



Tabula Rasa

ISSN: 1794-2489

info@revistatabularasa.org

Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca
Colombia

Vespucci, Guido

DESPERTAR DEL SUEÑO: WALTER BENJAMIN Y EL PROBLEMA DEL SHOCK

Tabula Rasa, núm. 13, julio-diciembre, 2010, pp. 253-272

Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39617525011>

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

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

DESPERTAR DEL SUEÑO: WALTER BENJAMIN Y EL PROBLEMA DEL *SHOCK*¹

WAKING FROM SLEEP: WALTER BENJAMIN AND THE *SHOCK* ISSUE

DESPERTAR DO SONHO: WALTER BENJAMIN E O PROBLEMA DO *SHOCK*

GUIDO VESPUCCI²

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina
guivespucci@yahoo.com.ar

Resumen:

El presente artículo pretende analizar la noción de *shock* como una puerta de acceso a la obra de Walter Benjamin. A través de la exploración de algunos de sus escritos más originales (tales como «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», las «Tesis de filosofía de la historia», el *Libro de los Pasajes*, entre otros) y sobre la base de una selección de ensayos acerca de su obra, intentaremos capturar la productividad analítica del concepto con el fin de poder iluminar su función operativa (filosófica y política), en el tratamiento que Benjamin realiza sobre una variedad de temas como el arte, la cultura, el capitalismo, la reproducción técnica y la experiencia del sujeto moderno.

Palabras claves: Benjamin, shock, arte, cultura, capitalismo, experiencia

Abstract:

This paper intends to analyze the notion of *shock* as an entry door to Walter Benjamin's work. By exploring some of his most original writings (such as "The work of art in the age of its technological reproducibility", the "Theses on the philosophy of history", and *The Arcades Project*, among others) and based on a selection of essays discussing his work, we'll strive to capture the analytical productivity of the concept in order to shed some light on its operating role (philosophical and political), in the treatment Benjamin gives to a variety of topics as art, culture, capitalism, technological reproduction and the modern individual's experience.

Key words: Benjamin, shock, art, culture, capitalism, experience.

¹ Este artículo es el resultado de la investigación realizada en el marco de la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural del Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, Argentina. Agradezco los comentarios del Profesor José Szabón.

² Profesor de Historia. Miembro del Grupo de Estudios sobre Familia, Género y Subjetividades (GEFGS de la UNMdP) y Becario Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Doctorante con mención en Antropología Social en el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM).



PARIS
Fotografía de Johanna Orduz

Resumo:

O presente artigo busca analisar a noção de *shock* como uma porta de acesso à obra de Walter Benjamin. Por meio da exploração de alguns de seus escritos mais originais (tais como «A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica», «Teses sobre a filosofia da história» e o livro *Passagens*, entre outros) e com base em uma seleção de ensaios acerca de sua obra, procura-se capturar a produtividade analítica desse conceito, a fim de poder esclarecer a sua função operativa (filosófica e política) no tratamento que Benjamin dá a uma variedade de temas – como a arte, a cultura, o capitalismo, a reprodução técnica e a experiência do sujeito moderno. *Palavras chave:* Benjamin, *shock*, arte, cultura, capitalismo, experiência.

Introducción

Baudelaire habla del hombre que se sumerge en la multitud como una reserva de energía eléctrica. Trazando la experiencia del shock, le llama enseguida caleidoscopio provisto de conciencia
Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo*

Beatriz Sarlo señala una característica de los escritos de Walter Benjamin que, inspirado en Proust, representaría tanto la condena como la marca genial de su obra: «nada puede ser terminado por completo, todo trabajo supone una construcción en abismo, en la que cada pliegue remite a otro pliegue, y desplegar las hendiduras de un texto o un recuerdo conduce al encuentro de nuevas hendiduras» (Sarlo, 2000:34). En efecto, la obra de Benjamin está compuesta de un complejo y extensísimo *abanico* de imágenes y metáforas, particularidad que implicaría que «no hay teoría benjaminiana estabilizada, sino campo dinámico

³ Respecto a las aproximaciones a su obra, Sarlo advierte dos tipos: las «lecturas comentaristas», preocupadas por insertar a Benjamin en una tradición filosófica mayor, y las «lecturas partidarias», esto es, pensarlo como un filósofo de ruptura que puede medirse contra todos los temas, tratando de «hacer hablar los textos de Benjamin, forzarlos si es necesario para encontrar en ellos el eco de preguntas radicalmente contemporáneas» (Sarlo, 2000:72). Sin embargo, ¿podría una lectura «partidaria» desentenderse de un arraigo de lectura «comentarista» si pretende ser responsable? Y a la inversa, ¿podría una perspectiva «comentarista» no deslizarse hacia lo ensayístico si pretende ser fiel a la imagen del *abanico* benjaminiano? La combinación de ambas aproximaciones sería entonces el parámetro ideal.

de fuerzas teóricas y críticas» (Sarlo, 2000:52). Cualquier estudioso de su obra se encontrará en un comienzo sin brújula alguna ante este laberinto de imágenes, que expresan menos una teoría sistemática que «una relación de correspondencia mimética» (Buck-Morss, 2005: 65-66). Es justamente en la complicidad de esta relación desde donde se pueden recorrer de forma lúdica los diversos pliegues de la obra de Benjamin para localizar la vigencia de su fuerza filosófica y política³.

En consecuencia, ¿qué pliegue seleccionar para abrir este *abanico*? Me ha interesado particularmente la noción de *shock* que Susan Buck-Morss (2005) encuentra inspiradora en su sugestiva lectura sobre «La obra de arte en la época de

su reproductibilidad técnica», pieza benjaminiana que por su extrema originalidad produjo desde la desconfianza de sus pares frankfurtianos hasta simplificaciones «partidarias». En este último sentido, Martín Jesús Barbero señala que hay

pocos textos tan citados en los últimos años, y posiblemente tan poco y mal leídos como «La obra de arte...» Mal leído ante todo por su descontextualización del resto de la obra de Benjamin. ¿Cómo comprender el complejo sentido de la atrofia del aura y sus contradictorios efectos sin referirla a la reflexión sobre la mirada en el trabajo sobre París? Reducido a unas cuantas afirmaciones sobre la relación entre arte y tecnología, ha sido convertido falsamente en un canto al progreso tecnológico en el ámbito de la comunicación o se ha transformado su concepción de la muerte del aura en la de la muerte del arte (Barbero, 1987:57).

Quizás sean esos los riesgos de un ensayismo apresurado que no ha recorrido suficientemente —no ha sido cómplice de las relaciones miméticas— los diversos pliegues del abanico benjaminiano. Los ensayos de Buck-Morss, en cambio, tienen la virtud de relacionar dicha pieza con otros escritos de Benjamin, principalmente el nunca acabado *Libro de los Pasajes*, en el que se habrían condensado no sólo las tesis provenientes de «La obra de arte...», sino también las «Tesis de filosofía de la historia», entre otras, y por lo tanto será nuestra principal referencia en este trabajo.

A fin de ordenar la exposición, lo dividiremos en dos apartados. En el primero intentaré articular la noción de *shock* que subyace —principal aunque no exclusivamente— en «La obra de arte...», con las de *ensueño* y *fantasmagoría*. En el segundo trataré de articular la noción de *shock* (como veremos de reminiscencia psicoanalítica) con un encuadre más general basado en la figuras de la *interrupción* y el *calidoscopio*, imágenes del abanico con las que Benjamin pretendía desmontar la historia para volver a construir (montar) un nuevo orden social.

I

Si como sostenía Barbero considerar a «La obra de arte...» como mera afirmación de la cultura de masas y de las nuevas tecnologías resulta simplificado ¿dónde está la clave para resguardarse de dicha simplificación? Buck-Morss considera que en una alarma que hace sonar Benjamin hacia el final de su ensayo de 1936, el fascismo, sobre el cual sostuvo: «a la violación de las masas que el fascismo impone por la fuerza en el culto al caudillo, corresponde la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de valores culturales» (Benjamin, 1973a:56).

De manera que el fascismo representa una violación del aparato técnico en virtud de «organizar a las masas recientemente proletarizadas sin tocar las condiciones de propiedad que dichas masas urgen por suprimir» (Benjamin, 1973a:55), sino procurando que se *expresen*; esto desemboca en un *esteticismo de la vida política*. En el último párrafo Benjamin hilvana fascismo y futurismo:

Fiat ars, pereat mundos [hágase el arte, perezca el mundo], dice el fascismo y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Resulta patente que esto es la realización acabada del arte pour l'art. La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte (Benjamin, 1973a:57)⁴.

¿Pero en qué consiste esta politización del arte que el comunismo debería

⁴ No puede dejar de asombrarnos la actualidad de esta afirmación, que nos interpela sobre cómo observamos anestesiados la miseria, la catástrofe y la guerra frente a la pantalla de nuestros televisores. De seguro la alienación sensorial que está en el origen de este esteticismo político no es patrimonio exclusivo del fascismo, quizás sea una parte constitutiva de la propia modernidad.

patrocinar? Para Benjamin no se trata de una simple apología de la propaganda comunista, sino que le exige al arte una tarea mucho más difícil, esto es, «deshacer la alienación del sensorium corporal, restaurar la fuerza instintiva de los sentidos por

el bien de la autopreservación de la humanidad (...) no evitando las nuevas tecnologías sino atravesándolas» (Buck-Morss, 2005:171).

Es preciso recordar que el origen etimológico del término *estética* no está ligado al campo artístico sino al de la *experiencia sensorial de la percepción (aisthesis, en griego)*: «el campo original de la estética no es el arte sino la realidad, la naturaleza corpórea, material» (Buck-Morss, 2005:173). Esta observación resulta capital para delinear

⁵ Según la autora, el concepto fue utilizado por Benjamin en relación con la teoría de las correspondencias, la cual se encarga de describir sensaciones en una parte del cuerpo cuando otra parte es estimulada (en términos fisiológicos), o un estímulo sensorial, el color por ejemplo, al ser evocado por otra sensación, el olor (en términos psicológicos). Todas las referencias sobre el mismo fueron extraídas por la autora de Benjamin en *Poesía y capitalismo*.

lo que Buck-Morss denomina como *sistema sinestésico*, un producto de sus lecturas benjaminianas.⁵ El desafío consiste en despejar la contaminación que sufrió este concepto en los mitos filosóficos de la autogénesis (léase Kant o Nietzsche), para reestablecer el circuito sensorial sobre el que se asienta

la experiencia humana. En palabras de la autora:

El circuito que va de la percepción sensorial a la respuesta motora comienza y termina en el mundo (...). En tanto fuente de estímulos y arena en la que tiene lugar la respuesta motora, el mundo exterior debe ser incluido si queremos completar el circuito sensorial (...). Su misma composición vuelve simplemente irrelevante la así llamada división entre sujeto y objeto, que era la plaga persistente de la filosofía clásica. Para diferenciar nuestra descripción de la concepción más limitada y tradicional

del sistema nervioso humano, que aísla artificialmente la biología humana de su ambiente, llamaremos «sistema sinestésico» a este sistema estético de conciencia sensorial descentrado del sujeto clásico, en el cual las percepciones externas de los sentidos se reúnen con las imágenes internas de la memoria y la anticipación (Buck-Morss, 2005:182-183).

Éste es el sistema que va a alterarse en la experiencia del sujeto moderno, sostenida y amenazada por el *shock*. Mientras que Freud estaba interesado en comprender la neurosis originada en la guerra, «Benjamin sostenía que esta experiencia productora de shock del campo de batalla se ha “convertido en norma” en la vida moderna» (Buck-Morss, 2005:188). Benjamin confía aquí en la tesis freudiana de que la conciencia es un escudo que protege al organismo de los estímulos exteriores, «de la influencia destructiva (...) de las energías demasiado grandes que trabajan en el exterior» (Buck-Morss, 2005:187), es decir, del *shock*. Por consiguiente, en situaciones de alta tensión —no sólo en los campos de batalla, también en la fábrica, en la ciudad y en los encuentros interpersonales que ésta contiene— «el yo utiliza la conciencia como amortiguador, bloqueando la porosidad del sistema sinestésico, aislando la conciencia actual del recuerdo del pasado» (Buck-Morss, 2005:187-188). Dado que para Benjamin el *shock* es la esencia misma de la experiencia moderna, «responder a los estímulos sin pensar se ha hecho necesario para la supervivencia» (Buck-Morss, 2005:188).

Estamos en medio de una crisis de la percepción como resultado del proceso de industrialización, que acelera el tiempo y fragmenta el espacio. La fábrica es un lugar privilegiado para observarla:

el sistema fabril, dañando cada uno de los sentidos, paraliza la imaginación del trabajador. Su trabajo «se hace impermeable a la experiencia», la memoria es reemplazada por respuestas condicionadas, el aprendizaje por el «adiestramiento», la destreza por la repetición (Buck-Morss, 2005:189).

En un mismo sentido, el proceso de urbanización exponía a los individuos a un «descalabro» de la experiencia. Es que con Simmel, Benjamin compartió la sensibilidad moderna ante el *shock* producido en las metrópolis (Sarlo, 2000:48)⁶. Baudelaire habría registrado poéticamente dichas experiencias *shockeantes*, pues según Benjamin «ha colocado la experiencia del shock en el corazón mismo de su trabajo artístico» (Buck-Morss, 2007:188). De manera que ambos espacios, la fábrica y la ciudad multitudinaria, generan

⁶ Sin embargo, José Szabón nos advierte que no debiéramos comprenderlo como una mera prolongación de las ideas de Simmel, puesto que si bien comparten la preocupación por la gran ciudad y la moda como íconos de la modernidad, los distingue claramente la historicidad de la perspectiva benjaminiana contra cierta eternización de los tópicos mencionados en Simmel (Szabón, 1996:28).

esta plataforma que descalabra el *sensorium* humano, y Benjamin concluye: «a la experiencia del *shock* que tiene el transeúnte en la multitud corresponde la vivencia del obrero en la maquinaria» (Buck-Morss, 2005:69).

¿Qué sucede entonces con aquel circuito integrado de percepción cuando (como efecto de los estímulos de la nueva tecnología) el cuerpo se expone constantemente a los accidentes y la psiquis a los *shocks* perceptuales? El *descalabro*, según Baudelaire, o la propia inversión de la función del sistema sinestésico para Buck-Morss: ahora «su objetivo es adormecer el organismo, retardar los sentidos, reprimir la memoria, el sistema cognitivo de lo sinestésico ha devenido en un sistema anestésico» (Buck-Morss, 2005:190).

La *anestésica* es otra noción capital de Buck-Morss para abrir aún más el abanico benjaminiano. La autora registra paralelamente a las transformaciones sociales producidas por la industrialización, el surgimiento de la *anestésica* como un conjunto de técnicas médicas elaboradas para combatir la *neurastenia*, una enfermedad propia de la vida moderna cuyos síntomas iban desde la fatiga y el desgaste hasta el colapso nervioso y la fragmentación de la psique. Los remedios para estas patologías podían incluir la hipnosis, la hidroterapia y el electroshock, sin embargo el tratamiento más extendido consistía en la administración de narcóticos: éter, cocaína y opio (Buck-Morss, 2005:191).

Exceso de estimulación (*sthenia*) e incapacidad para reaccionar frente a los mismos (*asthenia*), el problema de la neurastenia hizo de la modernidad un escenario privilegiado para el consumo de drogas. De los narcóticos como el vino y el hachís, a los cuales Baudelaire dedicó sus reflexiones en *Paraísos artificiales* (Baudelaire, 1992), hasta las sofisticadas composiciones químicas del presente, la carrera por la evasión ha ido en aumento, sintomática de una realidad agresiva para el sistema de percepción humano. Como dice Buck-Morss, la drogadicción «es el correlato y la contraparte del shock» (Buck-Morss, 2005:195). Pero el problema central es menos la experimentación bioquímica que el hecho de que «en el siglo XIX se hace de la realidad misma un narcótico» (Buck-Morss, 2005:195).

¿Cómo comprender esta metáfora? El concepto clave para Benjamin es aquí el de *fantasmagoría*. En su origen el propio Marx la utilizó para describir el mundo de las mercancías, en el cual «le proporciona un reflejo a la subjetividad al enfrentar al sujeto con el producto de su propio trabajo, pero de tal manera que el trabajo que se ha depositado en él ya no es identificable» (Buck-Morss, 2005:201-202). Fantasmagoría entonces como apariencia de realidad que engaña los sentidos por medio de la manipulación técnica. Para Adorno, la apoteosis de este mecanismo se halla en la obra de Wagner: «la tarea de [su] música es entibiar las relaciones alienadas y cosificadas del hombre y hacerlas sonar como si tuvieran formas humanas» (Buck-Morss, 2005:202). Obra de arte total en la cual poesía, música

y teatro se combinan para crear una «mezcla embriagadora» (Buck-Morss, 2005:199). En definitiva, ocultar la fragmentación y la alienación generadas en los procesos de industrialización y modernización mediante la creación de todo tipo de mercancías destinadas a distraer, engañar y anestesiar los sentidos. El arte ingresa así en el campo de la fantasmagoría como entretenimiento, como parte del mundo de las mercancías.

Como señalara José Sazbón, las mercancías productoras de destellos fantasmagóricos son a las que Benjamin dedicó su penetrante análisis en el *Libro de los Pasajes* (Sazbón, 1996:35). Allí se «registra la diseminación de formas fantasmagóricas en el espacio público, los Pasajes de París, en donde las hileras de vidrieras creaban una fantasmagoría de mercancías en exhibición» (Buck-Morss, 2005:196). El concepto de *fantasmagoría* es una noción básica para Benjamin «que, en cuanto descriptiva de imágenes de sueño y fantasía, está asociada con artefactos como los panoramas, dioramas, cosmoramas, etc., es decir, con una tecnología de la ilusión» (Sazbón, 1996:36). Aunque ilusorios, los efectos de dichas tecnologías se perciben como reales y objetivos, pues, a diferencia de las drogas (cuya experimentación es individual) las fantasmagorías generan ambientes totales en los que la percepción es colectiva. Y a diferencia de las técnicas de anestesia, el control del sistema sinestésico radica más en la inundación de los sentidos que en el adormecimiento. La ciudad decimonónica se convierte en epicentro de estas fantasmagorías, allí proliferan un sinnúmero de mercancías que sobrestimulan el olfato, el tacto y principalmente la vista. La ciudad queda reducida a un estado anímico del espectador (Buck-Morss, 2005:198).

Para Benjamin, la transformación de la percepción instaurada en la subjetividad moderna se condensaba en la figura del *flâneur*, quien poseía

la facultad de autodistanciarse convirtiendo la realidad en una fantasmagoría: más que estar atrapado en la multitud, aminora su paso y la observa, extrayendo un patrón de su superficie; ve a la multitud como un reflejo de su humor onírico, una embriaguez para los sentidos (Buck-Morss, 2005:198).

El *flâneur* goza en la multitud, «pero la dicha de la *flâneire* es la negación del otro costado de la fantasmagoría urbana: la fragmentación de la experiencia por la repetición neurológicamente catastrófica y persistente del *shock*» (Buck-Morss, 2005:229). Detrás de su estilo de vida bohemio, que se burlaba de las instituciones burguesas, Benjamin dice en *Poesía y Capitalismo* que «en el *flâneur* la inteligencia se dirige al mercado. Ésta piensa que para echar un vistazo, pero en realidad va a encontrar un comprador» (Buck-Morss, 2005:37). Rebeldes pero no revolucionarios, carecían de una comprensión teórica del sistema capitalista. Y en tanto escritor, el *flâneur* era un prototipo del autor como productor de cultura

de masas. Detrás de sus gestos corría el dinero, que como Baudelaire, «tiene atisbos políticos [que] no sobrepasan en el fondo los de estos conspiradores profesionales»⁷. Y es que estamos inmersos en el contexto de la industrialización de la producción artística como correlato de la producción fabril. Los intelectuales y artistas se habían transformado en asalariados. La comercialización industrial cambió la naturaleza de la obra de arte como mercancía, mientras que las mercancías se convirtieron en objeto de deleite artístico.

Decíamos industrialización de la producción artística como *correlato* de la producción fabril, en tanto sus lógicas se asemejan y están imbricadas⁸. Sin embargo también como *contraste*, pues los efectos de una esfera a otra varían. Tomando como símbolo de las nuevas tecnologías de la ilusión la obra total de Wagner, podemos afirmar con Buck-Morss que «la fábrica era la contraparte del teatro de ópera en el mundo del trabajo, una especie de contrafantasmagoría basada en el principio de la fragmentación en vez de en la ilusión de totalidad» (Buck-Morss, 2005:202). Aquí son pertinentes las consideraciones de Marx cuando vislumbra en la fábrica un ambiente hostil en que

cada órgano de los sentidos es dañado en el mismo grado por la elevación artificial de la temperatura, por la atmósfera cargada de polvo, por el sonido ensordecedor, sin mencionar el peligro para la vida y para los miembros entre la maquinaria densamente poblada, que, con la regularidad de las estaciones, pone en circulación su lista de muertos y heridos en la batalla industrial (Buck-Morss, 2005:203)⁹.

Esta es la contracara de la fantasmagoría como técnica de la ilusión, como una *tecnoestética*. Y con la proliferación de disciplinas médicas aparece la figura

⁷ Según Buck-Morss, aquí Benjamin homologa la posición política del *flâneur* con la del anarquismo conspirativo, que habría sido definitivamente superado con la publicación del Manifiesto Comunista. Extraído de «El París del Segundo Imperio en Baudelaire», en *Poesía y Capitalismo* (Buck-Morss, 2005:133).

⁸ Podemos apelar aquí a esa suerte de oximoron que Adorno y Horkheimer acuñaron para analizar estos nuevos fenómenos del arte y la cultura en la era industrial: *industria cultural*. Volveremos sobre el concepto más adelante.

⁹ Citado por Buck-Morss de *El Capital* de Carlos Marx.

del *cirujano*, cuya labor es remendar las víctimas del industrialismo. Un experto en las técnicas de control de los cuerpos, para aliviar el dolor, para *anestesiarse*. Pero dichas técnicas médicas no constituyen un fenómeno aislado sino que son síntomas de una transformación de la percepción más profunda. ¿Acaso las mismas no son coetáneas con las nuevas teorías sociológicas que percibían a la

sociedad como un organismo? La fenomenología de Husserl, por ejemplo, lo atestigua al advertir que la materia indiferenciada (*hylé*) se pierde detrás de la intención o significado de las cosas (Buck-Morss, 2005:204). En esta premisa subyace una nueva forma de experiencia sensorial, que implica una división tripartita de la experiencia en: capacidad de acción (el cirujano operando), el

objeto como *hyle* (el dócil cuerpo del paciente, anestesiado) y el observador (que percibe el efecto logrado). Nada menos que un cambio drástico en la forma de representación. La sala de operaciones simboliza este nuevo formato, ya no como un espectáculo teatral «wagneriano» en el cual cohabitan médicos, estudiantes y visitantes, sino como un inédito ambiente esterilizado dividido por una ventana de vidrio que devino en pantalla de proyecciones, pues además contiene una serie de espejos que proporcionan una imagen informativa de los procedimientos (Buck-Morss, 2005:209).

Llegamos así a la conexión de estas analogías, analogías que ensaya Buck-Morss (a modo de «lectura partidaria») pero que están contenidas en Benjamin (en correspondencia con una «lectura comentarista»). En palabras de la propia autora:

la división tripartita de la perspectiva perceptual —agente, materia, observador— era paralela a la novísima y contemporánea experiencia del cine. En el ensayo de la obra de arte Walter Benjamin habla del cirujano y del camarógrafo en oposición al mago y al pintor. Las operaciones del cirujano y el camarógrafo son no-auráticas¹⁰: «penetran» en el ser humano; en contraste el mago y el pintor se enfrentan a la otra persona intersubjetivamente (Buck-Morss, 2005:209-210).

O para expresarlo en los mismos términos de Benjamin, «a diferencia del mago (...) el cirujano renuncia en el instante decisivo a colocarse frente a su enfermo como hombre frente a hombre» (Benjamin, 1973a:43). De esta transformación tecnológica resulta una mediación que interfiere sobre la percepción sensorial. El *sistema sinestésico* ha sido profundamente modificado:

los órganos sensoriales poderosamente protéticos de la técnica son el nuevo «yo» de un sistema sinestésico transformado. Ahora son ellos los que proporcionan la superficie porosa entre lo interior y lo exterior, que es tanto órgano perceptivo como mecanismo de defensa (Buck-Morss, 2005:211).

He aquí la paradoja de las nuevas tecnologías, incrementando el poder humano y al mismo tiempo produciendo la necesidad de usarlas como escudo protector del orden que ellas mismas han creado.

Por su parte, Adorno y Horkheimer también intentaban decodificar los efectos

¹⁰ El aura es la cualidad distintiva de la obra de arte no reproducible. Benjamin la define como la manifestación de una lejanía, por la cual se impone al receptor una distancia, un respeto y una admiración de valor cultural (de culto) análoga con la función ritual en la experiencia religiosa (Benjamin, 1973a:24, 25, 26).

de este sistema conceptualizado como *industria cultural*, argumentando que «es en el círculo de manipulación y necesidad reactiva donde la unidad del sistema se afianza cada vez más» (Adorno & Horkheimer, 2007:134).

Esta tesis conjuga tanto la alarma que Benjamin hace sonar hacia el final del ensayo sobre la obra de arte (el fascismo), como el tono pesimista que se intensificará en la obra de Adorno. Sin embargo, en Benjamin el círculo vicioso de la tecnología alienante tendrá al mismo tiempo el potencial dialéctico de producir efectos positivos que restituyan la experiencia. En efecto, para Benjamin las nuevas tecnologías como la fotografía y el cine permitían «quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura» (1973a:25). Estos medios no auráticos podían develar la verdadera naturaleza del fascismo como esteticismo de la vida política.

Otra analogía teórica esbozada por Buck-Morss servirá para clarificar mejor el problema. Es el turno de Jaques Lacan y su teoría del *estadio del espejo*, formulada por primera vez en 1936, justamente el año en que Benjamin publicaba el ensayo sobre la obra de arte. La teoría consiste en describir el momento en que el niño reconoce su imagen en el espejo y se identifica con ella como unidad corporal imaginaria. Esta experiencia *narcisista* del yo como reflejo especular es de falso reconocimiento. Mientras el sujeto se identifica con esta imagen como forma del yo (encubriendo así su propia falta), retroactivamente se produce la fantasía en el inconsciente del *cuerpo fragmentado*. Tenemos entonces varios elementos más para comprender lo que le sucede al sistema sinestésico bajo la experiencia del fascismo y para iluminar a su vez el potencial de las ya mencionadas nuevas tecnologías de reproducción en Benjamin. La siguiente autodefinition del nazismo contiene claves relacionadas:

Nosotros los que modelamos la política moderna alemana nos sentimos personas artísticas, a quienes se ha confiado la gran responsabilidad de configurar, a partir del material crudo de las masas, la sólida y bien forjada estructura de un Volk (Buck-Morss, 2005:217)¹¹.

«Personas artísticas» desplegando mediante recursos tecnológicos un sentido de la estética que ya no es el de su original campo de la percepción de la realidad sino el de dar forma produciendo una ilusión. La misma es la de la «sólida y bien forjada estructura del *volke*», una fantasía que esconde la falta: la del cuerpo social fragmentado y atomizado, nada menos que para llevar a cabo la guerra perpetua. Se infiere también la analogía con la estructura modificada del sistema sinestésico. En esta autodefinition del nazismo estaríamos ante la versión tecnologizada del mito de la autogénesis, con su división entre *agente* (los líderes fascistas) la *masa* (la *hyle* indiferenciada sobre la que se actúa), y el *observador* que completa el esquema tripartito que ha resultado de la modificación del original circuito de percepción. En funcionamiento:

la propaganda fascista tuvo la genialidad de dar a las masas un papel doble: el de observador tanto como el de la masa inerte que es moldeada y configurada. Y sin embargo, debido a un desplazamiento del lugar

del dolor, debido al consecuente falso (re)conocimiento, la masa-como-público no es perturbada por el espectáculo de su propia manipulación (Buck-Morss, 2005:218).

Frente a esta ilusión de totalidad, de la cultura de masas como fantasmagoría burguesa, del esteticismo de la vida política, en definitiva, según Benjamín en el *Libro de los Pasajes*, del «capitalismo como una manifestación de la naturaleza con la que le sobrevino un nuevo sueño onírico a Europa, y con él, una reactivación de las energías míticas» (Buck-Morss, 2005:84), las nuevas tecnologías como la fotografía y el cine tenían el potencial de generar una disponibilidad crítica en las masas. ¿Por qué?, porque cada una de ellas proporciona una experiencia estética que es no-aurática (Benjamín, 1973a)¹², interrumpiendo «la manifestación irreplicable de una lejanía» que imponía el arte tradicional (Benjamín, 1973a:24, 25, 26)¹³. Y «a medida que las ejercitaciones artísticas se emancipan del regazo ritual,

¹² Benjamín considera, de todas maneras, ciertos matices. Respecto de la fotografía dirá que en los casos en que se exhibe un rostro humano, detrás de su valor exhibitivo reaparece un valor cultural, aurático. Y en relación al cine, advierte una tendencia a la reinstalación del aura por medio del culto a las estrellas (Benjamín, 1973a).

¹³ Como ya habíamos dicho, para Benjamín esta lejanía es la manifestación del aura, mediante la cual cada receptor experimenta una distancia, un respeto y una admiración de valor cultural.

«aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos» (Benjamín, 1973a:29). Por consiguiente, valor cultural frente a valor exhibitivo por medio de la reproductibilidad técnica, «que trastorna la función íntegra del arte» para fundamentarla «en una praxis distinta, a saber (...) política» (Benjamín, 1973a:28). Es que «el arte

se ha escapado del reino del halo de lo bello» (Benjamín, 1973a:38) mediante el acercamiento de los aparatos técnicos a las masas. Para Benjamín

la reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. De retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo cara a un Chaplin. Este comportamiento progresivo se caracteriza porque el gusto por mirar y por vivir se vincula con él íntima e inmediatamente con la actitud del que opina como perito (Benjamín, 1973a:44).

Acercamiento de tal intensidad como para que Benjamín anuncie que «la distinción entre autor y público está a punto de perder su carácter sistemático» (Benjamín, 1973a:40).

Las masas ya no necesitan de la mediación de expertos porque ellas mismas pueden ejercer esa función, «sin que para ello le estorbe ningún tipo de contacto personal con el artista» (Benjamín, 1973a:34), pues su verdadero contacto es con el aparato, allí pueden hacer su *test*, en correspondencia con una actitud diametralmente opuesta a la experimentada frente a los valores culturales (Benjamín, 1973a:35). En esta capacidad crítico-política está el principio

para *desmontar* las fantasmagorías resultantes de los diversos esteticismos de la vida política, para desentenderse de los magos, curas, médicos, estrellas de cine, gobernantes y dictadores que manipulan la masa, y ello gracias a la reconfiguración del sistema sinestésico que ahora puede utilizar los nuevos recursos tecnológicos para obtener una nueva «percepción [ligada con un] sentido para lo igual en el mundo» (Benjamin, 1973a:25). En efecto, con el cine se producen «modificaciones de hondo alcance en el aparato perceptivo» (Benjamin, 1973a:52), mientras que la imagen que consigue el *pintor es total*, la que proporciona la *cámara* es «múltiple, troceada en partes que se juntan en una ley nueva» (Benjamin, 1973a:44). Con esa «dinamita de sus décimas de segundos» (Benjamin, 1973a:47) el cine vino a mostrar la otra cara de la rutinaria y asfixiante vida del consumo capitalista. Allí «interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa» (Benjamin, 1973a:48), ejerciendo un efecto terapéutico, ya que «por su virtud experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional» (Benjamin, 1973a:48).

Es debido a todas estas apreciaciones de Benjamin que Buck-Morss concluirá que

la cámara nos puede ayudar en el conocimiento del fascismo, porque proporciona una experiencia estética que es no-aurática, que críticamente hace test, que captura con su inconsciente óptico la dinámica del narcisismo, de la cual depende la política del fascismo pero que su propia estética aurática oculta (Buck-Morss, 2005:221).

El fascismo apelando a la ilusión de totalidad y unidad para ocultar la fragmentación de la experiencia moderna, de las diferencias de clase y de la amenaza del *shock*. ¡Anestesiarse! Y las nuevas tecnologías de reproducción (especialmente el cine) con la potencialidad de producir *shocks* que desmonten las fantasmagorías para construir nuevos montajes con los cuales la masa pueda hacer *test*. Mecanismo de politización del arte. ¡Despertar!

II

La apuesta de Benjamin respecto a la función de la fotografía y el cine fue en su momento revolucionaria y arriesgada. Sus colegas del Instituto de Frankfurt (Max Horkheimer y sobre todo Theodor W. Adorno) le hicieron saber rápidamente sus discrepancias. En la carta que le enviara Adorno el 18 de marzo de 1936, éste criticó el ensayo acerca de la obra de arte por ser poco dialéctico: «postularía un plus de dialéctica. Por una parte dialectización de la obra de Arte “autónoma”, que trasciende lo planeado por su propia tecnología; por otra, una dialectización aún mayor del arte de uso en su negatividad» (Adorno, 1995:143). Poco dialéctico y también romántico:

Tengo que acusar al trabajo de Segundo Romanticismo. La risa del visitante del cine es —ya hablé de esto con Max [Horkheimer], y seguro que se lo ha dicho— todo lo contrario que buena y revolucionaria, sino que está llena del peor sadismo burgués (Adorno, 1995:142).

Por su parte, Benjamin respondía en su carta a Adorno del 9 de diciembre de 1938:

No estoy en condiciones de decidir si la distribución diferente de las zonas de sombra y de luz en nuestros dos ensayos provienen de divergencias teóricas. Puede que se trate simplemente de diferentes miradas, que en verdad contemplan objetos diferentes (Adorno y Benjamin, 1990:8).

Y esto va de suyo, pues allí donde Benjamin advertía las potencialidades revolucionarias del cine, Adorno y Horkheimer proclamaban «la atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del actual consumidor cultural» (Adorno y Horkheimer, 2007:139). Las décimas de segundos del cine podían ser *dinamita* para Benjamin, en cambio para sus colegas atrofiaban el pensamiento y reprimían la imaginación. Para el primero la reproductibilidad del arte ofrecía elementos para que las masas pudieran desactivar los ensueños fantasmagóricos de la cultura capitalista, pues «Benjamin creía que el potencial revolucionario de la producción artística (...) estaba fundamentalmente centrado en su industrialización técnica» (Buck-Morss, 2005:39). Para sus pares, la reproductibilidad era síntoma de no-cultura, con la cual se manipulaba y engañaba a las masas. Mientras para Benjamin la reproducción tecnológica compelia a la socialización del arte y la cultura, «socavando la importancia de la posesión exclusiva, la separación entre valor estético y valor de uso, y la distinción entre artista y público (...) y artista y técnico» (Buck-Morss, 2005:39), Adorno y Horkheimer sostenían que «la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y la reproducción en serie, y ha sacrificado aquello por lo que la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social» (Adorno y Horkheimer, 2007:134), de allí que concluyan que «todos los films dicen lo mismo» (Barbero, 1987:50). Si la perspectiva de Benjamin fue acusada de poco dialéctica, ¿la de Adorno y Horkheimer no lo es igual o menos en el concepto de industria cultural?

Pero antes que seguir profundizando en esta controversia, que bien habilitaría otro trabajo, preferiría enmarcar aquellas arriesgadas tesis benjaminianas sobre el cine dentro de un esquema mayor, o para utilizar otra figura de su abanico, dentro de una estructura *caleidoscópica*, la cual «no puede en ningún caso dejarse reducir a una práctica específica. El caleidoscopio en Benjamin es un paradigma, un modelo teórico (...) surge donde es interrogada la estructura del tiempo» (Didi-Huberman, 2006:191), por eso aquí son claves las «Tesis de filosofía de la historia».

Benjamin quería desterrar la idea de un tiempo homogéneo y vacío, es decir, la noción de que el pasado es una línea temporal compuesta de puntos fijos ya muertos. «Para ello Benjamin puso el saber, y más exactamente el saber histórico,

en movimiento» (Didi-Huberman, 2006:134). Influenciado por el pensamiento de Freud, convocó a la memoria como una herramienta ineludible para la tarea de capturar el pasado, pues «articular históricamente lo pasado no significa conocerlo tal y como verdaderamente ha sido. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en un instante de peligro» (Benjamin, 1973b:180). En ese «conocimiento de un instante» residía la posibilidad de una revelación, de la redención, de la yuxtaposición temporal de pasado y presente, es decir, de un *tiempo-ahora mesiánico*. Así, Benjamin proponía bucear el *inconsciente del tiempo* a través de sus huellas materiales: vestigios, despojos de la historia, contra-ritmos, irrupciones, en una práctica análoga a una *arqueología material* (un traperero de la memoria de las cosas) y *psíquica* (estar atento a los detalles, el ritmo de los sueños, los síntomas, los fantasmas para interpretarlos) (Didi-Huberman, 2006:137, 138).

Todo ese abundante material reunido para el *Libro de los Pasajes* da prueba de que Benjamin comprendía su tarea como la de un coleccionista de trapos, un traperero de la memoria, y también como el juego de un niño, a quien cualquier desecho puede servirle para formar una nueva colección (Didi-Huberman, 2006:141). Esos materiales menores no están definitivamente caducos, son materia de posibles supervivencias. Mediante un proceder dialéctico pueden revelar lo oculto, porque «la dialéctica las excava, las revoluciona, las trastoca, de tal suerte que la capa superficial deviene la capa profunda» (Didi-Huberman, 2006:144). En ese proceder hay una apuesta política, pues frente a la tradición conformista del historicismo, que percibe la historia como una línea de puntos fijos, irreversible, un transcurrir temporal automático, Benjamin considera necesario «pasarle a la historia el cepillo a contrapelo» (Benjamin, 1973b:184), es decir, «desde el punto de vista de los vencidos» (Löwy & Bensaïd, 2007:9). De modo que el interés de Benjamin por todos aquellos detalles menores de la historia no radica en un esoterismo desinteresado por los grandes eventos, sino en una filosofía de la historia comprometida en mostrar cómo esos «grandes eventos» son el anverso de posibilidades clausuradas por el poder dominante. Los «pequeños eventos» son esas posibilidades utópicas que la dialéctica rescata y que el historicismo silencia (Betancourt Serrano, 2008).

Así, en el proceder dialéctico se encuentra el momento de la cognoscibilidad histórica, con las implicancias políticas que eso conlleva. Didi-Huberman sostiene que

Benjamin arroja de espaldas a algunos materialistas que, siguiendo a Marx, no veían en el conocimiento más que un puro acto de despertar (un puro rechazo del sueño) y algunos surrealistas que, siguiendo a Jung, sólo veían en el conocimiento un puro acto de sueño (Didi-Huberman, 2006:147).

En cambio, el conocimiento se constituye en el pliegue del sueño y del despertar. Buck-Morss lo define como «doble teoría del sueño», pues los elementos residuales que integran el *Libro de los Pasajes* representan un sueño en dos sentidos: como ilusión fantástica y como deseo (sueño) utópico, que permiten el despertar (Buck-Morss, 2005:33).

En ese pliegue entre vigilia y sueño, entre lo consciente y lo inconsciente, surge una imagen. Para Benjamín «cada presentación de la historia debe comenzar por el despertar, porque es una imagen lo que libera primero el despertar» (Didi-Huberman, 2006:148). Surge una *imagen dialéctica*. Los elementos culturales del pasado (mercancías creadoras de fantasmagorías y de estados de ensueño) podían ser redimidos de la estructura codificante de un tiempo homogéneo y vacío si eran capturados en ese instante de peligro como imágenes dialécticas, es decir, «como la forma fundamental de la relación posible entre el Ahora (instante, relámpago) y el Tiempo Pasado (latencia, fósil), relación cuyas huellas guardará el Futuro (tensión, deseo)» (Didi-Huberman, 2006:152). De este modo se podía *hacer saltar el continuum de la historia*.

He ahí las facultades de la imagen como poder de *colisión*, de *choque*, de *relampagueo*, de *shock*, que aparecen en ese instante de peligro como *dialéctica en suspenso*. Así, Benjamín sostiene en *El Libro de los Pasajes*:

No es así que lo pasado arroje luz sobre lo presente o que lo presente sobre lo pasado, sino que es imagen aquello en lo cual lo sido comparece con el ahora, a la manera de una relámpago en una constelación. En otras palabras: la imagen es la dialéctica en suspenso (Benjamín, 1995:121).

Suspenso como cesura, sostiene Didi-Huberman, como corte e *interrupción*. Según Cuesta Abad, «el principio metódico de exposición de la verdad es —en Benjamín como en Platón— la interrupción» (Cuesta Abad, 2004:73). La forma de re-presentar las ideas, está en relación con la interrupción, la parada divagatoria, o el desvío, el decurso entrecortado del pensamiento y la escritura, que quiebran la continuidad temática, intencional y genérica de la exposición, zigzagueando en los intersticios que la propia forma traza en atención al dinamismo caleidoscópico de los objetos en las imágenes (Cuesta Abad, 2004:74). De allí que Cuesta Abad concluya:

Es precisamente esta puesta en escena la que Benjamín descubre en el teatro épico de Brecht. La forma dramática brechtiana cuyo declarado antiaristotelismo lleva hasta sus últimas consecuencias el modelo episódico del teatro de situación, produce su famoso distanciamiento por medio de un fraccionamiento de la acción (de su continuidad apariencial) en gestos escénicos. Estos gestos quedan fijados por el asombro y la distancia que produce la introducción de lo extraño en una situación familiar (Cuesta Abad, 2004:74).

Para Benjamin había una clara correspondencia entre las potencialidades técnicas del cine con las formas del teatro épico de Brecht. El primero mediante los recursos de la cámara capturando los gestos más sutiles; el segundo, mediante la interrupción abrupta de la actuación, con la misma finalidad, pues «cuanto con más frecuencia interrumpamos al que actúa, tanto mejor recibiremos su gesto» (Benjamin, 1975:19).

Desmontar (¿deconstruir?¹⁴) lo familiar por medio de la interrupción, del *shock*. La imagen desmonta la historia. Una imagen que me desmonta es una imagen que me detiene, dice Didi-Huberman, y me arroja a la confusión. En otro sentido, es como desmontar un reloj, desarmando las piezas de su mecanismo. Por ello desmontar bajo un doble régimen: «de una lado la caída turbulenta, y del otro el discernimiento» (Didi-Huberman, 2006:156).

Pero el desmontaje sólo adquiere pleno sentido (político) si consecutivamente se produce su re-*montaje*. Refundar la historia en un movimiento a «contrapelo», que revele aquel célebre aforismo benjaminiano por el cual *todo documento cultural es a la vez una crónica de la barbarie*. En consecuencia, volver a montar aquellas imágenes turbulentas, entrecortadas y sintomáticas que nos desorientan para hacerlas inteligibles en un nuevo orden, casi al modo caprichoso o malicioso de los juegos de un niño. Aquí aparece la fascinación de Benjamin por el mundo de los infantes, con sus juegos y juguetes. Según Buck-Morss, «ningún pensador moderno, con la excepción de Piaget, tomó a los niños tan seriamente como Benjamin en el desarrollo de una teoría del conocimiento» (Buck-Morss, 2005:60). Para Benjamin, las formas de jugar de la niñez tenían un potencial revolucionario. En palabras de Didi-Huberman, «el niño malicioso dispone de la falsa inocencia y del verdadero poder del espíritu crítico, incluso revolucionario» (Didi-Huberman, 2006:164). Y es que los niños están menos interesados por el mundo preformado de los adultos que por los residuos que éstos han dejado, «los utilizan no tanto para reproducir las obras de los

¹⁴ Buck-Morss sostiene que los escritos benjaminianos, críticos y cargados de imágenes, se prestan fácilmente para los métodos *postestructuralistas*, donde los textos son arrancados de su lugar de origen para establecer una serie ilimitada de interpretaciones («lecturas partidarias», podríamos decir) acordes a las modas académicas. Para esta autora ello implicaría una domesticación despolitizada de Benjamin (Buck-Morss, 2005:12).

¹⁵ Citado por la autora de Benjamin, *Dirección única*.

adultos como para relacionar entre sí, de manera nueva y caprichosa» (Buck-Morss, 2005:60)¹⁵. ¿No es acaso este proceder el de un «traperero de la memoria»? ¿no es asimismo el «montaje caprichoso» la figura que orientó el colosal proyecto del *Libro de los Pasajes*? En efecto, Benjamin sostendrá allí que «este trabajo debe desarrollar el arte de citar sin comillas

hasta donde sea posible. Su teoría está vinculada de la manera más estrecha con la del montaje» (Benjamin, 1995:114).

Fue precisamente ese carácter «caprichoso» el disparador para las críticas de Adorno, que, una vez más, apuntó sobre su dialéctica imperfecta en su carta del 10 de noviembre de 1938: «A menos que me equivoque mucho, algo falta a esta dialéctica: la mediación» (Adorno & Benjamin, 1990:5). Para Adorno no había en el trabajo de Benjamin sobre «París, capital del siglo XIX» una mediación dialéctica entre hechos materiales y simbólicos, saltando casi monstruosamente de hechos particulares de la superestructura hacia fenómenos de la estructura. Sarlo comenta al respecto que «es irónico que hoy, volviendo a leer *Poesía y Capitalismo*, tengamos la impresión completamente opuesta: lejos de parecernos deterministas estos ensayos siguen sorprendiendo por la originalidad de los objetos que son puestos en relación significativa»¹⁶, y Barbero ha calificado a Benjamin como el pionero de las *mediaciones*.

Pero Buck-Morss sostiene que Adorno no se equivocaba al caracterizar su postura como positivista, y agrega que a raíz de la deliberada desconexión de las ideas de Benjamin, las mismas no estaban conectadas causalmente, ni siquiera en un sentido recíproco ni dialéctico. En cambio, se trataba de una relación de correspondencia mimética (Buck-Morss, 2005:65-66).

El orden mimético constituía un enorme potencial que Benjamin encontraba en el mundo de los niños, en los juegos de desarmar y rearmar, bajo conexiones improvisadas e imprevistas, nuevos órdenes, como sucede en el caleidoscopio mismo (Benjamin, 1974). Es decir, de manera no causal (al modo conductista de acción-reacción) sino por la capacidad de improvisación mimética. Precisamente era esta facultad la que había que redimir ante la educación burguesa que la destruía,¹⁷ ya que

la cognición infantil era una potencia revolucionaria porque era táctil, y por esto estaba vinculada a la acción, y porque, en vez de aceptar el significado de las cosas, los niños aprendían a conocer los objetos asíéndolos y usándolos de un modo que transformaba su significado (Buck-Morss, 2005:63).

En su «Teoría de la semejanza» Benjamin nos habla de «supervivencias del gesto mímico, supervivencias de las afinidades mágicas y de ese mimetismo del tiempo que representa, de modo ejemplar, la creencia astrológica» (Didi-Huberman, 2006:127). Pues entonces Benjamin creía que una forma menos mágica y más

¹⁶ A propósito de la relación entre base y superestructura, Benjamin sostuvo en el Libro de los Pasajes que ésta era la expresión de la primera: «No se ha de exponer el surgimiento económico de la cultura, sino la expresión de la economía en su cultura» (Benjamin, 1995:116).

¹⁷ Allí residía la radical diferencia con Piaget, pues mientras éste creía necesario concluir con el estadio infantil para desarrollar la facultad de la razón abstracta adulta, Benjamin se lamentaba de la pérdida del proceder mimético (Buck-Morss, 2005:61-64).

científica de la facultad mimética podía ser desarrollada en su propia época a través de las nuevas técnicas fotográficas y cinematográficas. La cámara de filmación podía detener el flujo de la percepción y capturar el gesto más sutil. La fuerza mimética de la película permitía una ciencia reflexiva de los gestos (Buck-Morss, 2005:68).

Todas estas nuevas técnicas bajo la función crítica y cognitiva de regenerar la percepción alienada y anestesiada, de producir *shocks* e interrupciones que restituyan la experiencia, para salir del tiempo homogéneo y vacío, de lo nuevo-siempre-igual, para hacer saltar el continuum de la historia.

En directa relación, un último aspecto que quisiera dejar abierto a la reflexión. Es interesante lo que sostiene Buck-Morss respecto de que la opacidad que surge de la lectura de los textos de Benjamin habla menos de su carácter esotérico que de la prueba de la pérdida de la facultad mimética, una facultad, como hemos visto, indisoluble de la acción. Por ello, frente a las lecturas extremadamente «partidarias» y despolitizadas del posmodernismo actual, ¿no debiéramos justamente recobrar el *sentido político* antes de intentar abrir —esto es, relacionar, asociar, semejar— ese complejo abanico de semejanzas y correspondencias que Benjamin nos ha legado? Por lo tanto despertar, sí, ¡pero bajo un nuevo orden!

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. 1995. *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra.
- Adorno, Theodor W. y Walter Benjamin. 1990. «Correspondencias: Benjamin y Adorno sobre Baudelaire». *Punto de Vista*. 38:3-9.
- Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer. 2007. «Dialéctica de la Ilustración», en T. W. Adorno. *Obra Completa*, 3. Madrid: Ediciones Akal.
- Barbero, Jesús Martín. 1987. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Baudelaire, Charles. 1992. *Paraísos artificiales*. Buenos Aires: Losada.
- Benjamin, Walter. 1973. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter. 1973. «Tesis de filosofía de la historia», en W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter. 1975. «¿Qué es el teatro épico? Un estudio sobre Brecht», en W. Benjamin, *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter. 1995. «La Obra de los Pasajes (Convoluto N). Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso», en W. Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Santiago de Chile: Lom-Arcis.
- Benjamin, Walter. 1974. *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Betancourt Serrano, Alex. 2008. «Pensando el presente y soñando el pasado: la política y la historia en el Proyecto de los Pasajes de Walter Benjamin». *Tabula Rasa*. 8:69-96.

- Buck-Morss, Susan. 2005. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.
- Cuesta Abad, José Manuel. 2004. *Juegos de duelo. La Historia según Walter Benjamin*. Madrid: Abada Editores.
- Didi-Huberman, Georges. 2006. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Löwy, Michel y Daniel Bensaid. 2007. Prólogo: «Benjamin y Blanqui: la revolución contra el progreso», en W. Benjamin. *Sobre el concepto de historia. Tesis y fragmentos*. Buenos Aires: Piedras de Papel Editora.
- Sarlo, Beatriz. 2000. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sazbón, José. 1996 «Historia y experiencia». *Entrepasados*. 10:23-42.