

**EL HOMBRE EN JUEGO.
UNA LECTURA SOBRE LA POLITIZACIÓN DEL ARTE
EN WALTER BENJAMIN
María Luciana Espinosa
Universidad de Buenos Aires**

Resumen: El presente trabajo aborda la relación entre arte, técnica y política en la obra tardía de Walter Benjamin. Se busca iluminar la exigencia de una «politización del arte» -prácticamente inexplicada en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*- a partir de la idea presente en el *Libro de los pasajes* y el escrito sobre surrealismo, de un despertar del mundo onírico capitalista. Se sostiene que la noción de «inervación corporal colectiva» resulta clave para comprender ese objetivo así como la propuesta de una nueva relación entre hombre y naturaleza.

Palabras clave: politización, técnica, inervación, imagen onírica, modernidad.

Abstract: This paper addresses the relation between art, technology and politics in Walter Benjamin's late work. It is the aim of this investigation to illuminate the need for a "politicizing of art" -virtually unexplained in *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility*-, from the idea, present in *The Arcades Project* and the writing about surrealism, of an awakening from capitalist modernity as a world of dream. It is argued that the notion of "collective body innervation" is the key to understand that purpose and the idea of an unprecedented interplay between man and nature.

Keywords: politicizing, technology innervation, dream image, modernity.

El interés de Walter Benjamin por la relación entre arte y política ha sido una constante en su producción tardía. Ya en *El surrealismo: una instantánea de la inteligencia europea* (1929) aborda esta problemática a partir de elementos que no pueden dejarse de lado en un análisis verdaderamente comprensivo. Allí se observa un optimismo ambivalente respecto de las implicaciones políticas del movimiento surrealista. El lema «ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución»¹ propone una articulación entre el impulso anarquista de la revuelta y una preparación metódica y disciplinada que se corresponde con la revolución. En un célebre artículo de 1972, Jürgen Habermas ya sostenía que el encuentro con Bertolt Brecht abrió para Benjamin la posibilidad de abandonar sus inclinaciones anarquistas para pasar a

concebir «la relación entre arte y praxis política desde el punto de vista de la utilización organizativa del arte para la lucha de clases. La decidida politización del arte era un concepto que Benjamin encontraría ya ahí».²

Algunos años después, en la conferencia titulada *El autor como productor* (1934) y pronunciada en el Instituto para el Estudio del Fascismo de París, Benjamin cuestiona los términos en que el autor se vincula con sus propios medios de producción, esto es, con su técnica. No se trata, destaca, de «una mera renovación espiritual, tal y como la proclaman los fascistas, sino que habrá que proponer innovaciones técnicas».³ El objetivo consistía en resaltar el carácter organizativo que su praxis debía ejercer sobre los medios de producción. Y ello no apunta sólo a la propaganda, pues la «tendencia» sola no basta, ésta debe estar acompañada de una «actitud» que el autor enseña a través de su obra escrita. Su tarea entonces es doble: prescribir una actitud y mejorar los medios técnicos de producción, es decir, «no pertrechar [*beliefern*] el aparato de producción sin, en la medida de lo posible, modificarlo en un sentido socialista».⁴ Estos medios mejorarían cuando logran hacer de los lectores, colaboradores. Modelo que, según Benjamin, se encuentra en el teatro brechtiano en tanto interrumpe el desarrollo de la acción para mostrar estados de cosas y en tanto asimila el procedimiento de montaje popularizado por medios como son el cine y la radio. De modo que es claro que es en la técnica donde Benjamin encuentra el factor fundamental para pensar la potencialidad política del arte.

No obstante, las opiniones de Benjamin en torno a la constelación arte, técnica y política, así como sus intentos por plantear una alternativa a la estetización de la vida social pregonada por el fascismo, distaban de comulgar con la ortodoxia marxista. Aún cuando Benjamin mantenía algunas esperanzas en la prensa comunista, sus ideas y posiciones en el debate acerca de la estética marxista coartaban la posibilidad de ubicar sus textos en sus principales revistas y órganos de difusión. Como relata Bernd Witte, Benjamin tuvo esperanzas de publicar «en la edición alemana del periódico moscovita *Literatura Internacional* su ensayo programático *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [...] Cuando los editores de la revista, imbuidos por el realismo socialista, rechazaron su texto, Benjamin tuvo que comprobar resignado que ese trabajo era el menos apropiado para el lugar mismo al cual se lo había destinado, Rusia».⁵

Su defensa de la correspondencia obrera y los reportajes como formas de una literatura futura en *El autor como productor*, a sabiendas de que eran prácticas prohibidas en la Unión Soviética, así como su singular interpretación de las tareas y alcances de una estética marxista y del materialismo dialéctico en general, lo alejaron progresivamente de viejos aliados como Brecht, quien, al tanto de sus desarrollos tempranos en torno a la problemática de la obra de arte, escribe en su *Diario de Trabajo*: «Benjamin parte de algo que llama aura, relacionado con el sueño diurno [...] Benjamin ha realizado este descubrimiento analizando el cine, donde el aura se desvanece a causa de la reproductibilidad técnica de las obras. Pura mística, a pesar de la postura anti-mística ¡Y esta es la forma que toma la concepción materialista de la historia! ¡Hay mucho de que asustarse!».⁶

Más allá de las preocupaciones de Brecht en relación a la deriva mística e irracional que el pensamiento de Benjamin habría adoptado, el encuentro de éste con las problemáticas del sueño y del aura, así como su intrínseca vinculación con la reproductibilidad técnica, plantea una perspectiva novedosa para abordar el clásico tema de la politización del arte, que trascendería el enfoque habitualmente adoptado al momento de analizar las implicaciones del desmoronamiento del aura. En ese sentido, es preciso adoptar una visión abarcadora de la compleja relación entre arte, técnica y política, que incorpore el diagnóstico de la modernidad capitalista como mundo onírico. Para ello, será necesario partir de la reelaboración benjaminiana del concepto marxiano de «fetichismo de la mercancía» en términos de «fantasmagoría», para luego mostrar cómo la noción de «inervación» –presente tanto en el ensayo sobre el surrealismo como en las primeras versiones de *La obra de arte...* – permiten interpretar el problema de la politización del arte en términos de una salida del estado de ensoñación colectiva. Así, podrá verse en qué consiste la perspectiva dialéctica de Benjamin tanto como el vínculo inédito que propone entre hombre y naturaleza.

I. Fetichismo de la mercancía y fantasmagoría: el diagnóstico de la modernidad.

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (1936) aborda el horizonte problemático de lo que podría entenderse como la superación del arte autónomo. Lo hace, precisamente, mostrando de qué forma la reproducción técnica de la obra, al desligarla de su función cultural, de su pervivencia y fundamentación en base a un rito, genera cierto estado de disponibilidad respecto de aquello que pudiese otorgarle legitimidad y fundamento. A las consecuencias de este proceso de desaturación se refiere Benjamin cuando afirma que «en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual, aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política».⁷

Esto acarrea profundas implicaciones para un pensamiento político del arte pues al aumentar enormemente el valor expositivo de la obra –con el consiguiente riesgo de banalización- en detrimento de su valor cultural, parece abrirse un doble destino para el arte: la primera vía denominada «politización del arte»; la segunda, «estetización de la política».

La primera consecuencia del proceso por el cual la obra de arte comienza a admitir reproducciones y modificaciones tecnológicas consiste en la pérdida de su aura, junto con lo cual se da, inmediatamente, una masificación sin precedentes de las obras y, previa pérdida de su autenticidad, su acercamiento a los destinatarios como nunca antes había sucedido en la historia de la humanidad. Estos resultados del desarrollo técnico no son sino la versión específica y circunscripta a los confines del arte de una tematización más amplia dedicada a la técnica. Ensayos como *El surrealismo...*, *Onirotisch* (1925) o *Calle de dirección única* (1928) también ofrecen claves interpretativas que confluyen en esta perspectiva acerca del desarrollo de la técnica y sus consecuencias en relación con el hombre y su percepción general, extensivas por ende, al mundo en su totalidad. Sin embargo, en el *Libro de los Pasajes*, su más ambicioso e inconcluso proyecto filosófico, es donde Benjamin intenta describir cómo

el desarrollo tecnológico ha conformado un mundo nuevo en su totalidad y con ello ha promovido una nueva experiencia de la realidad. Se evidencia entonces que el despunte tecnológico es el origen de una nueva era cuya nota distintiva consiste, según aquí se tratará de mostrar, en el reencantamiento general de la vida y del mundo.

El modelo de tal reencantamiento Benjamin lo encuentra –como los surrealistas– en el sueño, y el análisis de la modernidad estará atravesado completamente por el mundo onírico. Pero cabe entonces preguntarse ¿de qué manera se origina esta esencia onírica de la modernidad? o ¿cómo se vincula este diagnóstico benjaminiano de la modernidad con su adhesión a los lineamientos del materialismo marxista? en definitiva, ¿qué es aquello que le permite a Benjamin articular el sueño con una perspectiva dialéctica? La respuesta requiere un examen de los conceptos de «fetiche» y «fantasmagoría» que tendrá lugar a continuación.⁸

En *El capital*, Marx entiende por «fetichismo de la mercancía» un proceso a través del cual ésta trastoca su valor de uso por su valor de cambio, es decir, un procedimiento en el que el objeto, en tanto que producido o, lo que es lo mismo, en tanto resultado de determinada fuerza de trabajo, deja de concebirse, valorarse e intercambiarse como lo que materialmente es para independizarse. La mercancía se vuelve resultado de sí misma, del valor que adquiere en el interjuego auto-regulatorio del mercado a partir de su propio potencial de intercambio. Si ya no se valora al objeto en tanto resultado del tiempo y la fuerza de trabajo que ha demandado su producción, el valor de la mercancía comienza a ser arbitrario y artificial. De esta manera, al encontrarse escindidas de su esencia humana y social fundada en el proceso de producción, éstas se re-naturalizan en términos mercantiles abstractos y es así como se convierten en fetiches. Dice Marx al respecto: «este carácter misterioso de la forma mercancía estriba en que proyecta ante los hombres el carácter social del trabajo de éstos como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo, un don natural social de estos objetos y como si, por tanto, la relación social que media entre los productores y el trabajo colectivo de la sociedad fuese una relación social establecida entre los mismos objetos, al margen de sus productores».⁹

Alienadas del trabajo vivo que las dio a luz, las mercancías inauguran así su esencia autopoiética y con ella, ese extraño fenómeno que tanto deslumbró a Benjamin, a través del cual éstas se presentan ante sus consumidores no como objetos de uso sino como posibilidades, como ilusiones o, como él mismo afirmará, en tanto «promesas de felicidad».¹⁰ Se comprenderá que, siguiendo la exposición precedente, la fetichización de las mercancías supone una transformación radical no sólo de las mercancías sino también de la esencia misma de la sociedad que las produce. En este sentido es que Benjamin emplea el término «fantasmagoría» del cual afirma: «la cualidad fetichista que adquiere la mercancía afecta a la misma sociedad productora de mercancías, no ciertamente como ella es en sí, sino como continuamente se imagina a sí misma y cree comprenderse cuando se abstrae del hecho de que precisamente produce mercancías. La imagen que de este modo produce de ella misma, y la que suele intitular como su cultura, corresponde al concepto de fantasmagoría».¹¹

De modo que si el proceso de fetichización de la mercancía inaugura el camino que conduce hacia la fantasmagorización de la sociedad, ambas encuentran su condición

de posibilidad en la modernidad tecnológica. De allí que Benjamin pueda afirmar que el mundo dominado por sus fantasmagorías es la modernidad. Con lo cual, se hace por lo demás evidente la razón por la que la ilusión o la magia son las que mejor podrían explicar lo que sucede con el mundo de los objetos en la modernidad.

Debe mencionarse, además, que las mercancías vueltas fantasía se viven, necesariamente, de manera subjetiva. No obstante, este mismo fenómeno individual genera efectos en términos colectivos, en tanto que todas las personas experimentan individualmente la misma «realidad alterada». Es, precisamente, este rasgo común el que permite a Benjamin concebir la trama íntima del mundo moderno como un fenómeno cuyas características esenciales coinciden con el inconsciente onírico, con la experiencia ordinaria de la ensoñación.

La explicación se encuentra en la ruptura y la desestabilización que producen los avances tecnológicos en el mundo cotidiano y en la percepción que de éste tienen los hombres. Es decir, aquel proceso que para Marx implicaba una transformación retrógrada respecto del mundo humano, es leído por Benjamin como un reencantamiento del mundo; como un reverdecer de las fuerzas míticas susceptibles de transformar la esencia misma de lo social. Esto puede apreciarse, por ejemplo, en *París, capital del siglo XIX*, cuando describe la arquitectura de las Exposiciones Universales y los pasajes de París como templos modernos en que se produce «una peregrinación al fetiche que es la mercancía». ¹² La vía pública, la realidad cruda de todos los hombres, la cotidianeidad de la experiencia, todo en la modernidad se convierten en el centro de una religión profana cuyo culto involucra a todos los hombres y cuya consistencia se encuentra muy próxima a las transparencias y montajes propios de los sueños nocturnos.

II. Sueño e inervación colectiva: las dos nociones de técnica.

Según lo explicitado hasta aquí, Benjamin plantea su diagnóstico de la modernidad en términos de imagen onírica, de modo que para elucidarla se deberá analizar su singular comprensión del sueño. Al respecto dirá Ibarlucía, comentando *Onirokitsch*, que «el soñar no es un fenómeno intemporal, naturalmente dado en el hombre, sino una forma de experiencia históricamente constituida. Los sueños están inmersos en la historia: su forma, contenido y función difieren según la época a la que pertenecen». ¹³

Más que un fenómeno individual, el sueño comporta una dimensión colectiva que constituye una clave de acceso privilegiada a la fisonomía de una época. En él se entreteje la cultura material e ideológica de un determinado momento histórico. De allí que el interés de Benjamin por los sueños no resida en rastrear el mero origen psicológico de una imagen onírica sino en desentrañar las señales y presagios que estas encierran para el mundo de la vigilia. Lejos también de los arquetipos biológicamente heredados de Jung, los sueños cobran verdadera relevancia para Benjamin en tanto son producto de experiencias históricas concretas cuya repetición y recurrencia (más cercano a Freud en este sentido) eran «símbolo de la continua represión social que preveía la realización de deseos utópicos». ¹⁴

Pero la tarea que Benjamin se propone realizar no se agota en la interpretación de estas imágenes oníricas sino que consiste en «iluminar la esfera de los sueños para

conducirla hasta el umbral del despertar». ¹⁵ Buena parte de los fragmentos del *Libro de los Pasajes* pueden leerse desde esta perspectiva, como una «tentativa sobre la experimentación en la técnica del despertar. Un intento por caer en la cuenta del giro dialéctico, copernicano, de la rememoración [*Eingedenken*]». ¹⁶ A diferencia de los surrealistas, que parecían persistir inmersos en el mundo de los sueños, Benjamin busca transformar las imágenes oníricas en imágenes dialécticas. ¹⁷ En palabras de Susan Buck-Morss: «El objetivo de Benjamin no era representar el sueño sino disiparlo: las imágenes dialécticas dibujarían imágenes de ensueño en estado de vigilia y el despertar era sinónimo de conocimiento histórico». ¹⁸ De lo que se trata entonces es de atravesar, con una visión dialéctica, el corazón mítico que aún pervivía en las tentativas del surrealismo y hacía de ellas un primer momento insuficiente que debía ser superado. Hacia el final del ensayo sobre el surrealismo, Benjamin deja entrever el modo en que podría llevarse adelante esta salida del estado de ensoñación que caracteriza, según él, la modernidad capitalista. De lo que se trata, sostiene, es de una inervación colectiva que permita el encuentro de cuerpo [*Leib*] e imagen [*Bild*]. En la honda interpenetración entre cuerpo e imagen, afirma Benjamin «toda tensión revolucionaria se hace inervación corporal colectiva [*leibliche kollektive Innervation*] y todas las inervaciones corporales de lo colectivo se hacen descarga revolucionaria, entonces, y solo entonces, se habrá superado la realidad tanto como el *Manifiesto Comunista* lo exige». ¹⁹ La salida parece evidente y no es otra que el encuentro de lo onírico con la acción política: la revolución como descarga de un deseo atrapado en las mallas del sueño, en definitiva, el pasaje de la contemplación a la praxis.

La propuesta, prácticamente inexplicada en el ensayo sobre la reproductibilidad técnica, de una politización del arte encuentra en el texto del veintinueve algunas claves fundamentales para su elucidación. Sin duda, este proyecto debería tener que ver con llevar adelante una desmitificación crítica de la sociedad moderna, una superación del estado de ensoñación bajo la forma de una «política poética» que ponga fin a la «poética política» pregonada por el capitalismo. No obstante, ¿cómo se podría interpretar esta idea benjamiana de una inervación de lo colectivo ligada a la técnica y a una posible descarga revolucionaria?

La noción de inervación, tratada únicamente en las dos primeras versiones del clásico ensayo dedicado a la obra de arte, refiere a un «proceso neuro-fisiológico que media entre lo interno y lo externo, lo físico y lo motor, lo humano y lo mecánico». ²⁰ Presente en los discursos psicológicos de la época, el concepto de inervación funciona en el pensamiento de Benjamin como un antídoto al efecto anestésico que el cine genera en el aparato perceptivo de los espectadores. Tal como sostiene Buck-Morss «inervación es el término de Benjamin para referirse a una recepción mimética del mundo exterior, una que es fortalecedora a diferencia de una adaptación mimética que protege al precio de paralizar al organismo, privándolo de su capacidad para la imaginación y, consecuentemente, de responder en forma activa». ²¹

Como contracara del adormecimiento de los sentidos producto de su exposición a un ambiente tecnológicamente modificado, Benjamin parece buscar, por medio del concepto de inervación, una forma de restituir el vínculo del espectador alienado con la realidad y la capacidad de su organismo de articular una respuesta política al

avasallamiento del *sensorium* corporal. Se trata de una utilización política de la técnica y del arte que se sustraería de la estetización practicada por el fascismo. De todas formas, es preciso preguntar ¿de qué manera medios técnicos que contribuyen a la alienación del aparato perceptivo podían llegar a transformarse en aliados de la emancipación y los ideales revolucionarios de la humanidad?

Es justamente aquí, ante la exigencia de una politización del arte, donde el concepto de inervación cumple su papel fundamental pues es el que permite a Benjamin establecer un vínculo inédito entre el hombre y la técnica. Por ello también la importancia de las primeras versiones del ensayo sobre la obra de arte. Puntualmente, la tesis VI de la segunda versión del ensayo combina, de manera ejemplar, algunos de los aspectos centrales para el análisis del rol de la técnica en la politización del arte.²² Ausente en la última versión (publicada por Adorno en 1955 y que probablemente sea la más difundida actualmente), allí se encuentra un desarrollo en el cual Benjamin distingue entre dos tipos de técnica, la primera y la segunda técnica. Lo hace en el contexto de una diferenciación entre la orientación y las metas de la técnica del arte prehistórico y las del arte actual. Para Miriam Hansen esta distinción gira en torno al cuerpo humano y a su grado de implicación en la técnica.²³ Efectivamente, en la tesis en cuestión se lee que «allí donde la primera hacía el máximo uso de los seres humanos, la segunda lo reduce al mínimo».²⁴ De este modo, mientras «los logros de la primera técnica culminan, podría decirse, en el sacrificio humano; los de la segunda [lo hacen] en la aeronave manejada por control remoto que no requiere tripulación humana».²⁵ Distanciándose de otros planteamientos de época que remarcaban el carácter absolutamente avasallador de la técnica sobre los hombres y la naturaleza, Benjamin presenta esta segunda noción de técnica guardándose de entenderla a partir de la meta de un dominio sobre la naturaleza, dado que ello implicaría «ver la segunda tecnología desde el punto de vista de la primera».²⁶ Pues más que concebirla a partir del afán dominador la segunda técnica debía entenderse en virtud de su singular origen: el cual «reside allí donde, por un ardid inconsciente, los seres humanos comenzaron a distanciarse de la naturaleza. Reside, en otras palabras, en el *juego*».²⁷

La noción de juego sería útil entenderla a partir de su contraposición con la de «bella apariencia». Tanto el juego [*Spiel*] como la apariencia [*Schein*] forman parte, según la genealogía del arte que Benjamin establece, de las formas más ancestrales de la mimesis. «Aquél que imita no hace la cosa más que en apariencia. Es posible decir también: él juega esta cosa. La dos vertientes del arte: apariencia y juego están como dormidos en la mimesis, estrechamente plegados el uno sobre el otro».²⁸ El desmoronamiento del aura, producto de la irrupción de la reproductibilidad técnica, marca el fin del proceso que consolidó al arte como una esfera autónoma, como la esfera de la «bella apariencia». Esto conlleva, dirá Benjamin, una ganancia formidable para el espacio de juego [*Spielraum*] y el desarrollo de una «inteligencia práctica» relacionada, sin duda, con la noción de inconsciente óptico presente en todas las versiones del ensayo.²⁹

Y es, justamente, en el cine en que Benjamin identifica el espacio de juego más amplio. Allí el momento de la apariencia ha dejado su lugar al momento del juego, que se ha transformado en el aliado de la segunda técnica. Mas precisamente, «la primera

tecnología buscaba dominar la naturaleza, mientras que la segunda apunta más bien al interjuego [*Zusammenspiel*] entre la naturaleza y la humanidad. Actualmente la función social primaria del arte es ensayar ese interjuego. Esto se aplica especialmente al cine. La función del cine es la de entrenar a los seres humanos en las apercepciones y las reacciones necesarias para lidiar con un vasto aparato cuya injerencia en sus vidas se expande casi a diario. Lidiar con estos aparatos les enseña además que la tecnología los liberará de la esclavitud de los poderes del aparato solo cuando toda la constitución de la humanidad se haya adaptado a las nuevas fuerzas productivas que la segunda tecnología ha liberado». ³⁰ Es por eso que «el objetivo de las revoluciones es acelerar esta adaptación [...] Las revoluciones son intervenciones del colectivo». ³¹

La reproductibilidad técnica entonces inaugura la posibilidad de que los hombres encuentren una nueva forma de vincularse con la técnica, con la segunda técnica, aquella que según Benjamin busca establecer una relación armónica entre el hombre y la naturaleza. Y lo hace, justamente, a través de una intervención colectiva que es entendida como una interrupción revolucionaria cuya preparación Benjamin identifica, revelando la función política del arte, en medios técnicos como el cine: «cómo se construye un filme, si es que se abre camino por entre el escudo adormecedor de la conciencia o meramente proporciona ‘adiestramiento’ para el fortalecimiento de sus defensas, deviene un problema de gran importancia política». ³²

No obstante, la nueva técnica libera toda una serie de fuerzas productivas de potencia ambivalente que bien pueden ser canalizadas en dirección al cumplimiento de los sueños de la humanidad, en lo que sería un vínculo inédito entre el hombre y la naturaleza, o hacia la propia destrucción de lo humano bajo la forma de lo único que podría incorporar y canalizar el exceso de productividad técnica: la guerra. La primera posibilidad viene dada por lo que Benjamin entiende como una segunda técnica; la segunda sería una profundización del desvío ocurrido en la primera técnica en la cual los sueños que el hombre había creído depositar se han transformado en situaciones que únicamente perpetúan su opresión. Ambas son posibilidades ciertas para Benjamin y marcan el carácter dialéctico que la potencialidad de la técnica entraña. Sin embargo, tratamientos posteriores dedicados al problema de la técnica erradicarán la mencionada vacilación sentando una posición más definida, sin por eso quitarle un ápice de su influencia en el análisis de las sociedades modernas.

III. Consideraciones finales.

El materialismo dialéctico de Benjamin parecería haber funcionado adecuadamente en relación a su rol descriptivo, esto es, identificando la potencialidad dialéctica (destrucción-salvación) que la reproducción técnica imprimía en el arte de masas y, al mismo tiempo, rompiendo con cierto posicionamiento, más ingenuo y aparentemente menos crítico, respecto del rol que asignaba al autor en *El autor como productor* en lo que hace a la causa del proletariado. ³³

En sus tesis sobre la reproductibilidad técnica del arte persiste, sin dudas, cierta ambivalencia respecto del optimismo relacionado con el desarrollo del aparato técnico y sus implicaciones emancipatorias ya que éste entrañaba, también, la posibilidad del goce humano ante el espectáculo de su propia destrucción. El proceso de

desaturización es el que inaugura la incertidumbre en relación con las posibilidades de una apropiación y reencauzamiento por parte del proletariado de los medios técnicos en la época de masas. Y Benjamin no desconocía la manipulación que de ellos hacían el fascismo y el capitalismo, al tiempo que era consciente del proceso de reauratización que el fascismo llevaba adelante a través de la reposición del culto al caudillo por medio de la utilización del cine.³⁴

De manera que el cambio revolucionario como inervación corporal colectiva y la superación del estado de ensoñación debían tener lugar a través de las alteraciones que medios técnicos (como el cine) pudiesen generar en el aparato perceptivo desarrolladas a partir de la segunda técnica. Pero esto sólo podría darse por medio de exposiciones al cine de masas que, en rigor, se mantenía bajo la mirada atenta del capitalismo. Y no era posible evitar tal enajenación del aparato perceptivo de las masas en tanto los medios de reproducción masivos como el cine funcionaran bajo la égida del fascismo.

Acaso tal vez apostar al desarrollo del aparato técnico como condición para la generación de una emancipación del proletariado era una causa que ponía ella misma en jaque la politización del arte que el ensayo sobre la reproductibilidad proponía. Acaso sea también esa la razón por la cual Benjamin un año después, en 1937, abandona toda posición ambivalente respecto de la técnica y publica el artículo dedicado al coleccionista Eduard Fucks profundizando los reparos ante el potencial catastrófico que ella misma entraña. En ese trabajo la técnica aparece desbocada y extraviada como medio para la emancipación de la humanidad prefigurando algunos aspectos centrales que serán retomados en las tesis sobre el concepto de historia. Tesis en las cuales el carácter destructivo de la técnica, la primera técnica, parece haberlo alejado cada vez más de su artículo del treinta y cuatro ligada al teatro brechtiano tanto como de la posibilidad efectiva de la politización del arte y el nacimiento de un nuevo hombre presentadas en el escrito del treinta y seis.

¹ BENJAMIN, W. 1982c: «Der Surrealismus: Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz» en *G.S.* II,1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. p. 307. Versión castellana: «El surrealismo: última instantánea de la inteligencia europea» en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, trad. J. Aguirre. Madrid: Taurus, 1980, p. 59.

² HABERMAS, J. 2000: *Perfiles filosófico-políticos*, trad. M. Jiménez Redondo. Madrid: Taurus, p.327.

³ BENJAMIN, W. 1982d: «Der Autor als Produzent» en *GS*, II,2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, p. 691. Versión castellana: «El autor como productor» en *Iluminaciones III. (Tentativas sobre Brecht)*, trad. J. Aguirre. Madrid: Taurus, 1990, p. 119.

⁴ *Ibid.*, p. 691 (trad. 119)

⁵ WITTE, B. 1990: *Walter Benjamin. Una biografía*, tr. A. L. Bixio. Barcelona: Gedisa, p.178.

⁶ Citado en TRACKELS, B. 1999: *L'oeuvre d'art a l' époque de Walter Benjamin. Histoire d'aura*. Paris: L'Harmattan, p. 150. La traducción es mía.

⁷ BENJAMIN, W. 1982a: «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» en *Gesammelte Schriften (GS)*, I,2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, p. 482. Versión castellana: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en *Discursos interrumpidos I*, trad. J. Aguirre. Madrid: Taurus, 1973, p. 37.

-
- ⁸ Sobre el tema de la fantasmagoría en Walter Benjamin véase COHEN, M. 2010: «La fantasmagoría de Walter Benjamin», en A. Uslenghi (comp.), *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- ⁹ MARX, K. 1973: *El capital*, trad. W. Roces. México: FCE, p. 37.
- ¹⁰ BENJAMIN, W. 1982e: «Das Passagen-Werk» en *GS*, V,1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, p. 395. Versión castellana: *El libro de los pasajes*, trad. L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero. Madrid: Akal, 2004, p. 322.
- ¹¹ BENJAMIN, W. 1982f: «Das Passagen-Werk» en *G.S.* V,2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, p. 822. Versión castellana: *El libro de los pasajes*, trad. L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero. Madrid: Akal, 2004, pp. 680-1.
- ¹² BENJAMIN, W. 1982e, p. 64 (trad. 54)
- ¹³ IBARLUCIA, R. 1997: «Walter Benjamin y la génesis de *Passagen-Werk*» en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. 23 N°2, pp. 320-343. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas, p. 323.
- ¹⁴ BUCK-MORSS, S. 1995: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el Proyecto de los Pasajes*, trad. N. Rabotnikof. Madrid: Visor, p. 305
- ¹⁵ IBARLUCIA, R. 1998: *Onirotisch. Walter Benjamin y el surrealismo*. Buenos Aires: Manantial, p. 110.
- ¹⁶ BENJAMIN, W. 1882e, p. 490 (trad. 394)
- ¹⁷ Para un detallado análisis de la relación de Walter Benjamin con el surrealismo, véase: J. Mc Cole 1993, pp. 206-252.
- ¹⁸ BUCK-MORSS, S. 1995, p. 287.
- ¹⁹ BENJAMIN, W., 1982c, p. 310 (trad. pp. 61-2)
- ²⁰ HANSEN, M. 1999: «Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street» en *Critical Inquiry*, Vol. 25 No. 2. pp. 306-343. Chicago: The University of Chicago Press, p. 313. La traducción es mía.
- ²¹ BUCK-MORSS, S. 2005: *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, trad. M. López Seoane. Buenos Aires: Interzona, p. 189.
- ²² Esta segunda versión sirvió como base para la primera publicación del ensayo, una traducción francesa de Pierre Klossowski abreviada como consecuencia de un extenso debate entre Benjamin, Adorno y Horkheimer. La misma se publicó en el año 1936 en la *Zeitschrift für Sozialforschung*.
- ²³ HANSEN, M. *Op. Cit.*, p. 319 y ss.
- ²⁴ BENJAMIN, W. 2002: *Selected Writings, Volume 3 (1935-1938)*, trad. H. Eiland y E. Jephcott. New York: Belknap Press of Harvard University Press, p. 207. La traducción es mía.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 107.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 107.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 107. *El énfasis es mío.*
- ²⁸ BENJAMIN, W. 1982b: *G.S.*, I,3. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, p. 368. Versión castellana: *Paralipómenos y variantes de «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica»*. trad. F. Bruno. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas, 2005, p. 15.
- ²⁹ La noción de inconsciente óptico alude a la ampliación y profundización de la apercepción producto de los nuevos medios técnicos como el cine. Así como el *lapsus* en el psicoanálisis descubre el ámbito del inconsciente pulsional, el cine inauguraba para Benjamin el inconsciente óptico como un espacio de acción insospechado por medio de «la dinamita de sus décimas de segundo». (BENJAMIN, W. 1982a. p. 461 (trad., p. 58)).
- ³⁰ BENJAMIN, W. 2002, pp. 107-108
- ³¹ *Ibid.*, p. 124.
- ³² BUCK-MORSS, S. 2005, p. 190.
- ³³ Al respecto, al analizando los escritos de Benjamin de comienzos de los años '30, Michael Löwy afirma que «durante un breve período 'experimental', entre 1933 y 1935, la época del Segundo Plan Quinquenal, algunos textos marxistas de Benjamin parecen cercanos al 'productivismo' soviético y de una adhesión poco crítica a las promesas del progreso tecnológico». (LÖWY, M. 2002: *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis sobre el concepto de historia*, trad. H. Pons. Buenos Aires: FCE, p. 28).

³⁴ Ejemplos de esto eran películas como *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefensthal y los actos y manifestaciones masivas organizados por el Tercer Reich en donde se hacía una utilización regresiva de la técnica que reponía prácticas culturales y hacía de la autoalienación de las masas «un goce estético de primer orden» (BENJAMIN, W.1982a, p. 469 (trad., p. 68)).