriz importante para empezar a valorar la relevancia de la propuesta de Benjamin más allá de las lecturas marxistas de su obra, que marcaron la primera recepción del autor, y mostró su pertinencia para una reflexión sobre el cine y la teoría de los medios de la época. Incluso hoy, más de dos décadas después de su publicación, el ensayo de Hansen resulta sorprendente por su pertinencia para la discusión sobre nuestra propia relación, no solo con el cine, sino con los medios digitales. Por otro lado, la lectura que hace Hansen del ensayo de Benjamin sobre la obra de arte tiene mucho que aportar a las más recientes discusiones sobre el poshumanismo y los estudios sobre la tecnología. Hansen fue una de las primeras en comprender que la obra de Benjamin implica un cuestionamiento sobre la relación entre el humano y la máquina, y en este sentido ayuda a recuperar el legado benjaminiano para discusiones actuales. En palabras de Hansen, para Benjamin “no hay un más allá ni un afuera de la

* Tomado de Hansen, Miriam Bratu. “Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street”. *Critical Inquiry*, vol. 25, núm. 2, 1999, pp. 306-343. Traducido con permiso del Copyright Clearance Center. Traducción, nota introductoria y palabras clave de María Mercedes Andrade, Profesora Asociada, Universidad de los Andes, Colombia.

Nota de la traductora: donde ha sido posible, se han cambiado las referencias que Hansen hace a textos en inglés por las ediciones en español de los mismos textos. Gracias a la estudiante Mayra Alexandra Robles por ayudar en el rastreo de estas referencias.

Nota de la autora: el trabajo para este ensayo fue posible gracias a una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Quiero agradecerle a Bill Brown, Victoria de Grazia, Michael Geyer, Philip Gossett, Andrew Hebard, Martin Jay, David Levin, Eric Santner, Lesley Stern, Yuri Tsivian y a los participantes de la conferencia “Angelus Novus” por sus lecturas críticas, investigación e inspiraciones. A menos que se indique lo contrario la traducción de textos aún no publicados es mía.

tecnología”, con lo que señala que en la obra benjaminiana hay una reformulación de conceptos como los de naturaleza, humanidad, subjetividad y tecnología.

En su ensayo, Hansen examina y desarrolla el concepto de “inervación”, que Benjamin propone en la segunda versión de su ensayo fundacional “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”. Si bien este concepto fue abandonado por Benjamin en versiones posteriores, Hansen comprende su relevancia para una discusión sobre el cine y los medios. Para el pensamiento dialéctico de Benjamin, aunque el cine implicaba el peligro de la alienación y la manipulación de las masas, también escondía un potencial, pues podía llevar a lo que él llamó una “inervación del colectivo”. Con este término Benjamin sugería una imbricación de la tecnología con los sentidos y con el cuerpo humano, de manera que se hiciera posible un nuevo tipo de percepción y de acción, con potencial revolucionario, así como un nuevo tipo de colectividad distinta al nacionalismo propio del fascismo. Para Hansen, esta teoría difiere de la más conocida interpretación del ensayo sobre la obra de arte, a saber: que los medios de comunicación masiva invitan a las masas urbanas a la distracción.

En cuanto a la traducción del texto de Hansen, he intentado reemplazar las citas tomadas de versiones inglesas de los textos por versiones ya publicadas en español. Esto ha sido posible con contadas excepciones. He revisado también las traducciones que Hansen hace del alemán al inglés, y he hecho la traducción directa del alemán al español donde ha sido necesario. Finalmente, he incluido algunas notas para aclarar asuntos lingüísticos que son importantes en el ensayo de Hansen pero se perderían en español.

PALABRAS CLAVE: Walter Benjamin, cine, obra de arte, reproductibilidad técnica, inervación, colectividad, tecnología, crítica

Más que ninguna otra práctica cinematográfica, me parece que el cine de Hong Kong resuena con los esfuerzos de Benjamin por teorizar la modernidad mediada por los medios, con sus etiologías gemelas de reproducción técnica y consumo capitalista. Para parafrasear a Benjamin en los términos más generales, estos esfuerzos conciernen al impacto que tiene el ambiente alterado industrialmente sobre el sensorio humano, a la restructuración de la subjetividad y la colectividad propia de una época, a la crisis de la estética y las condiciones de posibilidad para formas posauráticas de experiencia y memoria, intersubjetividad y capacidad de acción política. A medida que se aproxima la fecha límite de la entrega en 1997, las películas de Hong Kong de la última década reformulan estas preocupaciones para una época de tecnologías digitales, genéticas y de trasplante; una época de velocidad acelerada, violencia aumentada y mecanismos refinados de poder; de economías globalizadas y de nuevos públicos de los medios, a la vez locales y transnacionales.

El ejemplo más reciente de semejante indagación cinemática, *Face/Off*, una producción de Hollywood del director emigrante John Woo, plantea la pregunta por el destino de la percepción sensorial y la identidad personal hasta llegar a proporciones espléndidamente terroríficas. Tras haber perdido su rostro y su voz mediante un fallido plan de trasplante a manos del terrorista que mató a su hijo, el agente del FBI, originalmente interpretado por John Travolta, termina en una prisión fascista de alta seguridad, sin evidencia de su “verdadera” identidad, a la vez que su némesis, el terrorista originalmente interpretado por Nicholas Cage, anda suelto y vestido con el rostro y la voz de Travolta, está a punto de tomar el control del FBI, duerme con la esposa de Travolta y desea a sus hijas. Sin importar lo que se piense de este dispositivo de trama, esta dramatiza de manera efectiva la pregunta acerca de lo que significa “confiar en los propios sentidos”, en un mundo en el cual los parámetros fundamentales de la experiencia y carácter humanos pueden ser alterados y simulados, en el cual la experiencia (en el sentido enfático de Benjamin) no solo ha perdido valor, sino que, en cambio, es utilizada para engañar; un mundo donde las personas ya no son capaces, en palabras de Benjamin, “de distinguir el amigo probado del enemigo mortal” (“Sobre algunos temas” 158; “Über einige Motive bei Baudelaire”, *Gesammelte Schriften* 1:2:642, [*Gesammelte Schriften* en adelante abreviado como *GS*])¹.

Aunque semejantes preocupaciones son esperables en una versión de las películas de gánsteres/asesinos con inflexiones de ciencia ficción o, de hecho, en tantas versiones del género de acción transnacional, estas emergen de manera más sorprendente en el género supuestamente más ligero de la comedia romántica. La película más exitosa de Hong Kong de 1996, *Comrades: Almost a Love Story* (*Tianmimi*, dirigida por Peter Chang) es un romance épico sobre dos inmigrantes de China continental, interpretados por Maggie Cheung y la estrella de pop local Leon Lai. El proceso de aculturación, en particular el del joven, se escenifica mediante el antiguo tropo cómico del palurdo campesino que se encuentra con la modernidad tecnológica, en este caso, la modernidad capitalista avanzada tardía que ya no se centra en Occidente (de hecho, Nueva York, a donde ambos personajes han emigrado para 1993, está marcada como atrasada e incivilizada en comparación con Hong Kong). Los artilugios de alta tecnología de la vida diaria, como los bípens, pantallas de televisión y casetes de audio y video son ubicuos, como lo son los cajeros automáticos², y las actividades económicas van desde el negocio

1. Para una elaboración más sostenida de la afinidad entre Benjamin y la problemática del cine de Hong Kong, ver Abbas.
2. En un chiste recurrente los protagonistas se muestran repetidamente en un cajero automático, mediante una alternación entre los saldos en la pantalla y tomas de reacción desde el punto de vista

de comida del barrio, pasando por McDonald's hasta llegar a la bolsa de valores ("los valores y acciones son productos nacionales de Hong Kong, al igual que el petróleo en el Oriente Medio", le explica la heroína al camarada maravillado). El catalizador explícito de la formación de la pareja romántica es la cantante taiwanesa Teresa Tang, con su canción epónima "Tianmimi", ella misma emblemática de las vicisitudes de una cultura industrial panasiática emergente.

La desventaja catastrófica del éxito romántico y económico, sin embargo, se encarna en una estrella de un medio y periodo diferentes: Mickey Mouse³. Reducida por el colapso de la bolsa en 1987 a ganarse la vida como masajista, Qiao (Cheung) confronta a un cliente particularmente intimidador, el jefe gánster Pao (Eric Tsang). Como ella no le tiene miedo a nada— "solo a las ratas", tal y como replica a sus burlas— él regresa a su siguiente sesión con, en sus palabras, "un amigo; oí que le tenías miedo", y se nos ofrece un primer plano de un diseño de Mickey Mouse tatuado en su espalda ya densamente ornamentada. Ella se rehúsa a reír —excepto por una propina extra, como explica con buen estilo brechtiano—, pero Mickey se convierte en la mascota de su vida posterior con el gánster, quien está, además, alineado con la figura de Disney por su forma achatada, energía violenta, robustez y bondad básica. La afinidad entre la risa y el miedo, así como entre la risa y el horror (la cual Benjamin precisó en relación con las figuras de Mickey Mouse y Charlie Chaplin), se refuerza hacia el final de la película, después de que Pao ha sido asesinado en una escaramuza con unos muchachos callejeros en Nueva York. Cuando la llevan a la morgue a identificarlo, Qiao pide que se le voltee; el espectador, a diferencia del forense, sabe qué es lo que ella ve y por qué sonríe e incluso ríe entre dientes, solo para comenzar repentinamente a sollozar de manera violenta, lo cual se exagera con un *zoom* lento hacia su rostro. El contraplano del tatuaje puede ser redundante y excesivo para los estándares occidentales (del cine-arte), pero el gesto empático condensa en la figura de Mickey Mouse tanto el *shock* por la pérdida real como la posibilidad de un final feliz. La piel inscrita que identifica el cuerpo del gánster, su cadáver, se convierte en una pantalla para la recuperación del afecto sensible, sugiriendo a su vez una práctica cinematográfica que podría perforar la costra que se ha formado en la adaptación al régimen de tecnología capitalista. "Esas personas", para citar a Benjamin no del todo fuera de contexto, "a las que ya nada les conmueve, que vuelven a aprender

de la pantalla (el cual puede o no ser el de una cámara de vigilancia interna).

3. En su película de Hong Kong de 1989, *The Killer*, Woo le hizo un homenaje hilarante a Disney al hacer que la pareja perversa de policía y asesino se refirieran el uno al otro como Mickey Mouse y Dumbo. En la película de Chan, la contraparte romántica de Mickey Mouse es el ícono de Hollywood William Holden, cuya imagen y recuerdo se invocan como el esquivo sueño americano, por así decirlo, del personaje de Rosie, la tía moribunda del protagonista masculino.

a llorar en el cine” (*Calle de dirección única* 72 [de aquí en adelante abreviada como “CDU”]; “Einbahnstrasse”, *GS* 4:1:132, [de aquí en adelante abreviado como “E”]; trad. mod.) *Comrades* termina de manera feliz, aunque a duras penas, llevándonos a una “sentimentalidad reestablecida” del tipo que Benjamin percibía en el cine y la publicidad comerciales de los años veinte, y no rehúye lo *kitsch* (en el sentido de Benjamin más que en el de Clement Greenberg) (“CDU” 72; “E” 4:1:132)⁴.

En este ensayo quiero no solo restaurar a Mickey Mouse para la teoría del cine de Benjamin (lo cual he hecho en “Of Mice and Ducks” 27-61), sino en términos más generales, reactivar una trayectoria, sugerida por mis dos ejemplos, entre la alienación de los sentidos que le preocupaba al Benjamin tardío y la posibilidad de deshacer esa alienación, asunto que comenzó a teorizar desde obras tan tempranas como “Calle de dirección única” (1928), en particular a través del concepto de la inervación. No estoy tratando de ofrecer una lectura benjaminiana de las películas de Hong Kong (y no reclamo experticia en ese campo), ni tampoco pretendo imponer un marco teórico desarrollado en relación con la modernidad occidental sobre fenómenos culturales que son inconmensurables. Quiero sugerir, sin embargo, que las especulaciones de Benjamin dialogan con las preocupaciones de estas películas y viceversa, porque los problemas que él articuló en relación con el cine y la cultura de masas, y las antinomias en las que se movía su pensamiento, persisten hoy, en formas diferentes y en una escala distinta, ciertamente, pero no con menos urgencia y sin más esperanza de soluciones fáciles. En este sentido, comparto el énfasis en las estructuras antinómicas del trabajo de Benjamin que los críticos han discernido de varias maneras, siguiendo las propias observaciones de Benjamin en cuanto a que su pensamiento, como su vida, “se movía mediante posiciones extremas”⁵.

Pero esta “ambivalencia radical” (John McCole) u “*ontología* de los extremos” (Wohlfarth, “The Measure” 16) no era simplemente un asunto relacionado con su temperamento o amistades, ni siquiera con su autopoicionamiento estratégico dentro del “campo intelectual” contemporáneo en un momento de gran agitación y crisis (*WBA* 3,

4. En cuanto al enfoque revisionista de Benjamin con respecto a lo *kitsch*, ver “Traumkitsch”, *GS* 2:2:620-622; “Einiges zur Volkskunst”, *GS* 6:185-187 y “El kitsch ... no es otra cosa que arte con un valor de uso del cien por ciento, absoluto y momentáneo” (*Das Passagen-Werk*, *GS* 5:1:500), de aquí en adelante abreviado como *PW*. Para una reevaluación, relacionada pero distinta, del kitsch ver Bloch, “Jeroglíficos” 345-350.

5. Carta a Gretel Adorno, junio de 1934 (ctd. por Tiedemann y Schweppenheuser en “Anmerkungen der Herausgeber”, *GS* 2:3:1369; ver también su carta a Gershom Scholem de mayo de 1926, en la cual caracteriza su actitud ante todas las cosas que realmente importan como “siempre radical, nunca consistente” (*The Correspondence* 300); trad. mod.; carta a Scholem (*Briefe* 1:425). Sobre la estructura antinómica del pensamiento de Benjamin ver, entre otros, Rabinbach 78-124; Wohlfarth, “The Measure” 16-27 y “No-Man’s Land” 155-182; Rose 59-81 y John McCole, *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, de aquí en adelante abreviado como *WBA*.

21). Más bien, el imperativo de “actualidad” de Benjamin (Wohlfarth, “The Measure” 19) nos obliga a darnos cuenta de que la estructura de su pensamiento, en particular en relación con los medios técnicos, corresponde a las contradicciones irresolubles en la propia cultura de los medios, en el hecho mismo de la cultura de medios de comunicación masiva, ahora más que nunca.

A riesgo de ser reductiva, permítanme intentar definir esta antinomia específica del pensamiento de Benjamin de la manera más sucinta posible. La Posición A, desarrollada bajo el impacto traumático de la Primera Guerra Mundial, le da la bienvenida a los medios técnicos —la fotografía, el cine, el gramófono, la radio— porque promueven la “liquidación” de la herencia cultural, de las nociones humanistas-burguesas del arte, la personalidad y la experiencia que han demostrado estar en bancarota ante la catástrofe militar y la económica que le siguió (cuando no de haber sido cómplices de ella), inadecuadas ante la realidad social y política de las masas proletarizadas. En esta encrucijada histórica, Benjamin le da la espalda al “aura” (“Erfahrung und Armut”, *GS* 2:1:217) decadente, que no puede ser rescatada en todo caso, e intenta promover “un nuevo concepto positivo de barbarie” (215) cuyos contornos encuentra en la “cultura del vidrio” (218) contemporánea (Loos, Le Corbusier, Klee, Scheerbarth). Esta posición presentista, colectivista, “liquidacionista” (*WBA* 9), que comúnmente se toma como el mensaje de su famoso ensayo “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” (1935-1936), ha dominado, en su mayor parte, la recepción de Benjamin en el campo de los estudios sobre el cine y los medios de comunicación, desde la teoría brechtiana del cine en los años setenta del siglo XX hasta los estudios culturales más recientes.

La Posición B, formulada bajo la sombra del surgimiento del fascismo y la “guerra venidera” (“Erfahrung und Armut”, *GS* 2:1:219), que Benjamin anticipó en 1933 y que en su mayor parte se encuentra en sus ensayos sobre Baudelaire, Proust y Leskov, lamenta el declive de la experiencia, sinónimo de “la trituración del aura en la vivencia del *shock*” (“Sobre algunos temas en Baudelaire” 170; “Über einige Motive bei Baudelaire” 1:2:653). El declive de la experiencia, “*Erfahrung*”, en el sentido enfático de Benjamin, es inseparable del de la memoria en cuanto facultad que conecta las percepciones sensibles del presente con aquellas del pasado y, por tanto, nos permite recordar tanto los sufrimientos pasados como los futuros olvidados⁶. En esta versión, los medios de grabación

6. El tropo del futuro olvidado aparece frecuentemente en Benjamin. Ver, por ejemplo, “Berliner Kindheit um Neunzehnhundert” *GS* 4:1:252; “A Berlin Chronicle”, *Reflections* 59-60 y “A Short History of Photography”, *Screen* núm. 13, p. 7; “Kleine Geschichte der Photographie”, *GS* 2:1:371. Sobre el concepto de Benjamin de la experiencia, ver Stoessel; Jay y, más recientemente a Caygill en un estudio que relaciona de manera útil los escritos tempranos de Benjamin acerca de la percepción y el color con su teoría de la experiencia, pero que descuida las maneras como el concepto de Benjamin del

visual y acústica simplemente consuman el proceso infligido sobre el sensorio humano por la implacable proliferación del *shock* en el trabajo taylorizado, el tráfico de la ciudad, el capital financiero y la guerra industrializada, engrosando la capa defensiva con la cual el organismo se protege a sí mismo del exceso de estímulos. Más aún, al expandir de manera vasta el archivo de la memoria voluntaria o recuerdo consciente, los medios de comunicación técnicos restringen el juego de la memoria involuntaria o rememoración. Lo que se pierde en el proceso no es solo la estructura peculiar de la experiencia aurática, que consiste en investir al fenómeno que experimentamos con la habilidad de devolver la mirada, un encuentro potencialmente destabilizador con la otredad. Lo que también se ha perdido es el elemento de *disyunción temporal* en esta experiencia, la intrusión de un pasado olvidado que trastoca el progreso ficticio del tiempo cronológico.

Pero las posturas de Benjamin ante el cine y la modernidad mediada por los medios no pueden ser reducidas a la antinomia entre una postura “liquidacionista” y una “culturalmente conservadora” (McCole), ni a la oposición antinómica entre “distracción” y “destrucción” (Rose 76) (WBA 9)⁷, pues ambas posturas se enganchan una con la otra en formas que pueden generar una dialéctica, pero pueden también llevar a una *mise-en-abîme*. El problema que Benjamin reconoció es que cada postura contiene en sí misma otra estructura antinómica cuyos elementos se combinan con la otra en formas más, u ojalá menos, destructivas. La combinación más destructiva fue en ese momento utilizada por primera vez por el fascismo, mientras que las posibilidades alternativas estaban cada vez más polarizadas entre los medios de comunicación capitalistas y las políticas culturales del estalinismo.

Permítanme elaborar este punto mediante la lógica de la “estética y anestética”, que Susan Buck-Morss ha señalado como la pieza clave de lo que Benjamin llama “política” en el ensayo sobre la obra de arte. Específicamente, Buck-Morss conecta la adaptación pesimista de Benjamin del concepto de Freud del *shock* en el ensayo de 1939 sobre Baudelaire, y su énfasis en el adormecimiento defensivo del sensorio, con su polémica contra la “estetización de la política” en el ensayo sobre la obra de arte, su afirmación algo curiosa de que la espectacularización fascista de las masas y la guerra consuma la tradición de “*l’art pour l’art*” (“Das Kunstwerk”, GS 7:1:384, de aquí en adelante abreviado

aura, desarrollado en conjunción con su cambio de enfoque hacia (más que, de manera simplista, su oposición a) la modernidad urbana industrial, informa aspectos claves (temporalidad, reflexividad) de su esfuerzo por reconceptualizar la posibilidad de la experiencia en la modernidad.

7. Para una discusión que complica estas oposiciones, en particular en lo que tiene que ver con el análisis de Benjamin del fascismo, ver García Düttmann 32-58.

** Nota de la traductora: se trata de un juego de palabras imposible de traducir, entre “estética” y “anestética”. En inglés el segundo término remite tanto a la estética como a la anestesia. Aquí, el término utilizado es “aneasthetization”, que podría ser tanto “an-estetización” como “anestesiamiento”.

como “K”) (Ver Buck-Morss, “Aesthetics and Anaesthetics”). Lo que hace convincente esta conexión, según Buck-Morss, es la relación dialéctica entre *anestesia*, el adormecimiento que escinde la percepción momentánea de la experiencia (sinestética, memoria), y *fantasmagoría*, el despliegue de técnicas estéticas cada vez más poderosas, emociones y sensaciones cada vez más espectaculares, para atravesar la capa protectora de la conciencia, aunque solo de manera momentánea y en ocasiones aisladas que destilan efectos auráticos en un tipo de falso sublime (ferias mundiales, museos de cera, Wagner). Como resultado de tal sobreestimulación, el adormecimiento experiencial se agrava hasta el nivel de “autoalienación” que hace que la humanidad “experimente su propia destrucción como un placer estético de primer orden” (“K” 7:1:384). En términos de la estructura antinómica del pensamiento de Benjamin, esto significa que en los espectáculos masivos fascistas y en la glorificación de la guerra, los polos negativos de ambas posturas señalados arriba, la perpetuación anacrónica del aura en la postura A y los efectos anestésicos de la tecnología en la posición B, se combinan para entrar en la constelación más fatal, violenta y destructiva.

Según el análisis de Buck-Morss, la clave del aspecto político del ensayo sobre la obra de arte es que Benjamin proyecta su crítica de la tradición estética, la estética entendida de manera estrecha como aquella relacionada con la institución artística burguesa, la cual gira en torno a la categoría de la autonomía, sobre el proyecto de la estética entendida de una manera más amplia como “teoría [*Lehre*] de la percepción que los griegos llamaron estética”, que concierne al dominio entero de la percepción y sensaciones humanas (“K” 7:1:381). Benjamin les advierte a sus colegas intelectuales que en este punto de la historia, la estética ya no puede ser definida en términos de los valores idealistas de unos pocos que la hacen cómplice del sufrimiento de muchos, ni mucho menos en términos del estilo y las técnicas artísticas; en cambio, la crisis política exige una comprensión de la estética que tenga en cuenta la recepción social de la tecnología y los efectos de la alienación sensorial sobre las condiciones de la experiencia y la capacidad de acción política. Y es en esta encrucijada que Benjamin ubica la función histórica del cine: “... establecer un balance entre los humanos y la tecnología” (“K” 7:1:375), “hacer que del vasto aparato técnico de nuestro tiempo un objeto de la intervención humana” (“Das Kunstwerk” 1:2:445). El cine emerge como el principal campo de batalla del arte y la estética contemporáneos, no por un entusiasmo futurista o constructivista por la tecnología, sino porque el cine es el único medio que puede aún oponerse a los efectos catastróficos de la (ya) “malograda [*verunglückte*] recepción de la técnica”, que había hecho crisis con la Primera Guerra Mundial (Benjamin, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, 99; “Eduard Fuchs, der Sammler

und der Historiker”, *GS* 2:2:475) (ver también Benjamin, “Theories of German Fascism” 126-128; “Theorien des Deutschen Faschismus” *GS* 3:247-250).

En la lectura de Benjamin de Buck-Morss, sin embargo, la trayectoria histórica de la anestesia del *shock* aparece menos como una dialéctica que como una espiral acelerada o vórtice del declive que culmina en una catástrofe que solo la revolución o el mesías podría detener. El tema crucial es, por lo tanto, si puede haber una imbricación de la tecnología y de los sentidos humanos que no sea devorada por ese vórtice del declive; si la tecnopolítica utópica e igualitaria de Benjamin podría ser aunada con su noción enfática de experiencia/memoria; si, y cómo, la “iluminación profana” que él discernió en el proyecto de los surrealistas, podría ser generalizada en una “intervención corporal colectiva”, la integración universal y pública del espacio de imagen y cuerpo- (*Leib- und Bildraum*) que se había vuelto estructuralmente posible con la tecnología (Benjamin, “Surrealism” 316, de aquí en adelante abreviado como “S”; “Der Surrealismus”, *GS* 2:1:310, de aquí en adelante abreviado como “SLM”). Si dicha posibilidad no significa otra cosa que la revolución, figurada en términos a la vez mesiánicos y antropológico-materialistas, su versión débil es la opción más pragmática de una “general y ligera política de la distracción”, como lo propone Rose, que Benjamin parece respaldar en el ensayo sobre la obra de arte (Rose 75). Esta segunda opción, sin embargo, tolera de manera voluntaria la pérdida de la experiencia/memoria implicada en los medios de comunicación tecnológicos y, por lo tanto, corre el riesgo de apoyar su opuesto anestésico, es decir, la nueva barbarie que, tal y como Adorno y Benjamin advirtieron más de una vez, se acerca a identificarse con el agresor⁸.

Si hay un término clave en los esfuerzos de Benjamin por imaginar una recepción alternativa de la tecnología, se trata del concepto de intervención. Relacionado con el concepto del inconsciente óptico, que es conocido gracias al ensayo sobre la obra de arte, *intervención* se refiere, de manera amplia, a un proceso neurofisiológico que media entre los registros internos y externos, psíquicos y motores, humanos y mecánicos. El término todavía aparece en la tercera versión (en francés) del ensayo sobre la obra de arte, pero está ausente en la cuarta versión, que es dudosamente canónica⁹.

8. Ver Adorno, carta a Benjamin, 18 de marzo de 1936 en *Aesthetics and Politics* 123-124. En su carta en respuesta al ensayo sobre la obra de arte Adorno señala este punto haciendo referencia de manera específica al entusiasmo de Benjamin por Mickey Mouse y la comedia de bufonadas, cuyas implicaciones revolucionarias, argumenta, son contradichas por la risa (burguesa) sádica del público del cine; esta risa, como Adorno expondría en su crítica del jazz y de la industria cultural, promovió solo la internalización del terror y el conformismo masoquista. Adorno invoca el concepto de Anna Freud de la “identificación con el agresor” textualmente en “*Dirección única*, de Benjamin” 661.

9. Mis referencias aquí al ensayo sobre la obra de arte son en su mayoría a la segunda versión, la cual fue la primera versión mecanografiada y, para él, la definitiva. Esta copia mecanografiada no fue publicada hasta 1989; ver “K”, 7:1:350-84, y las notas de Tiedemann y Schwepenhäuser sobre

El concepto de intervención emergió con un nuevo “ciclo de producción” que Benjamin inauguró con “Calle de dirección única” y que, como le dijo a Gershom Scholem en una carta de enero de 1928, esperaba completar al año siguiente con su “proyecto muy curioso y extremadamente precario” sobre los pasajes de París. Este último proyecto debía cerrar este nuevo ciclo “más o menos de la misma manera en la cual el libro sobre el *Trauerspiel* cerró el ciclo alemán” (Carta a Scholem, 30 de enero de 1928, *The Correspondence* 322, trad. mod.; *Briefe* 1:455). Benjamin nunca completó su proyecto de los pasajes y no regresó a él hasta 1934, pero durante el hiato de finales de los años veinte del siglo XX escribió varios textos que son más importantes para la teoría del cine y los medios de comunicación que aun la lectura más exhaustiva del ensayo sobre la obra de arte (Tiedemann, “Einleitung des Herausgebers”, *GS* 5:1:39, y “Anmerkungen des Herausgebers”, *GS* 5:2:1067-1205) (Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada* 65-72 y 41-42). Además de “Calle de dirección única” (y de las pocas piezas dedicadas específicamente al cine y la fotografía), estos textos incluyen los ensayos sobre el surrealismo y sobre Proust y Kafka, la especulación sobre la facultad mimética, los textos sobre la infancia (en Berlín), “Hachís en Marsella” y otros *Denkbilder*, y la pieza programática “Experiencia y pobreza”, así como las capas tempranas del *Passagen-Arbeit* (exploro algunas de las implicaciones de estos textos para la teoría del cine en mi ensayo “Benjamin, Cinema, and Experience”). Si el ciclo germanista de producción se mantuvo en su mayor parte dentro de los géneros de la historia y crítica literaria, atravesado por preocupaciones metafísicas y teológicas, el nuevo ciclo abordó la cuestión de la modernidad en su actualidad profana, y tenía que ver con el impacto de la tecnología industrial-capitalista y la producción de mercancías, con la emergencia de la sociedad de masas y la crisis política resultante.

Comúnmente se comprende a “Calle de dirección única” como el documento del giro de Benjamin hacia el marxismo, bajo la influencia de Asja Lacis, la “ingeniera” quien, como dice en su dedicatoria a ella, “ha abierto [la calle] en el autor” (“CDU” 23). Pero la obra es también parte de un giro más general, ocurrido hacia 1925, entre intelectuales críticos tan influenciados por el mesianismo judío y el gnosticismo como Benjamin, que abandona las críticas lapsarias de la modernidad y se orienta hacia una mirada más curiosa y menos ansiosa de las realidades contemporáneas, en particular de los fenómenos efímeros de la vida diaria y la cultura del ocio. “El acceso a la verdad se logra ahora en lo profano” (“The Bible in German” 201; trad. mod) fue el disparo

esta versión en “Anmerkungen der Herausgeber”, en *GS* 7:2:661-665. La carta de Adorno del 18 de marzo de 1936 le responde a —y contiene referencias que solo tienen sentido en relación con— esta versión. La versión en inglés que aparece en *Illuminations* no solo sufre de ser una traducción poco confiable, sino que además está basada en la versión alemana más problemática del ensayo, tal y como fue editado por Adorno y Friedrich Podzus y publicada por primera vez en 1955.

de despedida de Siegfried Kracauer en su polémica de 1926 contra la traducción de la Biblia de Martin Buber y Franz Rosenzweig. La preocupación por la “actualidad”, compartida, aunque de manera diferente, por Benjamin, Kracauer y Ernst Bloch, informó su recepción de Marx de maneras idiosincráticas (ver, por ejemplo, el intercambio de cartas entre Bloch y Kracauer en 1926 [Bloch, *Briefe* 1:269-275]). Sin embargo, más que sus interlocutores, Benjamin se enfocó en el tema de la tecnología y, más que ellos, afinó su enfoque respecto a la modernidad con su recurso al psicoanálisis, incluyendo los márgenes neurológicos, antropológicos y surrealistas de Freud. Esta doble operación marca “Calle de dirección única”, no solo en sus preocupaciones temáticas y analíticas, sino también en su modo de presentación vanguardista (el cual Bloch, de manera quizás demasiado fácil, anunció como “el formato de revista en filosofía” [“Forma de revista” 334-336]), en estrategias textuales que articulan o, por así decirlo, “inervan” las implicaciones políticas, eróticas y estéticas de la *Bahnung* o camino trazado por la modernidad, la calle que entreteje los registros tecnológicos y psíquicos del tropo del título del libro.

Si Jean Laplanche y J.B. Pontalis se sienten obligados a decir que “el término ‘inervación’ puede presentar dificultad para el lector de Freud”, uno no puede dejar de preguntarse por el uso que hace Benjamin de este término. Según Laplanche y Pontalis, en los escritos más tempranos de Freud el término se refiere a un “proceso fisiológico, la transmisión, casi siempre en sentido eferente, de la energía a lo largo de una vía nerviosa” (197)¹⁰. Esta definición en general concuerda con el uso del término en el discurso de la fisiología desde los años 1830, donde denota el proceso mediante el cual la “fuerza nerviosa” es suministrada a órganos y músculos o la “estimulación de algunos órganos por sus nervios” (Oxford English Dictionary, “innervation”). En su trabajo (y de Breuer) sobre la histeria, sin embargo, Freud usa *inervación* más específicamente para describir fenómenos de “conversión”, la transformación de una excitación psíquica insoportable e incompatible en *algo somático* (“Las neuropsicosis de defensa” 173-180; de aquí en adelante abreviado como “NP”). De la misma manera que en el discurso fisiológico, se asume que este proceso es unidireccional, lo cual significa para Freud una transferencia de energía de lo psíquico a lo somático. Pero en lugar de efectuar un funcionamiento normal del organismo, la *inervación* en el histérico facilita un camino relacionado con

10. Ver también la nota a la edición estándar (*Estándar Edition's*) de *The Interpretation of Dreams* de Freud: “‘Inervación’ es un término altamente ambiguo [*keineswegs eindeutig*]. Se usa frecuentemente en un sentido estructural, para significar la distribución anatómica de los nervios en un organismo o cuerpo. Freud lo usa... con frecuencia (aunque no de manera invariable) para significar la transmisión de energía hacia un sistema de nervios... o específicamente en un sistema eferente, es decir, para indicar un proceso que tiende a la descarga” (*The Interpretation of Dreams* 5:537 n. 2; *Die Traumdeutung*, en *Studienausgabe* 2:513 n. 1).

el “suceso traumático” (el cual está él mismo reprimido); la excitación “impulsada por un falso camino (por el de la invasión somática)”, la cual, como un “símbolo mnémico”, permanece otra y extraña, alojada “como un parásito en la conciencia” (“NP” 175) (Ver también Freud, “Nuevas puntualizaciones” 175).

En *La interpretación de los sueños* (1900), la invasión aparece en el sentido más general, “estructural”, aunque con un giro significativo. En su discusión del “aparato psíquico” como un instrumento compuesto comparable con varios sistemas de lentes usados en los aparatos ópticos, Freud de nuevo afirma que el aparato psíquico tiene una dirección definitiva: “Toda nuestra actividad psíquica parte de estímulos (*internos o externos*) y termina en invaciones. Por eso asignamos al aparato un extremo sensorial y un extremo motor; en el extremo sensorial se encuentra un sistema que recibe las percepciones, y en el extremo motor, otro que abre las esclusas de la motilidad. El proceso psíquico transcurre, en general, desde el extremo de la percepción hacia el de la motilidad” (*La interpretación de los sueños* 533; mi énfasis). Mientras que en el contexto de los estudios sobre la histeria la invasión representa una respuesta a una excitación interna (sin importar qué experiencia traumática haya causado la excitación), aquí las fuentes de la estimulación también incluyen las externas. Freud continúa con esta distinción, junto con el modelo del aparato psíquico, en “Más allá del principio de placer” (1920), cuando discute el caso de la neurosis traumática causada por la sobreestimulación sensorial mediante la violencia mecánica (visible de manera más aguda en la guerra reciente), lo cual nos devuelve a la versión de Benjamin sobre el declive de la experiencia bajo la proliferación urbano-industrial-militar del *shock*. En la especulación de Freud, la neurosis traumática no resulta sencillamente de un engrosarse de la capa protectora contra los estímulos excesivos (*Reizschutz*), sino de una “vasta ruptura de la protección antiestímulo” (Freud, “Más allá” 31), ante la cual la psique responde convocando cantidades enormes de “energía de investidura” (29) alrededor del área de la ruptura: “Se establece una ‘contrainvestidura’ [*Gegenbesetzung*] en gran escala, para cuyo beneficio se empobrecen todos los otros sistemas psíquicos, de tal manera que las funciones psíquicas restantes se ven extensivamente paralizadas o reducidas” (29)^{***}. El término *invasión* no aparece en este contexto, y por buenas razones, pues se refiere justamente al proceso que es *bloqueado* en la configuración *shock*-ruptura-contrainvestidura, cuya descarga por sí misma no podría deshacer y contrarrestar los efectos anestésicos señalados por Benjamin.

Ya sea que Benjamin haya tomado el término prestado de Freud o del discurso neurofisiológico y psicológico del periodo, la invasión llega a fungir como un antídoto —y un contraconcepto— para el *shock* multiplicado tecnológicamente y su economía

^{***} Nota de la traductora: los términos en inglés para “energía de investidura” y “contrainvestidura” son “cathexis” y “anticathexis”, que a veces se utilizan también en español.

anestésica. En palabras de Buck-Morss, “‘inervación’ es el término de Benjamin para una recepción mimética del mundo externo, una recepción que empodera, en contraste con una adaptación mimética defensiva que protege a expensas de paralizar al organismo, robándole su capacidad de imaginación, y por lo tanto de respuesta activa” (17). Para imaginar semejante recepción posibilitadora de la tecnología, es esencial que Benjamin, a diferencia de Freud, haya comprendido la inervación como un proceso en dos direcciones, es decir, no solamente una conversión de la energía afectiva en forma somática, motriz, sino también la posibilidad de reconvertir, y recuperar, energía psíquica separada a través de la estimulación motora (a diferencia de la cura mediante el habla defendida por Freud y Breuer)¹¹. Esta posibilidad haría que el escudo protector contra los estímulos, la frontera precaria o la corteza del ego corpóreo, fuera un poco menos una caparazón o armadura y un poco más una matriz o un medio, una interfaz porosa entre el organismo y el mundo que permitiría una mayor movilidad y circulación de energías psíquicas.

Imaginado como un proceso en dos direcciones, el concepto de Benjamin de la inervación puede tener menos en común con el psicoanálisis freudiano que con la psicología perceptual contemporánea, la estética de la recepción y la teoría de la actuación, en particular con el discurso soviético de vanguardia de la biomecánica que podría haber llegado a Benjamin a través de Lacis. Un punto de referencia importante en este sentido es Sergei Eisenstein, quien, tomando y revisando a William James y al filósofo conservador Ludwig Klages (el último una influencia o un agente irritante importante para Benjamin), buscó teorizar las condiciones para transmitir o, de manera más precisa, producir una emoción en el espectador a través de movimientos corporales (Eisenstein, “El montaje” 328-333 y “The Montage” 1:39-58, y Klages, *Ausdrucksbewegung*. Sobre Eisenstein y Klages, ver Bulgakowa 80-91; McCole discute a Benjamin y Klages en *WBA* 178-80, 187, 236-240, 242-252). Intentando adaptar el concepto (fundado metafísicamente) de movimiento expresivo para una teoría materialista de la significación y la recepción, Eisenstein, al igual que su maestro Vsevolod Meyerhold, retornó al axioma de que “la emoción sigue la expresión corporal” (“nos sentimos tristes porque lloramos”), aunque Eisenstein modificó a James al insistir en el carácter bidireccional y la unidad indivisible del movimiento y la emoción¹². Sin entrar aquí en distinciones, lo

11. Freud también habla de una “conversión [en la dirección] opuesta”, pero asume que semejante conversión, tal y como la buscó Breuer, se llevaría a cabo “por medio del trabajo mental del sujeto y descargar la excitación por medio de la comunicación oral” (“NP” 175).

12. Según la famosa afirmación de James en *Principios de psicología*, la “enunciación más racional es que sentimos tristeza porque lloramos, furia porque golpeamos, miedo porque temblamos, y no que lloramos, golpeamos o temblamos porque estamos tristes, irritados o temerosos, según sea el caso” (915); de aquí en adelante abreviado como *Pp*. La crítica de James de la categoría de Wundt de

que me parece importante en relación con el concepto de Benjamin de la inervación y su implicación para la teoría del cine es su noción de un movimiento fisiológico “contagioso” o “infeccioso” que dispararía efectos emocionales en el espectador, una forma de identificación mimética basada en el fenómeno conocido como Efecto Carpenter¹³. La referencia a la psicología neurofisiológica, mecanicista y del reflejo puede no ser tan sofisticada como las percepciones del psicoanálisis; sin embargo, puede haber estado más en sintonía con formas de la experiencia estética nuevas, mediadas tecnológicamente, predicadas sobre la producción masiva, la circulación y movilidad sin precedentes, y la recepción colectiva, pública.

En “Calle de dirección única”, el término *inervación* aparece solamente dos veces, pero la idea o concepto permea el texto en una serie de variaciones que culminan con el gran final del libro: “Al planetario”. En los dos lugares donde se usa el término de manera explícita, se relaciona con dos significados específicos de *Technik*, a saber, técnica y tecnología, en un caso en referencia a la práctica de la meditación del yoga y en la otra en relación con las herramientas de la escritura. En la sección “Antigüedades”, bajo el subtítulo de “Rueda de oración”, Benjamin afirma de manera axiomática: “No hay representación sin innervación”. Las oraciones precedentes, que aluden a Aristóteles y a Schopenhauer, afirman que “la imaginación pictórica exacta” (*genaue bildliche Vorstellung*) es esencial para la vitalidad de “la voluntad”, en contraste con la “mera palabra”, que como máximo enciende la voluntad y la deja “ardiente, arruinada”. Las siguientes oraciones ejemplifican la conexión entre la imaginación y la inervación en términos de una práctica a la vez corporal y espiritual: la disciplina de la respiración en la meditación del yoga. “La respiración”, afirma Benjamin de manera igualmente escueta, es la “regulación más sutil [de la inervación]”. Y el sonido de las fórmulas, continúa, “es un canon de tal respiración”¹⁴. Invirtiendo el cliché tradicional occidental que asocia la oración budista con una mecánica sin sentido, Benjamin ve en la integración ascética del ritmo externo, la postura

“Innervationsgefühl” (1880) se dirige no contra el concepto de inervación como tal, sino contra la noción idealista de que la inervación va unida a, y depende de, un “sentimiento” sentiente, consciente, en lugar del hecho fisiológico de la “descarga en los centros motores” (950). Sobre la recepción de Eisenstein y Meyerhold de James, ver Law y Gordon 36-37, 207.

13. Llamado así por el Dr. William B. Carpenter, un fisiólogo británico del siglo XIX quien descubrió por primera vez que tendemos a imitar inconscientemente el movimiento de otra persona cuando la observamos (*Principles of Mental Physiology*). Ver Bulgakowa 83 y James, sobre la “acción ideo-motora” 971-976. Estoy en deuda con Yuri Tsivian por llamar mi atención sobre el Efecto Carpenter, y por compartir su sabiduría sobre este y sus implicaciones para teorías de la actuación y la identificación.

14. En un fragmento de 1929-30, “Notizen zu einer Theorie des Spiels”, Benjamin entre paréntesis equipara el término “inervación motriz” con “inspiración”, resaltando la conexión etimológica entre inspiración y respiración (GS 6:189).

física y los procesos mentales una fuente de la imaginación y, por lo tanto, de poder. “Por lo tanto la omnipotencia [*Allmacht*] [de los yoguis]”, concluye, la cual, como una rueda de oración, devuelve al lector a la oración inicial sobre la vitalidad de la imaginación pictórica ante la fuerza de la voluntad (“CDU” 56).

Si la meditación del yoga proporciona un modelo de la invención imaginativa, solo puede hacerlo bajo el título de “Antigüedades”¹⁵. Su imbricación con la energía física y mental remite a una concepción ritualística, premecánica de lo técnico que Benjamin intentó teorizar, en las versiones tempranas del ensayo sobre la obra de arte, con sus distinciones entre primera y segunda tecnología (*erste und zweite Technik*)¹⁶, como parte de su esfuerzo por redefinir la relación entre técnica estética y tecnología industrial (ver “K” 7:1:359-60) (ver también la versión francesa, “L’Oeuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée”, *GS* 1:2:716-717). Esta distinción gira en torno al cuerpo humano y el grado de su implicación: “... la primera tecnología involucra al ser humano tanto como sea posible, la segunda lo menos posible” (“K”, 7:1:359). La segunda tecnología se origina cuando “el hombre intenta, con ingenio inconsciente, obtener distancia con respecto a la naturaleza” (un motivo que Horkheimer y Adorno elaborarían en su lectura histórico-filosófica de la *Odisea*, pero que también recuerda las reflexiones de Ernst Jünger en su famoso ensayo sobre el dolor (“K” 7:1:359) (ver Horkheimer y Adorno; también la nueva traducción de Hullot-Kentor, “Odysseus or Myth and Enlightenment” y Jünger, “Über den Schmerz” 158-159, 181-188). Tal y como explica Benjamin, “la gran hazaña de la primera tecnología es, por así decirlo, el sacrificio humano; la de la segunda va en la línea de los aviones manejados a control remoto que no requieren una tripulación”. Sin embargo, allí donde el lector contemporáneo podría prolongar esta línea hasta llegar a la Guerra del Golfo, Benjamin da un giro sorprendente: “... en otras palabras”, continúa su especulación sobre la constitución de la segunda tecnología por medio de la distancia, su origen “se encuentra en el juego” (“K” 7:1:359).

A diferencia de las críticas de la Escuela de Frankfurt desde la *Dialéctica de la Ilustración* hasta la obra de Jürgen Habermas, Benjamin no asume una trayectoria instrumentalista desde el ingenio mítico hasta la modernidad industrial capitalista. El telos

15. Tanto el atractivo como el anacronismo del recurso a las prácticas del yoga en la modernidad occidental son registradas por Freud en un comentario sarcástico de *El malestar en la cultura*. *Obras completas*, vol. xxi, 73.

¹⁶ Nota de la traductora: “*Erste und zweite Technik*” usualmente se traduce en español, como “primera y segunda técnica”. En inglés, por otra parte, a veces se traduce como “first and second technique”, pero también como “first and second technology”. Sin embargo, como Hansen aclara más adelante, el término alemán “*Technik*” significa tanto “técnica” como “tecnología” y, dado que a lo largo de su ensayo Hansen opta deliberadamente por el término “tecnología”, lo he mantenido en español.

de *Naturbeherrschung* o “dominación de la naturaleza” define a la segunda tecnología moderna solo “desde la posición de la primera”, la cual buscó dominar la naturaleza con seriedad existencial, a causa de la dura necesidad. En contraste, afirma Benjamin, “la segunda [tecnología] le apunta más bien a la interacción [*Zusammenspiel*] entre la naturaleza y la humanidad” (“K” 7:1:359)¹⁶. Y es el entrenamiento, el estudio o la práctica [*Einübung*] de esta interacción el que Benjamin señala como la función decisiva del arte contemporáneo, en particular el cine. El cine asume esta tarea, no simplemente por la vía de una adaptación conductista de las percepciones humanas y las reacciones al régimen del aparato (lo cual parece ser el tenor de partes del ensayo sobre la obra de arte), sino porque el cine tiene el potencial de invertir, mediante la forma del juego, las consecuencias catastróficas de la ya fracasada recepción de la tecnología. Pues en lugar de proporcionarles a los humanos la “llave de la felicidad”, la tecnología, en su uso capitalista-imperialista, se había convertido en una herramienta para la dominación de la naturaleza y por lo tanto de la (auto)destrucción de la humanidad: la cultura burguesa había sido cómplice del proceso de negación de las implicaciones políticas de la tecnología, al tratarla como “segunda naturaleza”, a la vez que fetichizaba una naturaleza aparentemente pura y primaria como el objeto de la contemplación individual¹⁷. Debido a la tecnicidad del medio, así como a su modo colectivo de recepción, el cine ofrece una oportunidad —una segunda oportunidad, una última oportunidad— de traer el aparato a la conciencia social, de hacerlo público. “La tarea histórica del cine es hacer que el aparato tecnológico de nuestro tiempo, que es una segunda naturaleza para el individuo, se convierta en una primera naturaleza para el colectivo” (notas a “K” 7:2:688).

La intervención, como manera de regular la interacción entre los humanos y la (segunda) tecnología, solo puede tener éxito (es decir, escapar la vorágine destructiva de la adaptación defensiva, de adormecimiento) si reconecta con los poderes descartados de

16. Ver también la sección “Al planetario”, “CDU” 87; “E”, 4:1:147. El énfasis en el juego y la interacción, es decir, en las posibilidades lúdicas y ecológicas, en la noción de Benjamin de segunda tecnología es clave para su crítica del fascismo. Contra los esfuerzos de los nazis de “plegar la segunda naturaleza de vuelta hacia la primera (sangre y tierra)”, es necesario “acentuar los aspectos lúdicos [*Spielform*] de la segunda naturaleza: oponer la serenidad [*Heiterkeit*] del comunismo a la seriedad bestial del fascismo” (Benjamin, notas en borrador para la primera versión del ensayo sobre la obra de arte, GS 1:3:1045).

17. La noción de la tecnología como “llave de la felicidad” en lugar de un “fetiche de la destrucción” aparece en el texto de Benjamin “Teorías del fascismo alemán” 57-58, un texto que representa un paso importante, si bien problemático, entre las especulaciones de Benjamin sobre la tecnología en “CDU”, en especial en “Al planetario”, y los pasajes respectivos en el ensayo sobre la obra de arte (GS 3:250); sobre el aumento del “sentimiento alemán por la naturaleza” en el contexto de la Primera Guerra Mundial, ver “Teorías del fascismo” 126 y GS 3:247. Sobre el concepto de segunda naturaleza, para el cual la *Teoría de la novela* de Georg Lukács fue una fuente clave, ver Vogel 17. El término se remonta a la *Filosofía del derecho* de Hegel §151.

la primera, con prácticas miméticas que involucren al cuerpo como el “instrumento preeminente” de la percepción sensorial y la diferenciación (política y moral) (Benjamin, “Outline” 396; “Schemata”, *GS* 6:81)¹⁸. Allí donde Jünger orienta sus observaciones igualmente agudas sobre el impacto de la tecnología en un panegírico a lo anestésico, la autoalienación y la disciplina (celebrando una “segunda y más fría consciencia” capaz de ver su propio cuerpo como objeto), Benjamin busca reactivar las habilidades del cuerpo como un medio al servicio de imaginar nuevas formas de subjetividad (Jünger, “Über den Schmerz” 7:181)¹⁹. Para Benjamin, negociar la confrontación histórica entre el sensorio humano y la tecnología como un régimen ajeno y alienante requiere aprender de las formas de invención corporal, que no son menos técnicas, pero sí en mayor medida autorreguladas (lo cual se conecta con los autoexperimentos de Benjamin con el hachís, las apuestas, correr cuesta abajo y el erotismo). Por lo tanto, cuando (en la segunda versión del ensayo sobre la obra de arte) habla de la revolución como la “invención del colectivo”, especifica: “... más precisamente, esfuerzos de invención por parte de una colectividad nueva, históricamente sin precedentes, que tiene sus órganos en la segunda tecnología”. Y prosigue a ilustrar el exceso utópico de tal invención con referencias a la psicología del desarrollo: el niño aprende a agarrar “estirando la mano hacia la luna de la misma manera que hacia una pelota” (“K” 7:1:360 n. 4; mi énfasis)²⁰. Este entrecruce de la historia política y la historia de la *physis* humana marca una preocupación clave en la política antropológico-materialista de Benjamin, que buscó elaborar en *Das Passagen-Werk*, en particular las secciones sobre Fourier y Saint Simon, pero que informa no menos el ensayo sobre la obra de arte, al menos en sus primeras versiones. Lo que emerge —y pronto es marginalizado en las revoluciones modernas— observa en una nota al pie, es la “doble voluntad utópica” (“K” 7:1:360): al lado de las “utopías de la segunda naturaleza” (7:2:665), relacionadas con la sociedad y la tecnología (el experimento soviético), emergen “utopías de la primera”, relacionadas en particular con el “organismo corporal

18. Las reflexiones de Benjamin sobre el cuerpo involucran la distinción, en alemán, entre *Körper* y *Leib*, la cual, sin embargo, no es crucial en este contexto; ver nota del traductor, 401.

19. Acerca de la estético/política de la tecnología de Jünger, ver Huyssen y, para un enfoque distinto, Lethen 187-202.

20. Esta imagen de la segunda versión del ensayo sobre la obra de arte también aparece en la sección sobre Fourier en *PW* 5:2:777 y es originaria del periodo intermedio (junio 1935-diciembre 1937), durante el cual Benjamin estaba trabajando en el ensayo sobre la obra de arte; ver Buck-Morss, *Dialéctica* 68-69. Sobre el interés de Benjamin en el desarrollo cognitivo, especialmente en comparación con las teorías de Jean Piaget, ver 262-264. Es sorprendente de qué manera el montaje de Benjamin de la imagen del niño, la luna y la pelota resuena con la poética del Imagismo, específicamente la inversión neoclásica de T. E. Hulme del tropo de Benjamin: “Por encima del silencioso puerto a media noche, / Enredada en la altura acordonada del alto mástil, / Cuelga la luna. Lo que parecía tan lejano / Es apenas el globo de un niño, olvidado tras el juego” (266).

del individuo humano” (666) y sus “preguntas existenciales [*Lebensfragen*]” —el amor y la muerte—” (Fourier, de Sade).

El concepto de invención, entonces, debe ser visto en el contexto de las especulaciones de Benjamin sobre la “historia natural” (*Naturgeschichte*), como algo que une no solo aspectos de la primera y segunda tecnología, sino también la brecha entre la historia humana y una historia que abarca toda la creación (*Kreatur*) en su transitoriedad y contingencia, incluyendo las mutaciones de la *physis* causadas/posibilitadas por la tecnología²¹. En el escenario de ciencia ficción con inflexiones mesiánicas de Benjamin, la tecnología no solo transforma, sino que tiene la capacidad de reparar las discrepancias de la existencia humana en la historia (hasta cierto punto occidental). Estas discrepancias incluyen, en particular, las limitaciones perceptuales que constituyen al individuo humano como cuerpo individual (como el viejo problema de Mach acerca de que no podemos ver nuestro propio cuerpo como una forma integral)²², el antropocentrismo que sostiene una polarización jerárquica de los humanos sobre el resto de la creación y la perpetuación de la sociedad capitalista del individuo idéntico a sí mismo contra las realidades de la experiencia moderna de la masa.

Es desde esta perspectiva “negativa” o de “antropología refractada”, como la llama Gertrud Koch, que la sobrevaloración utópica de Benjamin del potencial radical del cine —que ya para los años treinta del siglo XX era contrafáctica— debe ser comprendida (Koch 208). Tal y como Koch argumenta de manera convincente, el cine parecía ser el único medio capaz de sobreponerse a las limitaciones fisiológicas, históricas

21. Ver, por ejemplo, la última de las “Tesis de filosofía de la historia” de Benjamin: “‘Los cinco raquíticos decenios del homo sapiens’, dice un biólogo moderno, ‘representan con relación a la historia de la vida orgánica sobre la tierra algo así como dos segundos al final de un día de veinticuatro horas. Registrada según esta escala, la historia entera de la humanidad civilizada llenaría un quinto del último segundo de la última hora’. El tiempo —ahora, que como modelo del mesiánico resume en una abreviatura enorme la historia de toda la humanidad, coincide capilarmente con la figura que dicha historia compone en el universo” (191; “Über den Begriff”, GS 1:2:703; trad. mod.). Sobre el concepto de Benjamin de historia natural, ver el estudio de Hanssen que de manera convincente traza el esfuerzo de Benjamin por reconceptualizar la historia desde una perspectiva materialista, no humanista, no hermética, aunque oculta la importancia de la tecnología para dicha historia. Para esto último, se debe considerar el interés intenso de Benjamin por las visiones utópicas de Fourier y la ciencia ficción de Paul Scheerbar, a cuya novela *Lesabendio* Benjamin volvió repetidas veces; ver PW 5:2:764-99, esp. Konvolut W; “Paul Scheerbar: Lesabendio”, GS 2:2:618-20, 2:3:1423-25 y “Erfahrung und Armut” 2:1:216-18. Ver también Lindner 41-58, y Buck-Morss, *Origen* 119-129 y *Dialéctica* 75-94, 182-183.

22. “Debido a nuestra corporeidad, finalmente de manera más inmediata a través de nuestro propio cuerpo, estamos ubicados en el mundo de la percepción, es decir, en una de las capas más altas del lenguaje. [Somos] sin embargo ciegos, y en la mayor parte incapaces de distinguir entre el cuerpo natural, entre la apariencia y el ser según la medida de la forma mesiánica. Es muy significativo que nuestro propio cuerpo sea de tantas formas inaccesible para nosotros: no podemos ver nuestra cara, ni nuestra espalda, ni siquiera nuestra cabeza completa, es decir, la parte más noble de nuestro cuerpo” (Benjamin, “Wahrnehmung”, GS 6:76).

e ideológicas del cuerpo humano. Para Benjamin, la cámara, en cuanto extensión prosaica de nuestra percepción que nos da una visión más completa de nosotros mismos (mediante los encuadres y la edición variables), asume un “poder mesiánico-profético” (Koch 210) que convierte al cine en un “aparato técnico que le permite a uno olvidar la carencia antropológica” (209)²³. Más aún, el cine ha generado creaciones, como Mickey Mouse, que desligan la experiencia y la agencia de la identidad antropomórfica y, por lo tanto, retoman el proyecto de Fourier de “descifrar la teleología de la naturaleza” (*PW* 5:2:781 [Konvolut W 8 a, 5] (ver también “Zu Mickey-Maus”, *GS* 6:144). Finalmente, el cine proporciona un equivalente estructural a la integración radical del “cuerpo y el espacio de imágenes”, que Benjamin discernió en los experimentos de los surrealistas, proyectando un “mundo omnilateral e integral de actualidad”, pero que, en el caso del cine, está, institucionalmente, en tanto modo de recepción, predicado sobre el sensorio de una colectividad (“S” 316.).

Benjamin está muy consciente de que el “salto hacia el aparato” efectuado por el desmoronamiento del “espacio del cuerpo y de la imagen” (Weigel, “Passagen” 52) (ver también Weigel, *Cuerpo y Entstellte*) es en sí mismo una imagen, de la misma manera que el fundido de la fisionomía humana en reloj despertador (al final del ensayo sobre el surrealismo) sigue siendo una metáfora, si bien una metáfora surrealista; la tensión en la relación entre la *physis* humana y la técnica persiste, incluso si se reformula como interacción. Hasta cierto punto, por lo tanto, la invención está necesariamente basada en una mala cognición, constituida dentro del registro de lo imaginario (en el sentido de Lacan): el niño nunca logrará alcanzar la luna. Pero de esta mala cognición surgen las energías creadoras y transformadoras (en esto se diferencia del escenario de Lacan), tanto en el arte como en la política. El que la relación con la tecnología sea transformadora y cooperativa (o por lo menos benigna), o que continúe su curso destructivo, se apoya en la polaridad clásica entre “apariencia y juego” (*Schein und Spiel*), que Benjamin rastrea, más allá de Goethe y Schiller, a prácticas antiguas de mimesis. Dado que las formas más antiguas de la imitación, “el lenguaje y la danza” (Borrador de la segunda versión del ensayo sobre la obra de arte, *GS* 7:2:667), solo conocieron un material para la creación: el cuerpo del imitador. La apariencia y el juego eran dos aspectos del mismo proceso, todavía integrados uno en el otro: “La persona que imita hace que algo aparezca [*macht eine Sache scheinbar*]. Uno podría decir también que juega [o actúa] la cosa [*er spielt die Sache*]: y por lo tanto se toca la polaridad que subyace la mimesis” (666). En la genealogía de Benjamin del arte, esta polaridad se ha inclinado hacia la apariencia, autonomizada en la

23. Para una reflexión contemporánea similar a la de Benjamin, ver la famosa afirmación de Freud de que, gracias a la tecnología moderna, “el hombre se ha, por así decirlo, convertido en un tipo de dios prótesis” (*El malestar* 90).

tradición occidental de la “bella apariencia” (*schöner Schein*) (667), que ha llevado al callejón sin salida del esteticismo (ilusión, fantasmagoría, aura, en el sentido estrecho)²⁴. El juego, en contraste, está conectado con la repetición y la iterabilidad, y a la vez como principio interno y como la modalidad de imaginar una segunda oportunidad, la esperanza de desviar una historia catastrófica. Por esta razón Benjamin concibe la segunda tecnología no solo en términos de su trayectoria destructiva, de anestesia, sino, de manera significativa, como algo que se apoya en un impulso lúdico y performativo. Una intervención mimética de la tecnología contrarrestaría la perpetuación de la ilusión promovida por el fascismo con una estética del juego, la imaginación que juega juegos —pero también, para invocar a Kracauer, apuesta— con la otredad de la tecnología²⁵.

Tal y como mi excursión hacia las especulaciones de Benjamin sobre la primera y segunda tecnología debe haber dejado claro, dichas ideas no pueden acoplarse fácilmente con la teoría contemporánea de los medios, ciertamente no con la variante teleológica (por ejemplo, Paul Virilio, Friedrich Kittler y Norbert Bolz), que acude a un número de fuentes para demostrar —celebrar o lamentar— la abdicación inevitable del sujeto ante el régimen a priori del aparato (ver por ejemplo Virilio, *Estética; Guerre et cinema* y *La máquina de la visión*; Kittler y Bolz. Para la noción de un “a priori histórico de la medialidad” ver Hbrisch y Michael Wetzl, “Introducción” 13). Mientras que Benjamin sin duda participa en la crítica de las concepciones burguesas occidentales del sujeto, que comenzaron con Nietzsche, no habría ni mucho menos reducido el “factor subjetivo” a un elemento en un bucle que procesa información y señales sensoriales. Por el contrario, el mismo impulso de teorizar la tecnología es parte de su proyecto de reimaginar la estética en respuesta al sensorio modificado por la tecnología, ciertamente, pero como parte de un esfuerzo desesperado por reevaluar, y redefinir, las condiciones de la experiencia, afectividad, memoria e imaginación. Por la misma razón, sin embargo, debemos cuidarnos de no leer a Benjamin de manera demasiado optimista, como alguien que asume que el efecto de anestesia y la alienación causado por la tecnología sobre el sensorio

24. El concepto de *Schein* es, por supuesto central, para el ensayo temprano más importante de Benjamin, “Goethe’s Elective Affinities” 297-360; ver también los fragmentos no publicados “On Semblance” 223-25, y “Beauty and Semblance” 283.

25. Los significados de los términos alemanes *Spiel* (“obra de teatro”, “juego”), *spielen*, *Spieler* también incluyen “apuesta”, “apostando”, “apostar” y “apostador”, un tema que Benjamin exploró como una figura particular de la temporalidad moderna (aburrimiento, tiempo vacío, azar); ver, por ejemplo, Benjamin, “Sobre algunos motivos” 150; “Über einige Motive bei Baudelaire”, GS 1:2:633-637. Kracauer habla del giro hacia los medios fotográficos como un *vabanque* o “el juego de azar de la historia” en su importante ensayo “Fotografía” 36. La afinidad de la fotografía con el azar y la contingencia material (contra el “destino” narrativo, dramático) es crucial para la *Teoría del cine* de Kracauer, especialmente las versiones tempranas escritas en Marsella después del suicidio de Benjamin; ver Hansen “With Skin” 437-469.

humano podría ser superado, que el “poder instintivo de los sentidos corporales humanos” podría ser “restaurado” “para el bien de la auto preservación de la humanidad”, y que esto se podría lograr “no evitando las nuevas tecnologías sino *pasando a través* de ellas” (Buck-Morss 5). Para Benjamin, no hay un más allá ni un afuera de la tecnología, ni en la práctica política inmanente, y ni siquiera en sus visiones de una reconstitución mesiánica. No hay forma de que pudiera concebir una restauración del poder instintivo de los sentidos y su integridad que no tomara en cuenta hasta qué punto el aparato ya hace parte de la subjetividad humana. Y no hay estrategia para prevenir la autodestrucción de la humanidad en la cual la tecnología no jugaría un papel esencial. Es *gracias a que* reconoce tan claramente la irreversibilidad del proceso histórico, la segunda caída que es la modernidad, que Benjamin persigue una “politización del arte” en términos de una “inervación colectiva de la tecnología”, en lugar de una restauración del sensorio a un estado natural, instintivamente intacto. El asunto no es cómo revertir el proceso histórico, sino como movilizar, recircular y reencauzar sus efectos.

Para volver a “Calle de dirección única”, la filosofía de la tecnología que subyace al ensayo sobre la obra de arte emerge, en sus lineamientos generales, en la trayectoria de las reflexiones sobre las técnicas del cuerpo individual, en particular en la sección “Madame Ariane, segundo piso a la izquierda”, hasta la pieza final del libro, “Al planetario”. Si la primera sugiere un recurso productivo a la primera tecnología a través de la categoría de la “presencia corporal de ánimo”, lo último presenta un cortocircuito de cuerpos y una (segunda) tecnología en gran escala en los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial. “Madame Ariane”, de manera genérica otra “antigüedad”, contrasta formas modernas de la profecía y la superstición con prácticas antiguas que tenían en el cuerpo desnudo su “más fiable instrumento de adivinación” (el ejemplo frecuentemente citado por Benjamin aquí es el gesto de Escipión de lanzarse sobre el suelo de Cartago y exclamar, “teneo te, terra Africana!” [“¡Tierra Africana, te tengo!”] (“CDU” 82) ²⁶. Lo que hace que este ejemplo parezca más relevante a la crisis contemporánea que aquel de “Rueda de oración” es que define la “presencia de ánimo” como la clave para evitar el peligro, “para convertir el futuro amenazante en un ‘ahora’ pleno”; en otras palabras, nos recuerda que la “presencia de su ánimo, su esencia” es la condición de posibilidad misma de la capacidad de acción efectiva (“CDU” 81).

El otro hilo proléptico en “Madame Ariane” se pone de relieve al final del libro, con la perturbadora puesta en escena de Benjamin de la Primera Guerra Mundial como una comunión colectiva extática con el cosmos, un intento por “desposarse de forma nueva

26. La exclamación de Escipión acerca este gesto a una historia moderna del colonialismo e imperia-lismo, más de lo que habría podido ser la intención de Benjamin. Para una ambivalencia similarmente reprimida hacia esa historia, ver Kraniauskas 139-154.

con las fuerzas cósmicas” (“CDU” 87). La conexión provocadora con estos dos tipos de comunión corporal es su invocación implícita de Klages, cuyo tratado *Del eros cosmogónico* (1918) supuestamente se ocupaba de las prácticas eróticas, extáticas y místicas de la antigüedad, pero resonaba fuertemente con las ideologías que alimentaron el entusiasmo de los (intelectuales) alemanes por la guerra²⁷. Con un lenguaje menos pornográfico que el de Klages, Benjamin retoma la fantasía del apareamiento cósmico, pero la radicaliza y la detona a través del término mismo del cual Klages, así como otros defensores de la *Lebensphilosophie* habían renegado: la tecnología. “Masas humanas, gases, fuerzas eléctricas fueron arrojados sobre el mundo; torrentes de alta frecuencia recorrieron raudos el paisaje; nuevos astros se mostraron en el cielo; el espacio aéreo y las profundidades submarinas iban bramando con los propulsores y por doquier enterraban a las víctimas en la Madre Tierra. Este gran galanteo con el cosmos tuvo lugar así, por vez primera, a escala planetaria, y además en el espíritu de la técnica” (“CDU” 88; “E” 4:1:147]. En lugar de tomar como chivo expiatorio a la tecnología en sí misma, Benjamin desplaza su crítica hacia su uso capitalista e imperialista con el fin de dominar la naturaleza. Y es aquí donde empieza a esbozar una relación alternativa tanto con la naturaleza como con la tecnología, predicada sobre una pedagogía (como una disciplina que ordena las relaciones intergeneracionales, en lugar de una que domine los niños), lo cual apunta hacia la política/estética de la interacción y la invención desarrollada en el ensayo sobre la obra de arte.

Al igual que en el texto posterior, la crítica de Benjamin de la tecnología capitalista-imperialista elabora en términos generales el axioma de Marx de que las relaciones productivas que mantienen encadenadas las fuerzas productivas también, al propulsar el desarrollo de dichas fuerzas, producen las condiciones para su propia abolición²⁸; el sujeto de este proceso sería una colectividad que organiza sus relaciones tanto con la naturaleza como con la tecnología de maneras diferentes a la de “los pueblos y en las familias” (“CDU” 88). Lo que resulta más sorprendente, sin embargo, es que Benjamin formula incluso la recepción alternativa de la tecnología en el lenguaje del éxtasis, comunión cósmica y convulsión orgásmica, un

27. Ver Klages, *Vom kosmogonischen* 353-497. Klages emerge como una influencia significativa sobre el propio Benjamin, en particular su fenomenología del sueño y el despertar (un motivo clave en *Das Passagen-Werk*) y la inflexión temporal de distancia y proximidad como términos clave en la transformación de la percepción sensorio-somática (compárese con los conceptos de Benjamin de somatic perception aura, masas y kitsch). En “Outline of the Psychophysical Problem” 398, Benjamin enumera el ensayo de Klages sobre la consciencia en el sueño, “Vom Traumbewußtsein”, pero no *Vom kosmogonischen Eros*, la fuente más específica para el tema de la distancia y la proximidad; ver esp. capítulos. 4 y 5, 410-441.

28. Este argumento aparece en todas las versiones del ensayo sobre la obra de arte; ver Benjamin, prefacio a “La obra de arte” 17-18. Benjamin elabora más esta crítica de la tecnología capitalista-imperialista en “Theories of German Fascism”, y específicamente en vista de las estéticas fascistas contemporáneas de su época en “Pariser Brief (I)” GS 3:482-495.

terreno afectivo ocupado más típicamente por el enemigo. Argumenta que los “modernos” que rechazan este tipo de experiencia como un arrobamiento individual cometen un “desvarío” peligroso, pues su deseo de comunión estática con el cosmos no es solo poderosa y real, sino que es, por encima de todo, comunitaria y terapéutica (“CDU” 87). “Los parques de atracciones son forma previa de los sanatorios” (88). Controlar la nueva *physis* colectiva posibilitada/proyectada por la tecnología puede requerir un “estremecimiento que procede de una auténtica experiencia cósmica” (88), tan violento como la destrucción masiva que hizo posible reconocerla en toda su negatividad, es decir, como el fracaso histórico de la intervención cuya repetición debe ser prevenido a todo costo. Habiendo abierto la caja de Pandora de la violencia terapéutica, Benjamin intenta cerrarla otra vez al darle la llave al proletariado, cuyo poder es “la medida para su salud [del nuevo cuerpo]”. No es ninguna coincidencia, por lo tanto, que la “disciplina” proletaria, que debe asir la nueva *physis* “hasta la médula” se formule en términos fálicos, heterosexuales: “Lo vivo [*Lebendiges*] supera solamente el delirio de la destrucción en la embriaguez de lo que procrea” (“CDU” 87).

Es difícil pensar una transición fluida desde esta fantasía masculina, semejante a las discutidas por Klaus Theweleit, hasta las políticas de la República de Weimar tardía. No sorprende que Benjamin, para indagar en la cuestión de la intervención colectiva, acuda al surrealismo, un movimiento cuyas publicaciones y actividades resume diciendo que giran en torno al proyecto de “[ganar] las fuerzas de la embriaguez [o trance extático, *Rausch*] para el servicio de la revolución” (“S” 313). De hecho, allí donde “Al planetario” va más allá de la ampulosidad reminiscente de Klages —como, por ejemplo, en sus referencias a parques de diversiones, o en frases como “en 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”— el lenguaje parece más cercano al archivo del surrealismo, en particular a Bataille y Artaud (“CDU” 88). Imaginar la intervención colectiva de la tecnología en el contexto alemán, y no como la “última” o más reciente “instantánea de la inteligencia europea” (el subtítulo del ensayo sobre el surrealismo de 1929), sino en una base social más amplia, sería probablemente una empresa más problemática para Benjamin; no había un camino claro y directo desde esa instantánea utópica hasta el cine, pues la colectividad reunida en los teatros de cine no era ni mucho menos la del proletariado heroico (que no es una categoría empírica, para comenzar). Más bien, el público del cine era en su tendencia parte de la “masa”, la formación ciega, instintiva, insensible y autodestructiva que Benjamin había denunciado antes en una sección más temprana, más pesimista, de “Calle de dirección única” (ver la sección “Panomara Imperial”, “CDU” 34; “E”, 4:1:95-96)²⁹.

29. En una nota larga a la segunda versión del ensayo sobre la obra de arte Benjamin retoma este discurso pesimista con referencias explícitas a Gustave LeBon y la psicología de masas, al contrastar

Pero quizás la pregunta de cómo figura el cine en el esfuerzo de Benjamin por teorizar una recepción alternativa de la tecnología requiere abrir el marco de su filosofía sobre la historia natural y materialismo antropológico para incluir procesos económicos y sociales no totalmente sincronizados con las lógicas de la tecnología. Pues un salto hacia el aparato, hecho posible por y practicado en el cine, también conllevaba un salto hacia el mercado capitalista, hacia el mundo de las mercancías, hacia el consumo masivo. Es significativo que Benjamin no reservó el concepto de inervación para el cine soviético, aunque Eisenstein y Dziga Vertov sin duda le ayudaron a confrontar, hasta cierto punto, el problema de reconciliar las afirmaciones utópicas con las verdaderas posibilidades —y limitaciones— de la cultura contemporánea del cine. Más bien, discernió formas específicamente cinematográficas de la inervación en dos figuras altamente populares provenientes de los Estados Unidos: Charlie Chaplin y Mickey Mouse. En lo que sigue me centraré en el concepto de inervación en su relación con la producción industrial-capitalista de mercancías y la cultura masiva/de mercados, en particular la experiencia de una nueva relación con las “cosas” y con la posibilidad de nuevas formas de práctica mimética. Esta perspectiva no solo resalta formas específicamente modernas de percepción sensorial, afectividad y temporalidad; también trae a la vista nuevos modos de escritura, lectura y reflexividad. Complejizar el enfoque de Benjamin sobre la tecnología al tener en cuenta su interés igualmente intenso por la fenomenología colectiva de la cultura de la mercancía nos permitirá, en conclusión, que el concepto de inervación entre en juego con la noción más familiar, aunque altamente esquiva, del inconsciente óptico.

Tal y como se ha sugerido ya, la posibilidad de una inervación colectiva está conectada con el destino de la “facultad mimética”, la capacidad de relacionarse con el mundo externo mediante patrones de similitud, afinidad, reciprocidad e interacción. Al igual que otros escritores que reviven el concepto de mimesis (como Roger Caillois y Adorno), Benjamin retoma las líneas antropológicas, paleontológicas, zoológicas y de teorías del lenguaje de la tradición, antes que la línea estética entendida, de manera más estrecha, como aquella que tiene que ver con obras de arte y estándares de verosimilitud³⁰. (De hecho, tal y como hemos visto en sus

la “masa compacta” de la pequeña burguesía, definida por comportamientos “propensos al pánico” tales como el militarismo, anti-Semitismo y la lucha ciega por la supervivencia, con la “masa proletaria” (“K” 7:1:370 n. 12). De hecho, la última, argumenta Benjamin, deja de ser una masa en el sentido de LeBon en la medida en que está imbuida de consciencia de clase y solidaridad. En últimas, el proletariado “prepara una sociedad en la cual las condiciones objetivas y subjetivas de la formación de las masas ya no existan” (“K” 7:1:371 n. 12.). Para una discusión del concepto de Benjamin de la(s) masa(s) en relación con Kracauer, ver Hansen, “America, Paris, the Alps” 379-382.

30. Para una visión histórica general que ubica a Benjamin y Adorno en relación con otros resurgimientos del concepto de mimesis (de manera notable la de Erich Auerbach), ver Gebauer y Wulf. Ver también Jay, “Mimesis and Mimatology” 120-137; Cahn 1:27-64; la sección sobre Benjamin en Fruichtl 17-29; y

especulaciones sobre la polaridad de “apariencia y juego”, es la misma disociación de estas dos líneas, la monumentalización de la estética y su aislamiento de la experiencia social, lo que de entrada motiva la referencia de Benjamin a un concepto más amplio de mimesis). Más allá de las normas naturalistas o realistas de la representación y de una relación particular de la representación con la realidad (copia, reflexión, apariencia), se invoca lo mimético como un tipo de práctica que trasciende la dicotomía tradicional sujeto-objeto y sus fraccionamientos exacerbados tecnológicamente de la experiencia y la capacidad de acción: un proceso, actividad o procedimiento, ya sea ritual, performance o juego, de “producir semejanzas”; un modo de cognición que involucra las formas sensoriales, somáticas y táctiles de la percepción; un involucramiento no coercitivo con el otro que abre el yo a la experiencia, pero también, en un tono más oscuro, “El resto rudimentario de la obligación en un tiempo violento de asimilarse y de conducirse de conformidad con ello” (Benjamin, “Sobre la facultad” mimética” 167, de aquí en adelante abreviado como “FM”; “Über das mimetische Vermögen”, *GS* 2:1:210, de aquí en adelante abreviado como “UM”; trad. mod)³¹.

Al igual que el concepto de aura, también central para la teoría de la experiencia de Benjamin, la facultad mimética es una categoría que se hace visible solo en el momento de su declive; uno podría decir que su conceptualización depende del marchitarse de aquello que pretende capturar. Benjamin parece, en esencia, bastante consciente de la historicidad del concepto y se resiste a idealizar la experiencia mimética como un tipo de fusión edénica. De manera más significativa, su investigación se enmarca en la posibilidad del resurgimiento de la facultad mimética *dentro de* un mundo desencantado: “El problema aquí consiste en determinar si se trata de la decadencia de esta facultad o más bien de su transformación” (“FM” 168). Un área importante donde se plantea esta cuestión es el lenguaje, en particular el lenguaje escrito, que él denomina como un archivo, “nuestro archivo más completo” (336) de “semejanzas no sensoriales, correspondencias no sensoriales” (335; “UM” 2:1:213; trad. mod.); es decir, las cualidades miméticas de la escritura y la lectura no son obvias o banales, sino que están escondidas, encriptadas, dependientes (como en la astrología) de una coyuntura pasada, un vínculo indicial

Schulz. Para una reanimación interesante de la preocupación de Benjamin por lo mimético desde una perspectiva antropológica, ver Taussig, *Mimesis and Alterity* y *The Nervous System*.

31. Ver también la primera versión más larga, “Lehre vom Ähnlichen”, *GS* 2:1:204-10 bajo el título “Doctrine of the Similar”. Para las implicaciones más oscura del don mimético ver la misma frase en “Berliner Kindheit um Neunzehnhundert”, *GS* 4:1:261, donde Benjamin recuerda la imposibilidad de parecerse a uno mismo en el ambiente alienante del estudio del fotógrafo del siglo XIX (“Estoy distorsionado por la semejanza con todas las cosas que me rodean aquí”). Adorno prolonga esta connotación negativa de la mimesis como mímica no reflexiva de/sobre condiciones reificadas y alienadas, una compulsión a la autorreificación y autoalienación, en su análisis de la cultura de masas; ver especialmente la continuación al excurso sobre la cultura de masas en “The Schema of Mass Culture”.

perdido. Con el surgimiento de nuevas tecnologías de inscripción, como la fotografía y el cine, sin embargo, este archivo no solo se expande enormemente, sino que los nuevos *modos* de inscripción han alterado de manera significativa los términos bajo los cuales las relaciones miméticas pueden ser actualizadas —posibilidades que Benjamin designa de manera abreviada como el inconsciente óptico.

La otra área donde Benjamin percibe a la vez a la vez una resistencia, si bien en proceso de disminución, y una transformación histórica de la facultad mimética es la infancia, la manera como los niños perciben, organizan e interactúan con el entorno. “El niño no juega solo a ‘hacer’ el comerciante o el maestro sino el molino de viento y la locomotora” (“FM” 167). La *physis* con la que se entabla así relación no es una naturaleza orgánica inmutable, sino la naturaleza formada históricamente, constantemente cambiante, del capitalismo urbano industrial, con su pila creciente de mercancías siempre nuevas, artículos, máscaras e imágenes. Los niños practican una recepción creativa de este nuevo mundo de cosas en sus juegos y modos de coleccionar y organizar los objetos, de manera que producen un sinfín desconcertante de semejanzas y correspondencias ocultas, tropos de la cognición errada creativa³². Lo que le interesa a Benjamin en tales exploraciones miméticas no es el descubrimiento de la “cosidad” heideggeriana de las cosas, sino el índice de una temporalidad que él consideraba crucial para la modernidad capitalista: el retorno del tiempo arcaico, cíclico, mítico en la sucesión acelerada de lo nuevo (moda, tecnología), la mezcla de lo recientemente obsoleto “con lo olvidado que ha sido el mundo precedente” (“Franz Kafka” 154; “Franz Kafka”, *GS* 2:2:430) —el mismo desliz temporal que lo atrajo a la visión de París de los surrealistas, sus esfuerzos por volver revolucionarias las energías míticas activadas por el capitalismo (ver “S” 305-306; “SLM”, 2:1:299-300) (ver también *PW* 5:1:494 y 5:2:1045-46)³³. Allí donde la sociedad adulta naturaliza lo nuevo como “meramente” a la moda, los niños tienen la capacidad de “descubrir lo nuevo

32. Ver la sección sobre la niñez en “Calle de dirección única”, “Ampliaciones” (“CDU” 53- 56; “E” 4:1:113-16), y los textos autobiográficos sobre la infancia en el Berlín de finales del siglo XIX, “Berliner Kindheit um Neunzehnhundert”, 4:1:235-304, la versión descubierta recientemente de ese texto, *GS* 7:1:385-433, y un borrador anterior, “A Berlin Chronicle” 3-60, “Berliner Chronik”, *GS* 6:465-519. El énfasis en la cualidad figural, antes que manifiesta, de las correspondencias miméticas se relaciona con el estatus mnemónico de la experiencia de la infancia, el elemento de distorsión (*Entstellung*) que caracteriza tanto los trazos de la memoria como el momento recordado/olvidado de la semejanza, y no es ninguna coincidencia que Benjamin desarrolle la noción de “semejanza distorsionada” en su ensayo sobre Proust, “The Image of Proust”, *Illuminations* 205; “Zum Bilde Prousts”, *GS* 2:1:314; trad. mod. En cuanto a la importancia que el concepto de memoria de Freud tiene para Benjamin, y la distinción entre “semejanza distorsionada” y “semejanza no-sensual” ver Weigel, *Cuerpo* XVII y caps. 8 y 9; y Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit* 9-11, 27-51.

33. La visión de Benjamin de la modernidad como prehistoria (*Urgeschichte*), combinado con la noción del capitalismo como un “dormir con sueños” [“*Traumschlaf*”] y el proyecto político de “despertar” a la colectividad de ese sueño a la vez que se preservan sus energías utópicas, es por supuesto central

de nuevo”, es decir, tanto en su otredad como en su promesa utópica, y por tanto incorporarlo al archivo colectivo de las imágenes y los símbolos (*PW* 5:1:493 [Konvolut K 1 a, 3])³⁴. En otras palabras, los niños son pioneros de un modelo de invención a la par con los efectos destructivos y liberadores de la modernidad.

Es en “Calle de dirección única” donde Benjamin comienza a pensar de manera más sistemática acerca de la posibilidad de lo mimético en la modernidad, al yuxtaponer varios lugares, formas y modelos de la invención mimética —la escritura, la niñez, el sueño, el eros, la política—. En la mayoría de estos casos, el proceso de invención mimética implica dinámicas que se mueven en direcciones opuestas pero complementarias: (1) un descentramiento y extensión del sensorio humano más allá de los límites del cuerpo/sujeto individual y hacia el mundo, que estimula y atrae la percepción; y (2) una introyección, ingestión o incorporación del objeto o dispositivo, ya se trate de un ritmo externo, una magdalena familiar o un aparato extraño o alienante. El prototipo de la primera es la mirada del amante ante las arrugas en el rostro del amado, una percepción cargada afectivamente o una sensación que es cualquier cosa menos la mirada distanciada críticamente y que hace los *tests* del observador brechtiano: “Si es verdadera la teoría que nos dice que la sensación [*Empfindung*] 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 los vemos, también cuando miramos a la amada nos encontramos fuera de nosotros” (“CDU” 32) (ver también Benjamin, “Berliner Kindheit”, *GS* 4:1:244, 262-263). Me gustaría pensar que Benjamin reconoció también algo de esta percepción cargada afectivamente, excéntrica, en la subjetividad dispersa de la experiencia del cine.

Por otro lado, las figuras prototípicas de la dinámica *de incorporación* son el niño, el caníbal, el actor de cine y el payaso: “La suspensión del impulso interno y del centro corporal. Nueva unidad de vestido, tatuaje y cuerpo ... Escogencia lógica de una posibilidad de expresividad más profunda: el hombre al que se le quite la silla sobre la cual está sentado, permanece sentado” (“Negativer Expressionismus”, *GS* 6:13). En esta imagen de la concentración extrema el aparato se vuelve parte del cuerpo; es decir, el *performance* pone en práctica, de manera expresiva, imaginativa, un proceso impuesto más comúnmente —y de manera destructiva— sobre las personas en la vida diaria. Ambos aspectos de la invención mimética están personificados en la figura del “excéntrico”

a su trabajo sobre los pasajes de París, especialmente en sus primeras etapas; ver en particular, *PW* 5:1:490-510. Ver también Buck-Morss, *Dialéctica*, caps. 5 y 8.

34. Traducción interpretativa en Buck-Morss, *Dialéctica* 301. Acerca de la insistencia de Benjamin sobre la historicidad y la importancia histórica de la niñez, especialmente la experiencia de los niños de la tecnología, ver 286-292 y 298-304.

(“K” 7:1:377), un precursor de Chaplin que, al “cortar el movimiento humano expresivo [*Ausdrucksbewegung*] en una secuencia de intervenciones diminutas”, internaliza la ley del aparato, ya se trate de la banda transportadora o del montaje cinematográfico, dándole así al encuentro con la tecnología una expresión en el “mundo de las imágenes” (Notas en borrador, *GS* 1:3:1040, 1047)³⁵. Uno podría decir que Benjamin encuentra en Chaplin una alegoría, una, del concepto mismo de la intervención en y a través del cine.

Tal y como se mencionó arriba, el hecho de fundar la intervención en la facultad mimética implica una conexión entre la intervención y el lenguaje escrito. Mientras que en sus especulaciones sobre la facultad mimética Benjamin enfatiza la práctica de leer (invocando la grafología y la fisionomía, así como la máxima de Hugo von Hofmannsthal de “leer lo que nunca ha sido escrito”), en “Calle de dirección única” está más bien preocupado por la actividad de la *escritura* (“FM” 170). En múltiples variaciones de su propio oficio, Benjamin esboza los principios, condiciones y rituales de la intervención escritural exitosa, incluyendo el uso correcto de las herramientas de escritura (ver, por ejemplo, “Prohibido fijar carteles” (“CDU” 45.)). Este es el otro contexto, además de “Rueda de oración”, en el cual el término “intervención” aparece textualmente, de manera significativa en medio de una reflexión sobre el futuro —y en algún sentido la ya actual caducidad— de la máquina de escribir. “La máquina de escribir sólo alejará del portaplumas la mano del literato cuando lo exacto de las formas tipográficas entre a formar parte en la concepción de sus libros. Cabe presumir que entonces harán falta nuevos sistemas tipográficos algo más variables, unos que pondrán la intervención de los dedos y sus órdenes en lugar de la mano expedita y desnuda” (“CDU” 44-45; “E,” 4:1:105; trad. mod.). Lo que Benjamin quería, obviamente, es un computador y un programa de procesamiento de palabras que opere en modo gráfico. Mejor aún, quiere estar conectado, siempre y cuando los nuevos sistemas de escritura sean lo suficientemente precisos, flexibles y variados para jugar un papel mimético de manera productiva en la concepción de sus libros. Solo entonces renunciará a la amada pluma, con su relación habitual más íntima con la mano del escritor, un vínculo mimético tradicional que hace de la anticuada herramienta de escritura superior a la máquina de escribir en su forma presente.

A medida que emergen las nuevas tecnologías de inscripción, hay indicios de que “el libro está llegando ya a su fin en la forma hoy tradicional” (“CDU” 42). Para Benjamin, el fin de la era de Gutenberg lo señalan textos poéticos como *Un coup de dés* de Mallarmé, quien fue el primero en introducir “las tensiones gráficas de los anuncios” en “la imagen

35. Ver también las notas en borrador de Benjamin para “Franz Kafka”, *GS* 2:3:1256-1257. Ver también “Rückblick auf Chaplin”, *GS* 3:157-159; “Chaplin”, *GS* 6:137-38; y el fragmento en el que compara a Chaplin con Hitler (en 1934, seis años antes de *El gran dictador*), *GS* 6:103-104.

escrita" (*Schriftbild*) de la página impresa (42). Los modelos para el experimento poético son las formaciones más profanas del cine y la publicidad ("Un torbellino de letras que mudan, beligerantes, coloridas"), que han sacado a la fuerza al texto escrito de su refugio, el libro, y lo han llevado a la calle y a "los dictados de la vertical", de la misma manera que el fichero lo ha expandido hacia lo tridimensional. Así, la escritura "ya se va adentrando en el espacio gráfico de su nuevo carácter figurativo excéntrico, va a obtener de golpe lo que es su adecuado contenido" o pictoriedad (*Bildlichkeit*) (43). Y si los poetas tienen suficiente visión del futuro como para colaborar en el desarrollo de esta "escritura gráfica" (*Bilderschrift*) que incluye aprender de diagramas técnicos y estadísticos, renovarán su autoridad cultural en y a través de un "Wandelschrift". Más que simplemente "escritura internacional convertible", *Wandelschrift* implica dos sentidos en los cuales la escritura se ha puesto de nuevo en movimiento y se ha vuelto más dinámica: una nueva mutabilidad y plasticidad del texto (*Wandel* en el sentido de cambio) que anuncia el resurgimiento de las cualidades imagísticas, sensuales, miméticas; y la connotación del verbo *wandeln* (caminar, amblar, vagar), que sugiere la migración de la escritura hacia el espacio tridimensional, público y que hace la lectura una experiencia más táctil, distraída ("CDU" 43).

El nuevo carácter gráfico que evoluciona con los medios de comunicación modernos no solo "hibridiza" las cualidades pictóricas y escriturarias, sino que además hace de la escritura parte de la nueva economía de las *cosas*, una fenomenología cambiada de proximidad y distancia, un nuevo tipo de experiencia sensorial, estética³⁶. En "Calle de dirección única" Benjamin articula esta nueva relación con las cosas de manera más llamativa en "Se alquilan solares", una pieza que anticipa preocupaciones claves del ensayo sobre la obra de arte. Los términos en oposición no son aquí arte y reproductibilidad técnica, sino crítica (*Kritik*) y publicidad (*Reklame*), la cual, en palabras de Benjamin, es hoy "la mirada lanzada al corazón de las cosas, que hoy es esencialmente mercantil" ("CDU" 87; "E" 4:1:132). Mientras que anteriormente la crítica se definía por una perspectiva estable y por mantener "la distancia correcta" (así como el arte, como dice en otro lugar, anteriormente "comenzaba a dos metros del cuerpo" ["Traumkitsch", 2:2:622]), la publicidad arremete contra el espacio liberal de la contemplación y "Arrasa el campo de acción de quien observa" de la misma manera en la que "ese coche que en la pantalla de los cines se nos echa encima" ("CDU" 72)³⁷. Y así como el cine vuelve los muebles y las

36. Sobre el tema de un sentido particular moderno/modernista de las "cosas", estoy muy en deuda con Bill Brown y su trabajo en curso, "The Meaning of Things: Literary Objects in America"; ver Bill Brown, "How to Do Things" y "The Secret Life of Things (Virginia Woolf and the Matter of Modernism)" (pronto a aparecer en *Modernism/Modernity*).

37. La alineación de la cercanía con las cosas (y, de manera implícita, de la distancia con la imagen, *Bild*) se puede encontrar extensamente en Klages, *Vom Kosmogonischen Eros* 416-441, un texto cuyo *pathos*

fachadas sensacionales mediante su cercanía insistente, espasmódica, la publicidad “nos acerca las cosas a golpe de manivela, de igual modo, y posee un ritmo equivalente al de las buenas películas” (87). En otras palabras, la publicidad, como el cine, es algo que por un lado representa un nuevo mundo de cosas y, por otro, en su atractivo táctil, visceral, vuelve a dramatizar de manera significativa nuestra relación con las cosas³⁸.

El énfasis en la fisicidad, velocidad y franqueza alinea a Benjamin con el entusiasmo por las películas de Hollywood y todo lo proveniente de Estados Unidos, que era generalizado entre los artistas de vanguardia y los intelectuales de la época, ya fueran franceses, alemanes, soviéticos, chinos o japoneses. Lo que es menos común, sin embargo, ciertamente entre los proponentes alemanes de la cultura estadounidense, y en particular los tecnófilos modernos de la *Neue Sachlichkeit*, es la manera como Benjamin entreteje esta nueva relación con las cosas con dimensiones del afecto y sentimentalidad, e incluso el *kitsch* (ver nota 5). Aquí encontramos la cita que usé en conexión con las películas de Hong Kong al comienzo de este ensayo: “Así [con el acortamiento del espacio y tiempo en relación con las cosas por parte de la publicidad] finalmente se descarta la objetividad [*Sachlichkeit*] y en el rostro de las enormes imágenes extendidas sobre las paredes de los edificios, donde la crema dental y los cosméticos [“*Clorodont*” und “*Sleipnir*”] se encuentran a la mano de los gigantes, se restaura la salud de la sentimentalidad y se la libera al estilo estadounidense, de la misma manera en que las personas a quienes nada conmueve ni toca ya aprenden a llorar de nuevo en el cine” [“CDU” 72; “E” 4:1:132; trad. mod.]³⁹.

Evitando el cliché crítico acerca de cómo se mueve a las masas con clichés, Benjamin imagina una regeneración del afecto por medio de imágenes producidas técnicamente, es decir, la posibilidad de contrarrestar la alienación del sensorio humano con los mismos medios de comunicación que hacen parte de la proliferación tecnológica del *shock* —lo anestésico— la estetización. La oportunidad de involucrar los sentidos de manera diferente yace en la configuración de toda una época del “espacio del cuerpo y la imagen”, en la emergencia de nuevos modos de hacer imágenes que refracten la organización dada del espacio, sus formas y proporciones, y articulen una nueva relación con el mundo material.

en general antimodernista, antitecnológico, debe haber proporcionado un complemento contrastante para “Calle de dirección única” (“CDU” 72).

38. Comentando acerca de “Se alquilan solares”, Taussig enfatiza los dos niveles de la mimética modernista de Benjamin, la interconexión de las funciones de copia de los medios técnicos con su habilidad para producir un contacto psicósomático, es decir, una nueva forma corpórea de entender, o de conocimiento encarnado; ver Taussig, *Mimesis* 24-31 y *The Nervous System* 145.

39. “Wird die gesunde Sentimentalität amerikanisch frei, wie Menschen, welche nichts mehr rührt und anrührt, im Kino wieder das Weinen lernen”.

Benjamin observa un modo de recepción que corresponde a este nuevo mundo de imágenes, el cual combina el afecto sensacionalista con la reflexividad y, de modo inverso, la reflexividad con la inmediatez sensorial. Pues lo que mueve a la gente no es el mensaje de la publicidad, incluso si se les mueve a comprar. Benjamin nunca pierde de vista el hecho de que es el dinero lo que “establece [este] contacto con las cosas”, que los medios de la inervación están sujetos a “brutales heteronomías del caos económico” (las cuales nos harían dudar, *pace* Kittler y Bolz, en volver a Benjamin un mcluhanita *avant la lettre*). (“CDU” 87) (Cuando Benjamin evoca la fuerza del dinero en este contexto, el campo de referencia es probablemente más *La filosofía del dinero* de Simmel que *El capital* de Marx). Pero su preocupación primaria aquí parece no ser ni el mensaje ni el medio (ni la prioridad del último sobre el primero). Más bien, está fascinado, a un nivel más fenomenológico, con los efectos sensorio-estéticos de la publicidad, en particular la nueva imaginación del color que desdibuja las líneas fijas de los objetos, espacios e instituciones: “¿Qué hace a los anuncios ser tan superiores a la crítica? No lo que dice el rótulo, eléctrico y rojo, sino el charco de fuego que lo va reflejando en el asfalto”. (“CDU” 72)⁴⁰.

Iluminación profana, en efecto: el tropo de la iluminación comercial, literalizada y refigurada a la manera de las viñetas de Kracauer sobre el mismo tema, sugiere un exceso de sensación por encima del diseño capitalista, una conexión mimética con la vida póstuma de las cosas⁴¹. A la vez, el charco rojo se vuelve un medio de reflexión, si bien efímero, que ejemplifica un tipo de reflexividad que es inherente al material⁴². Esta

40. Esta “imagen especulativa”, para usar el término de Howard Caygill, resuena con las reflexiones tempranas de Benjamin acerca de la filosofía del color, las cuales Caygill (82, 9-13, 82-88, 150-152) ha mostrado como centrales para su concepto de experiencia; ver Benjamin “Der Regenbogen”, GS 7:1:19-26; “Aphorismen zum Thema”, “Die Farbe vom Kinde” y “Zu einer Arbeit Über”, GS 6:109-112, 123-25, traducido por Livingstone, bajo los títulos “Aphorisms on Imagination and Color”, “A Child’s View of Color” y “Notes for a Study of the Beauty of Colored Illustrations in Children’s Books: Reflections on Lyser”, *Selected Writings* 48-51, 264-266; y otros fragmentos de la sección “Zur Ästhetik”, GS 6:109-29. Específicamente, la imagen del “charco de fuego” que refleja, y disuelve, al propio letrero de neón recuerda las cualidades de la “fantasía cromática” o imaginación que Benjamin discierne en los niños, su fascinación con los arcoíris, las burbujas de jabón y las imágenes producidas por calcomanías y linternas mágicas —la fluidez del color (“humedad”), su libertad de contornos y sustancias (el color en oposición a la forma), su infinitud intensiva de matices, su disponibilidad para cambiar patrones y transformaciones—. Estas cualidades pueden también haber jugado un papel en la fascinación del Benjamin adulto con el cine animado, en particular las metamorfosis de objetos y personajes, el intercambio libre entre el mundo animado y el inanimado, en las películas tempranas de Disney; ver “Erfahrung und Armut” GS 2:1:218-219.

41. Para ejemplos del juego de Kracauer con el tropo de la iluminación comercial ver “Boredom” 331-334; “Lichtreklame” 19-21; y “Ansichtspostkarte” 184-185. Benjamin reconoció ypreció la sensibilidad mimética de Kracauer por la vida póstuma de las cosas al caracterizarlo como un *Lumpensammler* o trapero (el *chiffonnier* de Baudelaire); ver su reseña de “Die Angestellten” de Kracauer, “Ein Aussenseiter”, GS 3:219-225, esp. p. 225.

42. Ver el fragmento de Benjamin, “Die Reflexión”, GS 6:118, en la cual afirma que el color tiene una reflexividad inherente: “Das Aussehen der Farben und ihr gesehen Werden ist gleich / Das heißt: die Farben sehen sich” (La apariencia de los colores es equivalente a su ser vistos/ Es decir: los colores se ven a sí mismos).

reflexividad es todo menos contemplativa y del tipo que mantiene una distancia segura entre el observador y el objeto; por el contrario, implica una fusión momentánea entre la visión y el objeto, relacionada con esa curiosa condición a la que Benjamin se refiere, en 1929, en el ensayo sobre el surrealismo como “la cercanía que alcanza a verse a sí misma con sus ojos” (“wo die Nahe sich selbst aus den Augen sieht”) (“S” 316). Si estamos de acuerdo en que Benjamin buscó el equivalente de la experiencia aurática (en el sentido de investir al otro con la habilidad de devolver la mirada) a través de los escombros de la historia moderna, deberíamos también prestarle atención a aquello sobre lo cual insistió en relación con los experimentos psicopoéticos de los surrealistas: que estaban tras la pista —rastros, huella, *Spur*— “no tanto del alma como de las cosas” (“Traumkitsch” 2:2:621). En otras palabras, ellos (como Benjamin) estaban menos interesados en las cosas como medios para experimentar “estructuras de [inter]subjetividad vulnerable” (como diría Habermas) que en inervar la “vida secreta de las cosas”, su temporalidad diferente, su nexo con “otra” historia (Habermas 315)⁴³.

¿Cómo hacer para que las cosas miren desde sus propios ojos, por así decirlo, de dentro hacia fuera?⁴⁴ Aquí es donde el concepto de inervación se interseca con la noción del inconsciente óptico. Y esta coyuntura debería ayudarnos a comprender de manera más sistemática por qué Benjamin necesitaba el cine para pensar ambos conceptos —y por qué el cine, como cualquier otro medio técnico pero más aún, era central para su esfuerzo tanto de articular como de movilizar las antinomias de la modernidad. La respuesta, de manera tentativa, girará en torno a la doble mediación que está involucrada en el proceso cinematográfico, a saber, entre el cine y el mundo representado y entre la película proyectada y el público, es decir, mediaciones distintas y mutuamente interdependientes tanto al nivel del cine como tecnología de inscripción y al nivel del cine como el espacio/tiempo social, colectivo y público de la *recepción*.

Cuando Benjamin usa el término por primera vez en su “Pequeña historia de la fotografía” (1931), el *inconsciente óptico* se refiere en primera instancia al nivel de la inscripción, específicamente a la habilidad del aparato y de las técnicas fotográficas específicas para registrar aspectos de la realidad material que son invisibles al ojo humano desnudo —la microtextura de las plantas, la manera como caminan las personas—. La capacidad mimética, cognitiva, de la inscripción fotográfica se basa, casi de manera

43. Para un intento relacionado de pensar las “cosas” en términos diferentes a la relación filosófica sujeto / objeto, ver Adorno, *Dialéctica negativa* parte 2; ver también Brown, “The Secret Life of Things” y Hanssen.

44. “Die Kunst lehrt uns in die Dinge hineinsehen. / Volkskunst und Kitsch erlauben uns, aus den Dingen heraus zu sehen” (Einiges zur Volkskunst” 6:187) (El arte nos enseña a mirar dentro de las cosas / El arte popular y el kitsch nos permiten mirar dentro de las cosas).

paradójica, en el elemento de chance o contingencia inherente a su visión mecánica, sin importar cuán construida o manipulada; la otredad de la cámara, podría decirse, su hue-lla de la mirada de otro, se traduce en una afinidad con lo no visto, lo demasiado familiar, lo reprimido, con todo lo que escapa a la percepción consciente, intencional: “La natu-raleza que le habla a la cámara es distinta [*eine andere Natur*, otra naturaleza] de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia” (Benjamin, “Pequeña historia” 67; “Kleine Geschichte”, *GS* 2:1:371; trad. mod.).

Dado que el elemento de contingencia concierne a la dimensión indicial de la representación fotográfica, es decir, al vínculo material con el mundo que representa (pues la cámara estuvo ahí en un momento particular, los rayos de luz se conectaron al objeto con la emulsión fotoquímica durante fracciones de segundo), la noción de inconsciente óptico involucra una temporalidad específica y aguzada —una temporalidad que inevi-tablemente involucra e implica al observador—. Al ver la foto de matrimonio del fotó-grafo Dauthendey y su esposa, quien se suicidaría después del nacimiento de su sexto hijo, Benjamin observa: “A pesar de toda habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula del azar [*Zufall*], de Aquí y Ahora, con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen, a encontrar el lugar inconspicuo, en el cual, en el ser de determinada manera [*So-sein*], de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida ya el futuro tan elocuentemente, que mirando hacia atrás, podamos descubrirlo” (“Pequeña historia” 67; “Kleine Geschichte”, *GS* 2:1:371; trad. mod.).

La erupción de lo ominoso en el espacio/tiempo representacional es experi-mentada —y provocada— por el espectador, pero el futuro olvidado que responde a la mirada que busca se asume que está depositado, quemado, encriptado, en la imagen fotográfica. Este archivo inconsciente hace de la fotografía, la fotografía temprana, al menos, un mecanismo mnemotécnico capaz de compensar la pérdida histórica de “todas las ayudas naturales, fisiológicas de la rememoración”, que Benjamin veía como la precondition del “giro Copernicano”, tanto en la rememoración como en la fotografía (*PW* 5:1:490 [Konvolut K 1, 1]). Es decir, *pace* Proust y contra el análisis pesimista del propio Benjamin (en el ensayo sobre Baudelaire) sobre cómo la fotografía erosiona la *mémoire involontaire*, el inconsciente óptico marca un lugar que vuelve a admitir dimen-siones de la temporalidad y la memoria por medio de (y hacia) las mismas tecnologías capaces de eliminarlas. Al igual que las imágenes de la memoria involuntaria (“reveladas en el cuarto oscuro del momento vivido”), el inconsciente óptico no solo reactualiza una visión anterior perdida: más bien, nos hace ver “imágenes que nunca hemos visto antes

de recordarlas” (Benjamin, “Aus einer kleinen Rede”, *GS* 2:3:1064). A diferencia de la búsqueda elegíaca y personal de Proust, la movilización de un pasado inconsciente por parte de la fotografía señala hacia una forma de memoria que es transindividual y potencialmente colectiva, a pesar y a causa de su carácter mediado técnicamente.

“La posibilidad de crear una apertura al futuro” (94), que Howard Caygill ubica como lo esencial del inconsciente óptico, asume una importancia más explícitamente política en relación con el cine. No es coincidencia que Benjamin empiece a desarrollar su noción del inconsciente óptico (sin nombrarlo) en su defensa del *Acorazado Potemkin* de Eisenstein, alrededor de la época cuando estaba terminando “Calle de dirección única”. En un intercambio polémico sobre el “arte colectivista”, habla de la “relación conspiratoria entre técnica cinematográfica y entorno social”, como “el proyecto [*Vorwurf*] más intrínseco” del cine, argumentando que esta afinidad estética promueve una irrefutable perspectiva de clase (“Erwiderung” 2:2:753, de aquí en adelante abreviado como “EO”)⁴⁵. Con un lenguaje que anticipa el famoso pasaje sobre el inconsciente óptico en el ensayo sobre la obra de arte, Benjamin esboza las funciones del cine ante el “mundo de prisión” de la modernidad urbana industrial como simultáneamente revelador, mnemónico y transformador. La capacidad mimética de capturar las huellas de la experiencia social en el mundo aparentemente muerto de las cosas recurre a las cualidades representacionales de la fotografía (incluyendo su contingencia fundamentada en su indiciad) y a los procedimientos propios del cine (como la cámara lenta, los encuadres variables y la edición). Gracias a estas técnicas fraccionadoras, alienantes, el cine no simplemente retrata un mundo dado, sino que también hace que ese mundo sea visible por primera vez, lo produce para el sensorio de una colectividad espectadora. Por lo tanto, Benjamin subraya que el cine de hecho abre “una nueva región de la conciencia”; proporciona un “prisma” que transforma el pasado olvidado durante el presente sin esperanza en la posibilidad de un futuro: “[El cine] es, dicho de manera sucinta, el único prisma en el cual en entorno inmediato —los espacios en los que se vive y disfruta— se revela a sí mismo de manera inteligible, sensible y de manera apasionada al observador contemporáneo. En sí mismas, estas oficinas, cuartos amoblados, bares, calles, estaciones de tren y fábricas son feos, ininteligibles y desesperadamente tristes. Más bien, fueron y parecieron serlo así hasta la llegada del cine. Al descubrir la dinamita de las décimas de segundo, el cine explotó este viejo mundo carcelario, llevándonos en viajes extensos y aventureros por entre las ruinas dispersas” (“DR” 626; “EO” 2:2:752; trad. mod.; mi énfasis). La temporalidad dinámica sugerida en este pasaje es una temporalidad de

45. Traducido por Don Reneau, bajo el título “A Discussion of Russian Filmic Art and Collectivist Art in General” 627, de aquí en adelante abreviado como “DR”, trad. mod.

transición histórica y transformación social, pues los espacios de aventura que Benjamin explora en su defensa de Potemkin son espacios de la colectividad y le informan al intelectual burgués sobre la desaparición de su propia clase: “El proletariado es el héroe de aquellos espacios a cuyas aventuras, con el corazón latiendo fuertemente, se entrega el burgués en el cine, pues él debe disfrutar de lo ‘bello’ precisamente allí donde le habla de la destrucción de su clase” (“DR” 627; “EO” 2:2:753; trad. mod.).

Pero el espacio colectivo más importante del cine es, o al menos era, la propia sala de cine— la sala de cine como un espacio público de exhibición y recepción, e ir a cine como una forma de experiencia sensorial colectiva específicamente moderna, mediada por la técnica, que distingue claramente la recepción del cine de la recepción de la literatura y las bellas artes, incluido el teatro. La experiencia de ir a cine parecería ser entonces el espacio lógico para una reflexión sobre la posibilidad de una intervención corporal colectiva, como una condición para una interacción alternativa con la tecnología y el mundo de las mercancías. Para que el inconsciente óptico, como medio de una capacidad mimética transformada, se haga efectivo como en la intervención colectiva, el nivel de inscripción tendría que estar vinculado con el de la recepción, es decir, la temporalidad con inflexiones psicoanalíticas del primero tendría que engranar con la subjetividad colectiva de la segunda. Solo entonces la extensión del sensorio hecha posible por medios técnicos y su descentramiento (a nivel del texto fílmico) se traducen en una incorporación imaginativa, empoderadora, del aparato por parte del público. Benjamin parece sugerir esto cuando afirma que es solo con el “colectivo humano que el que el cine puede completar el trabajo prismático que empezó con el entorno”, aunque posteriormente limita su discusión de las masas en movimiento retratadas en la película de Eisenstein, la colectividad que aparece en la pantalla, en lugar de la colectividad frente a ella (“DR” 627; “EO” 2:2:753).

Es este paso, la extensión del inconsciente óptico a la colectividad espectadora, el que Benjamin intentó en las versiones tempranas del ensayo sobre la obra de arte, específicamente en sus comentarios sobre el Mickey Mouse que “orbita el globo” (cuyo nombre encabezaba la sección entera sobre el inconsciente óptico en la primera versión escrita a mano). Tal y como he elaborado en otro lugar, la lectura de Benjamin de Mickey Mouse como una “figura del sueño colectivo” mantiene un sentido de temporalidad disyuntiva, la inclinación mnemónica/psicoanalítica que marca al inconsciente óptico al nivel de la inscripción fílmica (dejando de lado por el momento el hecho de que Benjamin desarrolla su argumento con una criatura animada en vez de una figura del cine fotográfico en vivo, podría haber escogido a Chaplin). La memoria de sueño que Mickey Mouse inerva, sin embargo, es inseparable de la de las pesadillas, en particular las pesadillas modernas inducidas por la tecnología industrial y militar. Las primeras

películas de Disney funcionan como una forma de “inoculación psíquica”, argumenta Benjamin, porque llevan a cabo una “detonación prematura y terapéutica” de la psicosis de las masas, de fantasías sádicas y delirios del público, al permitirles estallar en la risa colectiva. Y las películas provocan esta risa no solo con sus acciones “grotescas”, sus juegos metamórficos con lo animado y lo inanimado, con los rasgos humanos y mecánicos, sino también con su correspondencia precisa y rítmica del movimiento acústico y visual —a través de una serie de *shocks* preparados, o más bien, contra-*shocks* que efectúan una transferencia entre el cine y el público y, uno esperaría, una reconversión de la energía neurótica en afecto sensorial (“K” 7:1:377) (Hansen, “Of Mice” 41-44).

La política de la invención de Benjamin, que he tratado de esbozar, involucra una comprensión del cine como un tipo de experiencia sensorial y psicosomática que incluye, pero no se reduce a, nociones posestructuralistas sobre la escritura y la lectura, sin importar cuán influenciados por el psicoanálisis. Pues la promesa que ofrecía el cine era que podía darle al sensorio alterado tecnológicamente acceso a una forma de reflexividad contemporánea, con base material y colectiva, que no tendría que ceder las dimensiones temporales y miméticas (individualizadas históricamente) de la experiencia. En esta coyuntura el cine parecía la única institución capaz de conectar las trayectorias antinómicas de la modernidad y de esa manera sacarlas a la fuerza de su curso catastrófico. Esto quiere decir que el cine, antes que nutrirse de y exacerbar el espiral del *shock*, lo anestésico y estetización, podría servir para difuminar la violencia mortal desatada por la tecnología capitalista, podría todavía ser revolucionario en el sentido de “una medida puramente preventiva con el fin de evitar lo peor” (Wohlfarth, “The Measure” 14; ver también la sección “Alarma de incendios” en “CDU” 62-70, “E”, 4:1:122). Si la mirada de Medusa de la cámara está afiliada con el ángel de la historia que vuela hacia atrás, entonces Mickey Mouse encarna la posibilidad de enfrentar esa mirada y contrarrestarla, con juegos apotropaicos de invención.

Pero Mickey Mouse desapareció de la versión final del ensayo sobre la obra de arte, y con él, el término *inervación*. En esa versión, la sección sobre el inconsciente óptico comienza con una referencia a la *Psicopatología de la vida cotidiana* de Freud, que Benjamin invoca para ilustrar el enriquecimiento de nuestro mundo perceptual con la llegada del cine. De la misma manera que ese libro ha “aislado (y ha hecho analizables) cosas (que) antes nadaban inadvertidas en la ancha corriente de lo percibido”, “el cine ha traído consigo una profundización similar de nuestra apercepción”, “tanto en el mundo óptico como el acústico” (“La obra de arte” 46). Benjamin introduce la comparación con un ejemplo de la esfera del lenguaje, “un desliz lingüístico”, pero luego se retira, por el lado del cine, al discurso de la cirugía (introducido en la sección anterior), al alabar

la representación cinematográfica de una escena o situación por su habilidad de “aislar” una actuación o comportamiento “como un músculo en un cuerpo”, lo cual ilustra la tendencia que tiene el cine a promover “la interpenetración recíproca de ciencia y arte” (47). En cualquier caso, el inconsciente óptico está alojado al nivel de la inscripción; su actualización sigue siendo un asunto de análisis individual, ya sea que se le conciba como lectura, desciframiento o disección. Lo que desaparece del concepto es la especificidad de la experiencia del cine, en particular su inmediatez somático-sensorial, colectividad anónima e imprevisibilidad. Como consecuencia, la recepción colectiva se segrega a la sección siguiente, subsumida bajo la noción de distracción, que a su vez es reducida a la actitud brechtiana de hacer *tests*, y por lo tanto se le roba sus dimensiones miméticas, “excéntricas” y también mnemotécnicas.

¿Por qué Benjamin se dio por vencido con la invención? Es fácil culpar a Adorno por las mutilaciones del ensayo sobre la obra de arte, pero no debemos pasar por alto la propia ambivalencia de Benjamin, no al menos en lo que respecta a la figura de Mickey. En una nota que acompaña las versiones tempranas del ensayo, comenta sobre “la utilidad del método de Disney para el fascismo” (Benjamin, nota para la segunda versión del ensayo sobre la obra de arte, *GS* 1:3:1045), y en una nota al pie de la segunda versión expande este comentario para sugerir que las más recientes películas de Disney manifiestan una tendencia ya implícita en las primeras: “... soportar de manera cómoda la bestialidad y la brutalidad como corolarios de la existencia” (“K” 7:1:377 n. 14). No podemos ignorar tampoco los problemas que Benjamin podría haber tenido con la colectividad de hecho reunida en los teatros de cine urbanos; una colectividad cuyo perfil demográfico no era predominante ni simplemente de la clase trabajadora, ni mucho menos conscientemente proletaria. El público masivo heterogéneo que se congregaba y era catalizado por el cine del periodo de Weimar estaba conformado en su mayor parte por personas que soportaron las consecuencias de la modernización —las mujeres, los trabajadores cualificados de ambos sexos; su característica demográfica más notable era el género, más que la clase⁴⁶—. Y como nueva formación social, este público masivo era tan impredecible y políticamente volátil como la sociedad alemana en general. Habría sido concebible pensar el público del cine como si estuviera constituido por espectadores individuales, con el tipo de involucramiento mimético que Benjamin encontró en los surrealistas, el niño, el observador de fotografías viejas o, para no ir más lejos, Proust. Pero también es históricamente comprensible por qué

46. Ver, entre otros, Petro. Kracauer fue uno de los primeros en reconocer y analizar la formación de este nuevo público masivo, en particular en y a través del cine y otras instituciones de la cultura del esparcimiento; ver su innovador estudio *Die Angestellten* 205-304, así como su importante serie, si bien de mala fama, “Las pequeñas dependientas” 231-250.

Benjamin, a diferencia de Kracauer, no dio ese salto de fe— por qué sumergió las posibilidades imaginativas, mnemotécnicas del medio en una política presentista de la distracción, renunciando al juego cinematográfico con la otredad, ante la crecientemente amenazante otredad de los públicos masivos reales.

La invención colectiva como una alternativa a lo anestésico, el juego apotropaico con la tecnología, parece haber fracasado, al menos en la vida de Benjamin; la fantasía del apareamiento cósmico en el espíritu de la tecnología, que se imaginó con respecto a la Primera Guerra Mundial al final de “Calle de dirección única”, retornó en la Segunda Guerra Mundial como un baño de sangre de un alcance y eficiencia exponencialmente más vastos. Pero tenemos que admirar a Benjamin por haber hecho la apuesta, el “juego al todo o nada” con la tecnología. Pues si algo no era una antinomia para Benjamin, ni siquiera causa de ambivalencia, era la conexión entre estética y política: la comprensión de que el destino de “lo bello” era inseparable de la transformación del sensorio humano; y que el destino de los sentidos humanos, relacionados con las condiciones mismas de la experiencia social, la ecología de la vida pública, era una pregunta política de la mayor urgencia. Por esto su giro hacia una comprensión profana, materialista de la “actualidad” involucró el reconocimiento de la centralidad de la pregunta acerca de la tecnología, como un medio en el cual estaban ocurriendo las confrontaciones decisivas sobre el futuro de la humanidad.

Y es por esta razón que tomar en serio el imperativo de Benjamin de la “actualidad” significa reconocer que el cine, entonces celebrado por articular las afinidades secretas entre las cosas en la era de la obsolescencia acelerada, puede haberse convertido él mismo en algo del pasado. A medida que el video y las tecnologías digitales van reemplazando el medio de la película fotográfica (con su dimensión indicial de temporalidad y contingencia), y a medida que la sala de cine, como institución de recepción pública y colectiva, ha dejado de ser el primer escenario en el cual se consumen películas, las reflexiones de Benjamin sobre el cine y la cultura de los medios de comunicación puede también haber perdido su actualidad y puede eruirse, como Bolz proclamó recientemente, como nada más que “unas bellas ruinas en el paisaje filosófico” ([“Die Zukunft” 57]. Bolz también incluye a Kracauer en esta valoración). Pero reconstruir estas reflexiones en su complejidad y extremismo no es tan solo una tarea filológica, ni de entender “bien” a Benjamin contra las lecturas simplificadoras y las apropiaciones. Más bien, comprender los asuntos con los que luchó como antinomias genuinas, y las limitaciones de su argumento como límites impuestos por las realidades históricas y políticas, debería ayudarnos no solo a protegernos de la idealización, de las subjetividades e identidades, ya sean individualizadas o colectivas, sino también a discernir antinomias similares en

la cultura de los medios de comunicación de hoy, la cual, nos guste o no, es la condición que enmarca cualquier práctica cultural hoy. El que el cine, al haber perdido su centralidad económica, social y epistémica, se mantenga abierto al futuro depende, en parte, de que los medios de comunicación electrónicos y digitales que lo han desplazado y transformado permitan nuevas formas de invención, posibilidades diferentes de experiencia mimética, de disyunción temporal y reflexividad; también depende de que el cine pueda mantener abiertos sus propios futuros olvidados en maneras que no sean meramente nostálgicas. Si Mickey Mouse confrontó a Benjamin desde el otro lugar de los Estados Unidos y en la forma de la animación de celda, nosotros confrontamos a Mickey Mouse hoy desde el otro lugar de Hong Kong, como parte de una práctica cinematográfica que involucra las tecnologías de incorporación y encarnación que en efecto hacen del cine un recuerdo, en más de un sentido.

Bibliografía

- Abbas, Ackbar. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. University of Minnesota, 1997.
- Adorno, Theodor. Carta a Benjamin, 18 de marzo de 1936. *Aesthetics and Politics*, editado por Fredric Jameson, NLB, 1977.
- Adorno, Theodor. *Dialéctica negativa*. Traducido por José María Ripalda, Taurus, 1992.
- Adorno, Theodor. “Dirección única, de Benjamin”. *Notas sobre literatura, Obra completa*, vol. 11, Akal, 2003.
- Adorno, Theodor. “The Schema of Mass Culture”. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, traducido por Nicholas Walker, editado por J. M. Bernstein, Routledge, 1991, pp. 53-84.
- Benjamin, Walter. “A Berlin Chronicle”. *Reflections*, traducido por Edmund Jephcott, editado por Peter Demetz, s.e., 1978, pp. 3-61.
- Benjamin, Walter. “Aphorismen zum Thema [Phantasie und Farbe]”, “Die Farbe vom Kinde aus betrachet”, “Die Reflexion in der Kunst und in der Farbe”, “Einiges zur Volkskunst” y “Zu einer Arbeit Über die Schönheit farbiger Bilder in Kinderbüchern: Bei Gelegenheit des Lyser”. *GS*, vol. 6, Suhrkamp Verlag, 1985, pp. 109-110, 111-112, 118, 185-187 y 123-125.
- Benjamin, Walter. “A Short History of Photography”. *Screen* vol. 13, núm. 1, traducido por Stanley Mitchell, 1972, pp. 5-26.
- Benjamin, Walter. “Aus einer kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten”. *GS*, vol. 2, libro 3, Suhrkamp Verlag, 1991, pp. 1064.

- Benjamin, Walter. "Berliner Kindheit um Neunzehnhundert" y "Einbahnstrasse" *GS*, vol., 4, libro 1, Suhrkamp Verlag, 1977, pp. 235-304 y 132.
- Benjamin, Walter. *Briefe*. 2 vols, editado por Gershom Scholem y Theodor L. W. Adorno, Suhrkamp Verlag, 1978.
- Benjamin, Walter. "Calle de dirección única". *Obras*, vol. 4, traducido por Jorge Navarro Pérez, Abada, 2010, pp. 22-89.
- Benjamin, Walter. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Erste Fassung)", *GS*, vol. 1, libro 2, Suhrkamp Verlag, 1974, pp. 431-469.
- Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk*. *GS*, vol. 5, libro 1, Suhrkamp Verlag, 1982.
- Benjamin, Walter. "Der Surrealismus: Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz", "Erfahrung und Armut" y "Kleine Geschichte der Photographie" *GS*, vol. 2, libro 1, Suhrkamp Verlag, 1977, pp. 310, 213-219 y 368-385.
- Benjamin, Walter. Der Regenbogen: Gespräch über die Phantasie". *GS*, vol. 7, libro 1, Suhrkamp Verlag, 1989, pp. 19-26.
- Benjamin, Walter. "Doctrine of the Similar". *New German Critique*, núm. 17, 1979, pp. 65-69.
- Benjamin, Walter. "Eduard Fuchs, coleccionista e historiador". *Discursos interrumpidos* 1, traducido por Jesús Aguirre, Taurus, 1989, pp. 86-135.
- Benjamin, Walter. "El surrealismo". *Obras*, vol. 2, traducido por Jorge Navarro Perez, Abada, 2007, pp. 301-316.
- Benjamin, Walter. "Ein Aussenseiter macht sich bemerkbar". *GS*, vol. 3, Suhrkamp Verlag, 1972, pp. 219-225.
- Benjamin, Walter. "Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz" y "Franz Kafka" *GS*, vol. 2, libro 2, Suhrkamp Verlag, 1991, pp. 751-755.
- Benjamin, Walter. "Franz Kafka". *Iluminaciones* 1, Taurus, 1991, pp. 155-184.
- Benjamin, Walter. "Goethe's Elective Affinities". *Selected Writings*, traducido por Stanley Corngold, Harvard University Press, pp. 297-360.
- Benjamin, Walter. "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs", *Discursos interrumpidos I*, traducido por Jesús Aguirre, Taurus, 1989, pp. 87-139.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos* 1, traducido por Jesús Aguirre, Taurus, 1989, pp. 15-60.
- Benjamin, Walter. "Negativer Expressionismus", "Wahrnehmung und Leib" y "Zu Mickey-Maus". *GS*, vol. 6, Suhrkamp Verlag, 1991, pp. 132, 67 y 144.
- Benjamin, Walter. "On Semblance". *Selected Writings*, traducido por Rodney Livingstone, Harvard University Press, pp. 223-225.

- Benjamin, Walter. "Outline of the Psychophysical Problem". *Selected Writings*, traducido por Rodney Livingstone, Harvard University Press, pp. 393-401.
- Benjamin, Walter. "Pequeña historia de la fotografía". *Discursos interrumpidos 1*, traducido por Jesús Aguirre, Taurus, 1989, pp. 63-85
- Benjamin, Walter. "Schemata zum psychophysischen Problem". *GS*, vol. 6, pp. 78-88.
- Benjamin, Walter. "Sobre algunos temas en Baudelaire". *Illuminaciones*, vol. 2, traducido por Jesús Aguirre, Taurus, 1972, pp. 123-170.
- Benjamin, Walter. "Sobre la facultad mimética". *Angelus Novus*, Edhasa, 1971, pp. 167-170.
- Benjamin, Walter. "Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia". *Reflections*, Schocken Books, 1978, pp. 177-192.
- Benjamin, Walter. "Traumkitsch". *GS*, vol. 2, libro 2, Suhrkamp Verlag, pp. 620-622.
- Benjamin, Walter. *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*. Editado por Gershom Sholem y Theodor W. Adorno, traducido por Manfred R. Jacobson y Evelyn M. Jacobson, University of Chicago Press, 1994.
- Benjamin, Walter. "Teorías del fascismo alemán". *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones*, vol. 4, Taurus, 1998, pp. 57-58.
- Benjamin, Walter. "Tesis de filosofía de la historia". *Discursos interrumpidos I*, Taurus, 1979, pp. 175-193.
- Benjamin, Walter. "Theorien des Deutschen Faschismus: Zu der Sammelschrift Krieg und Krieger: Herausgegeben von Ernst Jünger". *GS*, vol. 3, 1972, pp. 238-250.
- Benjamin, Walter. "Theories of German Fascism: On the Collection of Essays War and Warrior, edited by Ernst Jünger". *New German Critique*, núm. 17, traducido por Jerolf Wikoff, 1979, pp. 120-128.
- Benjamin, Walter. "Über den Begriff der Geschichte". *GS*, vol.1, libro 2, pp. 691-704.
- Benjamin, Walter. "Über einige Motive bei Baudelaire". *GS*, vol. 1, libro 2, editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhüser, Frankfurt am Main, pp. 605-653.
- Bloch, Ernst. *Briefe*. 2 vols., editado por Karola Bloch *et al.*, Frankfurt am Main, 1985.
- Bloch, Ernst. "Forma de revista en la filosofía (1928)". *Herencia de esta época*, traducido por Miguel Salmerón Infante, Tecnos, 2019, pp. 334-336.
- Bloch, Ernst. "Jeroglíficos del siglo XIX". *Herencia de esta época*, traducido por Miguel Salmerón Infante, Tecnos, 2019, pp. 345-350.
- Bolz, Norbert. *Theorie der neuen Medien*. Raben-Verlag, 1990.

- Bolz, Norbert. "Die Zukunft der Zeichen: Invasion des Digitalen in die Bilderwelt des Films". *Im Spiegelkabinett der Illusionen: Film über sich selbst*, editado Ernst Karpf, Doron Kiesel y Karsten Visarius, Marburg, 1996, p. 57.
- Brown, Bill. "How to Do Things with Things (A Toy Story)". *Critical Inquiry*, núm. 24, 1998, pp. 935-964
- Buck-Morss, Susan. "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered". *October*, vol. 62, 1992, pp. 3-41.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Traducido por Nora Rabotnikof, Visor, 1995.
- Buck-Morss. *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Siglo XXI, 1981, pp. 119-129.
- Bulgakowa, Oxana. "Sergej Eisenstein und die senten-deutschen Psychologen: Sergej Eisenstein und sein 'psychologisches' Berlin-zwischen Psychoanalyse und Gestaltpsychologie". *Herausforderung Eisenstein*, Academia de las Artes de la República Democrática Alemana, 1989, pp. 80-91.
- Cahn, Michael. "Subversive Mimesis: T. W. Adorno and the Modern Impasse of Critique". *Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach*, vol. 1, editado por Mihai Spariou y Ronald Bogue, John Benjamins Publishing, 1984, pp. 27-64.
- Caygill, Howard. *Walter Benjamin: The Colour of Experience*, Psychology Press, 1998.
- Carpenter, William B. *Principles of Mental Physiology, with Their Applications to the Training and Discipline of the Mind, and the Study of Its Morbid Conditions*. s.e., 1878.
- Eisenstein, Sergei. "El montaje de atracciones". *La escena moderna: manifestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, coordinado por José Antonio Sánchez Martínez, Akal, 1999, pp. 328-333.
- Eisenstein, Sergei. "The Montage of Film Attractions". *Selected Works*, vol. 1, traducido y editado por Richard Taylor, Bloomington, 1988, pp. 39-58.
- Fruichtl, Josef. *Mimesis: Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*. Königshausen+Neumann, 1986, pp. 17-29.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura. Obras completas*, vol. XXI, traducido por José Luis Etcheverry, Amorrortu, 1992.
- Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung*, en *Studienausgabe*, vol. 2, editado por Alexander Mitscherlich, Angela Richards y James Strachey, Frankfurt am Main, 1972.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños. Obras completas*, vol. V, traducido por José Luis Etcheverry, Amorrortu, 1975.

- Freud, Sigmund. "Las neuropsicosis de defensa". *Obras completas*, vol. 1, traducido por Luis López Ballesteros, Biblioteca Nueva, 1967, pp. 173-180.
- Freud, Sigmund. "Más allá del principio de placer". *Obras completas*, vol. XVIII, traducido por José Luis Etcheverry, Amorrortu, 1975, pp. 7-62.
- Freud, Sigmund. "Nuevas puntualizaciones sobre la neuropsicosis de defensa". *Obras completas*, vol. III, traducido por José Luis Etcheverry, Amorrortu, 1991, pp. 157-184.
- Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dreams. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 5, traducido y editado por James Strachey, Basic Books, 1953-1974.
- Garcia Düttmann, Alexander. "Tradition and Destruction: Walter Benjamin's Politics of Language". *Walter Benjamin's Philosophy*, traducido por Debbie Keates, Routledge, 1993.
- Gebauer, Gunter y Christoph Wulf. *Mimesis: Kultur-Kunst-Gesellschaft*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1992.
- Habermas, Jürgen. "Crítica concienciadora o crítica salvadora". *Perfiles filosófico-políticos*, Taurus, 2000, pp. 297-332.
- Hansen, Miriam. "America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity". *Cinema and the Invention of Modern Life*, editado por Leo Charney y Vanessa R. Schwartz, the University of California Press, 1995, pp. 362-402.
- Hansen, Miriam. "Benjamin, Cinema, and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology'". *New German Critique*, núm. 40, 1987, pp. 179-224.
- Hansen, Miriam. "Of Mice and Ducks: Benjamin and Adorno on Disney". *South Atlantic Quarterly*, núm. 92, 1993, pp. 27-61.
- Hansen, Miriam. "'With Skin and Hair': Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940". *Critical Inquiry*, núm. 19, 1993, pp. 437-469.
- Hanssen, Beatrice. *Walter Benjamin's Other History: Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*, the University of California Press, 1998.
- Hbrisch, Jochen y Michael Wetzell. "Introducción". *Armaturen der Sinne: Literarische und technische Medien 1870 bis 1920*, Wilhelm Fink Verlag, 1990, p. 13.
- Hegel, G. W. F. *Filosofía del derecho*. Traducido por Angélica Mendoza de Montero, Calidad, 1968, §151.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno. "Odiseo o mito e ilustración". *Dialéctica de la Ilustración*, traducido por Juan José Sánchez, Trotta, 1998, pp. 97-128.
- Hulme, T. E. "Above the Dock". *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, traducido por Herbert Read, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1924.

- Hullot-Kentor, Robert. "Odysseus or Myth and Enlightenment". *New German Critique*, núm. 56, 1992, pp. 109-141.
- Huyssen, Andreas. "Fortifying the Heart-Totally: Ernst Jünger's Armored Texts". *New German Critique*, núm. 59, 1993, pp. 3-23.
- James, William. *Principios de psicología*. Traducido por Agustín Bárcena, FCE, 1989.
- Jay, Martin. "Experience without a Subject: Walter Benjamin and the Novel", *Cultural Semantics: Keywords of Our Time*, the University of Massachusetts Press, 1998, pp. 47-61.
- Jay, Martin. "Mimesis and Mimetology: Adorno and Lacoue-Labarthe". *Cultural Semantic. Keywords of Our Times*, the University of Massachusetts Press, 1998, pp. 120-137.
- Jünger, Ernst "Über den Schmerz". *Sämtliche Werke*, vol. 7, Klett-Cotta, pp. 143-191.
- Kittler, Friedrich. *Grammophon, Film, Typewriter*. Brinkmann & Bose, 1986.
- Klages, Ludwig. *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft*. J. A. Barht, 1923.
- Klages, Ludwig. *Vom kosmogonischen Eros y "Vom Traumbewußtsein"*. *Philosophische Schriften*, editado por Ernst Frauchiger, s.e., 1974, pp. 353-497 y 155-238.
- Koch, Gertrud "Cosmos in Film: On the Concept of Space in Walter Benjamin's 'Work of Art' Essay". *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*, Routledge, traducido por Nancy Nenno, 1994, pp. 208.
- Kracauer, Siegfried. "Boredom" y "The Bible in German: On the Translation by Martin Buber and Franz Rosenzweig". *The Mass Ornament: Weimar Essays*, traducido por Thomas Y. Levin, Harvard University Press, 1995, pp. 331-334 y pp. 189-201.
- Kracauer, Siegfried. *Die Angestellten: Aus dem neuesten Deutschland. Schriften*, vol. 1, editado por Karsten Witte, Suhrkamp Verlag, 1978, pp. 205-304.
- Kracauer, Siegfried. "Fotografía". *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa*, traducido por Laura S. Carugati, Gedisa, 2008, p. 36.
- Kracauer, Siegfried. "Las pequeñas dependientas van al cine". *Estética sin territorio*, traducido por Vicente Jarque, Fundación Cajamurca, 2006, pp. 231-250.
- Kracauer, Siegfried. "Lichtreklame" y "Ansichtspostkarte". *Aufsätze, 1927-1931*, vol. 5, pt. 2, editado por Inka Mülder-Bach, Suhrkamp Verlag, 1990, pp. 19-21 y 184-185.
- Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física* de Kracauer, traducido por Jorge Hornero, Paidós, 1989.
- Kraniauskas, "Beware Mexican Ruins! 'One-Way Street' and the Colonial Unconscious". *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*, Routledge, 1994, pp. 139-154.

- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Traducido por Fernando Gimeno Cervantes, Paidós, 1996.
- Law, Alma y Mel Gordon. *Meyerhold, Eisenstein, and Bio-mechanics: Actor Training in Revolutionary Russia*. McFarland, 1996.
- Lethen, Helmut. *Verhaltenslehren der Kälte: Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Suhrkamp, 1994.
- Lindner, Burckhardt. “‘Natur-Geschichte’: Geschichtsphilosophie und Welterfahrung in Benjamins Schriften”. *Text und Kritik*, núm. 31-32, 1971, pp. 41-58.
- McCole, John. *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*. Cornell University Press, 1993.
- Petro, Patrice. *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*. Princeton University Press, 1989.
- Rabinbach, Anson. “Between Enlightenment and Apocalypse: Benjamin, Bloch, and Modern German Jewish Messianism”. *New German Critique*, núm. 34, 1985, pp. 78-124.
- Reneau, Don. “A Discussion of Russian Filmic Art and Collectivist Art in General”. *The Weimar Republic Sourcebook*, editado por Anton Kaes, Jay y Edward Dimendberg, University of California Press, 1994, p. 627.
- Rose, Gillian. “Walter Benjamin: Out of the Sources of Modern Judaism”. *New Formations*, núm. 20, 1993, pp. 59-81.
- Schulz, Karla L. *Mimesis on the Move: Theodor W Adorno’s Concept of Imitation*. Peter Lang, 1990.
- Stoessel, Marleen. *Aura: Das vergessene Menschliche: Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*. Akzente, 1983.
- Taussig, Michael. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. Routledge, 1993.
- Taussig, Michael. *The Nervous System*. Routledge, 1992.
- Tiedemann, Rolf. “Einleitung des Herausgebers”, *GS*, vol. 5, libro 1, Suhrkamp Verlag, 1982, pp. 9-41.
- Tiedemann, Rolf. “Anmerkungen des Herausgebers”, *GS*, vol. 5, libro 2, Suhrkamp Verlag, 1982, pp. 1067-1350.
- Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Traducido por Noni Benegas, Anagrama, 1988.
- Virilio, Paul. *Guerre et cinema: logistique de la perception I*. Étoile, 1984.
- Virilio, Paul. *La máquina de la visión*. Traducido por Antolín Rato, Cátedra, 1989.
- Vogel, Steven. *Against Nature: The Concept of Nature in Critical Theory*. The State University of New York, 1996.

- Weigel, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Traducido por José Amícola, Paidós, 1999.
- Weigel, Sigrid. *Entstellte Ähnlichkeit: Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Frankfurt am Main, 1997.
- Weigel, Sigrid. "Passagen und Spuren des 'Leib- und Bildraums' in Benjamins Schriften". *Leib- und Bildraum: Lektüren nach Benjamin*, s.e., 1992, p. 52.
- Wohlfarth, Irving. "No-Man's-Land: On Walter Benjamin's 'Destructive Character'". *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*, editado por Andrew Benjamin y Peter Osborne, Routledge, pp. 155-182.
- Wohlfarth, Irving. "The Measure of the Possible, the Weight of the Real, and the Heat of the Moment". *Benjamin's Actuality Today. New Formations*, núm. 20, 1993, pp. 16-17.