

Écfrasis como categoría filosófica.

Ekphrasis as
philosophic category

Matías Moreno Araez¹

Universitat de València, España

Recibido 15 marzo 2022 · Aceptado 31 agosto 2022

Resumen

Tradicionalmente, la categoría de écfrasis se usa para denominar una descripción, ya sea en poesía o prosa, transmite vívidamente las cualidades de un objeto. Como ejercicio literario, cruza las líneas entre la descripción y la narración, haciendo aparente que la diferencia entre ambas es convencional. Como categoría estética, marca la entrada de lo visual en la institución de la literatura. En este artículo proponemos utilizar esa categoría como puerta de entrada de Walter Benjamin en los llamados “estudios visuales”. *Palabras clave:* Walter Benjamin; Écfrasis; Cultura visual; Libro de los Pasajes; Colonialismo.

Abstract

Traditionally, the category of ekphrasis is used on texts that describe how an object takes over a scene, either in prose or poetry. As literary exercise, it crosses the boundaries between description and narration, showing the difference between the two as convention. As an aesthetic category, it marks the entrance of the visual into the literary institution. It signals the passing of visual representations and their characteristics and the verbal representation and its all-consuming nature. In this brief article we propose that ekphrasis is key to the inclusion of Walter Benjamin within visual studies.

Keywords: Walter Benjamin; Ekphrasis; Visual Culture; Passagenwerk; Colonialism.

1. moama3@alumni.uv.es

1•

El Libro de los Pasajes debía, según el autor, despertar a toda una generación del sueño que habían tenido sus padres². Desde la muerte de Benjamin hasta nuestros días, la importancia de su obra no ha dejado de crecer, y más allá de sus aportes a la estética, su referencia se ha extendido a casi cualquier campo de la filosofía. La influencia de Benjamin se extiende hasta posturas aparentemente incompatibles entre sí, como el marxismo ortodoxo y el post-estructuralismo³. El aparato conceptual que une esos puentes ha sido explorado ya por Susan Buck Morss y otros intérpretes de la obra del filósofo berlinés, y lo que pretendemos en este trabajo es proponer una categoría que una las varias dimensiones del trabajo.

El vínculo entre dicha estructura conceptual y las intenciones políticas y éticas es un asunto poco explorado, sobre todo si lo que pretendemos es hallar un principio formal que ilumine este aspecto de la obra de Benjamin. Conseguir semejante objetivo no sería baladí, ya que resulta evidente que es precisamente en esas pretensiones políticas y éticas la clave de unión de escuelas filosóficas tan dispares como el posmodernismo y el marxismo clásico. ¿Qué clase de paso hay desde una intención ético-política y la estructura sobre la que plasmarla? En nuestra opinión, la respuesta es la categoría de écfra-sis.

Trayendo una categoría estética a una teoría política e histórica de herencia kantiana no pretendemos volver a una cierta tendencia estetizante en las últimas décadas, que ha aprovechado la cualidad fragmentaria de la obra del filósofo berlinés, haciendo que su trabajo valga tanto para un roto como un descosido⁴. Al contrario, el objetivo de este trabajo es hacer visible cómo el texto de Benjamin adquiere entidad filosófica y proponer la écfra-sis como un componente formal de las teorías estéticas.

² Buck-Morss, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*; traducido por Mariano López Seoane. Buenos Aires: Interzona, 2005.

³ Eagleton, Terry. *La estética como ideología*; presentación de Ramón del Castillo y Germán Cano; traducción de Germán Cano y Jorge Cano. 2a ed. Madrid: Trotta, 2011.

⁴ Apreciaciones de Subirats en Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: iluminaciones IV*; introducción y selección de Eduardo Subirats; traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1998.

En su *History of art as Ekphrasis*⁵, Jas Elsner propone considerar la Historia del Arte como una disciplina férreamente arraigada en prácticas que se pueden considerar retóricas y conceptuales en la misma medida. Esto quiere decir que la descripción de detalles sobre las obras de arte y fragmentos escogidos de las mismas pasan a ser integrados en un período histórico y político. Elsner viene a decirnos que la descripción es crucial, inseparable de la teoría a la que va unida. La descripción, en palabras del autor, conlleva siempre un argumento que va implícito en la interpretación de la mirada⁶.

Tomando como punto de partida la interpretación de Susan Buck-Morss, la intención de Benjamin es disolver el sueño de una utopía capitalista en una catástrofe en que el progreso se encamina inevitablemente hacia el holocausto⁷. Para realizar dicho desvelamiento, el plan de Benjamin consiste en alcanzar una perspectiva sociológica de corte hegelizado (como dice Martin Jay⁸) y considerar al nivel de arte los fragmentos de la realidad cotidiana, una maniobra propia de la teoría de las constelaciones.⁹ Igual que el historiador del arte pretende demostrar que la segunda piedad de Miguel Ángel es la encarnación de su espíritu¹⁰, Benjamin pretende transmitir la *energeia* del París del siglo XIX para soportar sus tesis sobre la historia moderna, y para eso recurre a prácticas efrásticas. El resultado es la recuperación de un punto de vista perdido por la narrativa histórica dominante. Este punto de vista es vital para comprender la dimensión de la écfrasis clásica:

Ekphrasis is a slippery topic. Although included in this volume as a rhetorical figure (or figure of speech), its uses and functions far exceed this single classification. Whether defined as a rhetorical exercise, a literary genre (or mode), a narrative digression, a species of description, or a poetic (even metapoetic

5 Elsner, Jaś. "Art History as Ekphrasis." *Art history* 33.1 (2010): 10–27.

6 Idem.

7 Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* 2nd pr. Cambridge (MA): MIT Press, 1990.

8 Jay, Martin. *Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas* (CA): University of California Press, 1984.

9 Schmieder, F. en *Constelaciones* Faustino Oncina Coves (ed.). Valencia: Pre-Textos, 2017.

10 Elsner, Jaś. "Art History as Ekphrasis." *Art history* 33.1 (2010): 10–27.

or meta-representational) technique, the properties associated with ancient ekphrasis are not in doubt. First and foremost are the qualities of *energeia* (vividness), *sapheneia* (clarity), and *phantasia* (mental image), which, taken together, aim to turn listeners (or readers) into viewers and to evoke an emotional response through an appeal to the immediacy of an imagined presence.¹¹

Las funciones de la écfrasis superan ampliamente la clasificación de un recurso retórico útil para dar cuenta de la experiencia visual, sino que los criterios para considerar un texto como ecfástico (energeia, claridad, fantasía) buscan producir un efecto emocional en el lector.

Anteriormente, Benjamin había conseguido darnos la imagen mental de totalidades perdidas¹² mediante el uso sistemático de las imágenes dialécticas, en las que se iluminaba el presente mediante dos polos que actuaban como detonante del reconocimiento de un ahora. En el caso del *Trauerspiel*, Benjamin estaba tomando referencias puramente verbales (las obras del período ni siquiera se habían representado) para producir estas imágenes, ya sea para iluminar la naturaleza del héroe trágico, la figura de la monarquía en distintos contextos culturales o la esencia de la tragedia misma¹³. Después, Benjamin entrará en contacto con las corrientes vanguardistas y en particular con el surrealismo de Aragon y Breton. Para el filósofo berlinés, la adopción de una nueva forma de arte como principio formal y el intento

11 La écfrasis es un tema resbaladizo. Aunque incluida en este volumen como una figura retórica (o figura del discurso), sus usos y funciones exceden por mucho esta calificación. Ya sea definida como un ejercicio retórico, como un género (o modo), como digresión narrativa o un tipo de descripción, o una representación poética (o incluso metapoética o meta representacional) las propiedades asociadas con la écfrasis antigua no están en duda. Primero y principalmente están asociadas las cualidades de *energeia* (vivacidad), *sapheneia* (claridad), *phantasia* (imagen mental), que tomadas en conjunto pretenden convertir a los oyentes (o lectores) en público vidente y evocar una respuesta emocional a través de la intermediación o presencia imaginada. Zeitlin, Froma I. "FIGURE: EKPHRASIS." *Greece and Rome* 60.1 (2013): 17–31.

12 Jay, Martin. *Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas* (CA): University of California Press, 1984.

13 Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*; versión castellana de José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus, 1990.

de replicarlo supone un nuevo recurso expresivo y al mismo tiempo una herramienta crítica:

Cuando el artista-filósofo utiliza como herramienta los principios formales de ese nuevo medio, es capaz de capturar la experiencia moderna del tiempo (tiempo acelerado) y del espacio (fragmentación), que ya no pueden describirse según categorías kantianas, y, a través de las estructuras temporales y secuenciales, los primeros planos y el montaje, puede comenzar a analizar la realidad moderna con un ojo científico y políticamente crítico.¹⁴

La dualidad del surrealismo como herramienta expresiva y crítica al mismo tiempo es un tema ampliamente explorado en torno a la polémica entre Adorno y Benjamin, en particular las correcciones que propuso el primero al trabajo sobre Charles Baudelaire. El surrealismo será, en el inacabado *Libro de los pasajes*, la metodología al servicio de la labor ecrástica.

El centro de atención de Benjamin es el trabajo de otro hombre de letras, el de Charles Baudelaire, del cual se ha comentado a menudo que uno de sus mayores méritos ha sido el conseguir mantener la alegoría al tratar temas modernos, alejados de la temática tradicionalmente central en las alegorías antiguas¹⁵. Igual que antes había conseguido dar una representación fidedigna de tragedias que nunca se habían representado y reconstruir lo trágico en ellas, ahora tenía que recoger lo alegórico de Baudelaire y hallar en él lo filosófico.

Aquí, algunos intérpretes recientes han considerado que la ideología marxista y las pretensiones ortodoxas de Benjamin suponen una limitación en la comprensión del ojo industrial como tecnología, la cámara¹⁶. Nuestra interpretación es que la ideología de Benjamin coincide crucialmente con el compromiso ético de instituir una “comunidad cosmopolita kantiana de

¹⁴ Buck-Morss, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*; traducido por Mariano López Seoane. Buenos Aires: Interzona, 2005. p. 80.

¹⁵ Buck-Morss, Susan. *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. 1a ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.

¹⁶ Pold, Soren. “An Aesthetic Criticism of the Media: The Configurations of Art, Media and Politics in Walter Benjamin’s Materialistic Aesthetics.” *Parallax* (Leeds, England) 5.3 (1999): 22–35.

víctimas”¹⁷, en que se identifica a un conjunto de personas que hasta ese momento habían muerto por la causa del avance material y cuyas condiciones de vida eran ignoradas para justificar dicho avance. En todo caso, volviendo a su temprano “*Sobre el programa de toda filosofía venidera*”¹⁸, vamos a considerar que la interpretación de Benjamin de la cámara y el montaje como lenguaje le permite hacer uso de ella sin caer en una teoría del lenguaje convencional.

Un ejemplo moderno del espacio en que la écfrasis aparece como un componente fundamental es el caso de la fotografía de guerra y la empatía que producen las imágenes de los cuerpos que no consideramos dignos de duelo:

Mira Otašević’s novel *Zoe (Zoja)* seems to echo some of Mehmedinović’s concerns regarding war photography. The novel makes ekphrasis the explicit starting point of her novel. Narrating a highly fragmented history of modernist photography, each chapter of the book starts with an ekphrastic description of a photograph by famous photographers such as Berenice Abbott, Diane Arbus, Vivian Maier, and Henri Cartier-Bresson. Importantly, none of these photographs is included; that is, they are included only implicitly, through descriptions in words, surrounded by a frame. It is only in the last chapter that photographs are reproduced. This chapter is set in Sarajevo, where the main character, Zoja Klajn, meets Susan Sontag, who is preparing Beckett’s *Waiting for Godot* with local actors.¹⁹

¹⁷ Villacañas, Jose L. “*Humanidades y media.*” *Co-herencia* 10.20 (2014): 39–.

¹⁸ Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: iluminaciones IV*; introducción y selección de Eduardo Subirats; traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1998.

¹⁹ La novela de Mira Otašević *Zoe (Zoja)* parece hacerse eco de las preocupaciones de Mehmedinović alrededor de la fotografía. La novela hace écfrasis el comienzo explícito de la historia. Narrando una historia altamente fragmentada de la fotografía modernista, cada capítulo del libro comienza con una descripción de una fotografía hecha por un fotógrafo famoso como Berenice Abbott, Diane Arbus, Vivian Maier and Henri Cartier-Bresson. Significativamente, ninguna de estas fotografías está incluida; solo se encuentran implícitamente a través de descripciones en palabras rodeadas por un marco. Solo es en el último capítulo que las fotos se encuentran reproducidas. Este capítulo se encuentra representado en Sarajevo, donde el personaje principal, Zoja Klajn, se

En un mundo prevalentemente visual, la capacidad de dictar el valor de las imágenes –hay que pensar que, simultáneamente al asedio de Sara-jevo, se llevaba a cabo en África un genocidio a machetazos en Ruanda– determina hasta cierto punto aquello que merece atención. El efecto sobre el protagonista de las imágenes es verse como objeto: el voyerismo del sufrimiento ajeno²⁰. En la cita, un texto es el encargado de transmitir una imagen mental que conlleva las propiedades que hemos mencionado anteriormente: la vivacidad del instante capturado, la claridad de la narración y la imagen mental fijada al índice visual/ retiniano. Lo que añade el ejercicio de la écfrosis es el texto que acompaña dicho índice, fijando una descripción y una narración al mismo tiempo.

En este caso, la écfrosis se ha convertido en una forma de reclamar el punto de vista de la víctima, Los documentos gráficos de un ente difuso, la “comunidad internacional” y su punto de vista hacen sentir a las víctimas verdaderas como mercancía. La clave de acceso a un punto de vista alternativo es un texto que sustituye la narrativa que conlleva el índice dominante; de esta forma consiguen reivindicar su propio punto de vista. En el caso de Benjamin, la écfrosis se produce desde la instancia crítica: la selección de las fuentes y el texto adyacente del propio Benjamin conllevan en su narrativa una descripción novedosa e inalienable a la imagen mental que produce. Para ahondar en esto, podemos pensar en la diferencia que supone la primera versión del exposé sobre Baudelaire comparado con la segunda: lo que añade Benjamin con el comentario crítico que requiere Adorno es, básicamente, la descripción/ narración filosófica que completa la selección de extractos. El punto de vista torna herramienta crítica, pero las características mencionadas al principio (vivacidad, claridad, imagen mental) permanecen intactas.

Piénsese, pues, que tanto detrás de las estrategias de la écfrosis (en los juegos constructivos que van desde las imágenes a los textos) como en el punto de partida de la noción de hipotiposis

encuentra con Susan Sontag, que se encuentra preparando una representación de *Esperando a Godot* con actores locales. Vervaeke, Stijn. “Empathic Vision? War Photography, Ekphrasis, and Memory in Bosnian War Literature”. *Terrorizing Images: Trauma and Ekphrasis in Contemporary Literature*, editado por Charles Ivan Armstrong and Unni Langas, Berlin, Boston: De Gruyter, 2020, pp. 117-136.

²⁰ Mitchell, W. J. T. *¿Qué quieren las imágenes?* Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017.

(la capacidad de evocar de forma pregnante imágenes de lo real exclusivamente con el recurso de las palabras) habita justamente “la descripción”, como insustituible palanca fundamentalmente didáctica.²¹

Y es que la écfrosis es una categoría clave para comprender el tránsito desde las palabras a las imágenes, donde se puede disputar la narrativa dominante. Benjamin consigue rescatar el punto de vista de un sujeto, el habitante de París en el siglo XIX, que se encuentra con la magia del consumismo.

Como menciona Román de la Calle²², la écfrosis en su vertiente descriptiva es una herramienta pedagógica: las estrategias que mezclan la cualidad narrativa de un texto de forma casi imperceptible con su descripción implican la enseñanza de un mensaje en forma de imagen mental. La razón por la cual la écfrosis resulta tan relevante es que su posible aplicación a la obra de Walter Benjamin y en particular al Libro de los Pasajes, lo que otorga a los estudios de cultura visual acceso al siglo XIX, cuyas representaciones consideradas más importantes son, normalmente, las verbales.²³

La relación del texto/imagen es uno de los asuntos centrales de los “estudios visuales”²⁴. Este campo abarca desde los documentos de guerra –el caso de la tortura en Abu Ghraib es otro caso famoso en que la influencia de Susan Sontag resulta inestimable–, las representaciones visuales de duelo colectivo (el caso de las propuestas para la reconstrucción del World Trade Center) hasta los tótems de la sociedad moderna (los dinosaurios).²⁵ La écfrosis nos permite enmarcar precisamente el tránsito entre las dos instituciones –la literaria y la visual– en que se enmarca la dupla texto/imagen. Así, la filosofía de Benjamin se convierte en un referente en que el “hacerse ver”

²¹ Calle, Román de la. “El espejo de la ekphrasis: Más acá de la imagen. Más allá del texto.” *Escritura e imagen* 1 (2005): 59–.

²² Ídem.

²³ Guasch, Anna M. *Estudios visuales. Un estado de la cuestión*. Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo. N.º. 1 (noviembre), 2003. págs. 8–16

²⁴ Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago, 1994.

²⁵ Todos estos casos se pueden encontrar en Mitchell, W. J. T. *¿Qué quieren las imágenes?* Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017.

propuesto como clave para comprender la lógica de los estudios de cultura visual por algunos de sus principales teóricos²⁶ de la materia.

En su trabajo, Benjamin termina por recuperar el punto de vista del sujeto que, en el siglo XIX, entró en las nuevas ciudades masificadas y cayó dormido en la utopía futurista²⁷. Simultáneamente, al unir esas imágenes del progreso con una descripción/ narración que destruye su magia, consigue hacer aparecer la catástrofe que se oculta bajo el shock que provoca la novedad. Cuando Adorno leyó la primera versión del exposé sobre Baudalaire, lo primero que pensó fue que tenía el defecto de reproducir fielmente la magia del capitalismo. Aquí, nosotros vemos precisamente una observación sobre la écfrasis particular que se desprende del texto de Benjamin: a la imagen que nos deja la primera versión del trabajo, Adorno echa en falta la descripción/ narración teórica en forma de comentario que complementa la representación del pasado utópico²⁸.

2

En esta sección, nos proponemos mostrar dos ejemplos de la influencia de Benjamin en la crítica post estructuralista: por un lado, la perspectiva de los pasajes como espacio colonial y por otro el papel de los medios de comunicación. El trabajo del berlinés resulta de una importancia crucial cuando se trata la experiencia de la ciudad moderna:

Contemporary urban theory has been deeply influenced by Walter Benjamin's analysis of the spectacular consumer cultures of the nineteenth-century European metropolis and their impact on urban sensory experience. That these cultures were shaped by colonial commercial activity in the same period, in regions as diverse as West Africa and urban China, has been the subject of less critical attention among Benjamin scholars –

²⁶ “Mostrar el ver” en Mitchell, W. J. T. *¿Qué quieren las imágenes?* Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017.

²⁷ Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* 2nd pr. Cambridge (MA): MIT Press, 1990.

²⁸ Benjamin, W. y Adorno, T. *Correspondencia 1928-1940*. Editorial Trotta. Madrid, 1998.

perhaps understandably so, given the European focus of works such as the Arcades Project (Passagenwerk).²⁹

En el siglo XIX, la mercancía formaba parte de un entramado colonial en que se traían objetos curiosos de los territorios ocupados para ser expuestos en los pasajes comerciales. Al mismo tiempo, el último tercio del siglo se caracterizó por la aparición de ferias internacionales “universales” en que se mostraban los avances tecnológicos del momento bajo techos de cristal y hierro que simulaban los adornos de la antigüedad en sus nuevas encarnaciones ligeras e industriales³⁰. Lo mismo ocurría con las ferias comerciales, que conformaban un atlas de rarezas con representaciones gráficas de las “modos de vida indígena” por todas partes. Evidentemente, este proceso de conversión que va desde lo “indígena” que en este caso es sinónimo de atraso hacia su integración en el mundo de ensueño de la ciudad y el consumismo.

El resultado de la écfraesis de Benjamin es precisamente hacer visibles el conjunto de relaciones sociales y económicas que desembocan en la desigualdad del capitalismo. Igual que el poeta bosnio pretende salvar su propio punto de vista como víctima legítima de la violencia, Benjamin consigue mostrar mediante la vertiente didáctica de la écfraesis la mecánica de conquista y sometimiento que hay tras la experiencia de los pasajes:

“The Arcades, with its embedding of collective memory in the urban landscape, thus offers an alternative mode of reading the metropolis today – one that brings traces of the uneven

²⁹ La teoría urbana contemporánea ha sido influenciada profundamente por el análisis del consumidor de espectáculo del siglo XIX en las metrópolis europeas y su impacto en la experiencia sensorial. Esta clase de culturas fueron formadas por la actividad comercial colonial en el mismo período, en regiones tan diversas como África Occidental y la China urbanizada, ha sido sujeto de menor atención por parte de estudiosos de Benjamin –quizá, de forma entendible, teniendo en cuenta el foco europeo de trabajos como el *Libro de los pasajes*. Vandertop, Caitlin. “The Colonies in Concrete: Walter Benjamin, Urban Form and the Dreamworlds of Empire.” *Interventions* (London, England) 18.5 (2016): 709–729. p232.

³⁰ Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* 2nd pr. Cambridge (MA): MIT Press, 1990.

histories and structural legacies of colonial exchange into the field of vision.”³¹

El París del siglo XIX fue el centro colonialista sobre el que se amplió el territorio francés al incluir territorios ultramar en África, en partes de China y la India, en el Pacífico Sur y en Oriente Medio. Es entonces cuando los artículos traídos desde tierras lejanas reciben el estatus de fetiche a ojos del potencial cliente de los pasajes, que contempla fascinado el mapeado de un mundo en el que el consumidor es el centro³². En este intercambio, la aparición de los productos autóctonos de dichas regiones se produce completamente separada del trabajo que se necesita para conseguirlos: la explotación del campesinado extranjero no aparece en las cristalerías, todo aparece como por arte de magia gracias a la increíble variedad y fertilidad de dichos países.

Para conseguir todos estos recursos es necesario iniciar una serie de conflictos bélicos que permitan la explotación, los cuales entran a formar parte del imaginario popular y cuya violencia y salvajismo desaparecen en el relato darwinista de evolución y selección natural. Así se completa la narrativa colonialista, articulada en torno a experiencias del espectáculo moderno gracias a la puesta en escena de dispositivos como el diorama, el panorama o el *peep show*. Hoy en día la perspectiva de una feria que reúna a todas esas culturas bajo el mismo techo con la premisa de que son esencialmente lo mismo resulta de mal gusto, pero esto es solamente porque ahora los mecanismos que permiten esa homogenización de lo ajeno bajo la máscara de lo exótico y decadente se han hecho evidentes. En otras palabras, se ha disuelto la magia y la realidad del proceso colonial se ha abierto paso al incluir las perspectivas antes ignoradas, que serían las de los productores que se someten al calendario de la fábrica y una vez cada tanto aparecen en las primeras páginas de los periódicos protagonizando una nueva huelga; la de

31 “Los pasajes, con su incrustación de la memoria urbana colectiva en el paisaje urbano, ofrecen así una forma alternativa de leer el paisaje urbano- uno que trae las desigualdades históricas de la explotación colonial al campo visual.” Vandertop, Caitlin. “*The Colonies in Concrete: Walter Benjamin, Urban Form and the Dreamworlds of Empire.*” *Interventions* (London, England) 18.5 (2016): 709–729. p. 233.

32 Sobre el uso extendido de los términos fetiche, tabú y tótem a partir del siglo XIX en los escritos del joven Marx se puede revisar el capítulo dedicado al tema en: Mitchell, W. J. T. *¿Qué quieren las imágenes?* Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017.

los campesinos que trabajan en régimen de esclavitud para cultivar los tés y plantas que se convertirán en droga para las masas recientemente acomodadas en las ciudades-utopía. Benjamin tenía claro que ninguna de esta parte era justificable o sostenible:

In piecing together fragments of social and political content from the consumer cultures of the modern city, Benjamin exposes the unsustainable or ‘mythic’ foundations on which it was built. The architectures invoked in the Arcades can be seen to express – or more precisely to mediate – the city’s collective ‘dreamworlds’, a term whose meaning refers both to the utopian and the phantasmagoric qualities of experience under global capitalist modernity.³³

En la medida en que las ciudades del presente y el futuro inmediato han seguido el modelo de una urbe nutrida con el sufrimiento de regiones que antes fueron férreamente colonizadas y ahora siguen atadas por un régimen compensatorio, las imágenes que deja Benjamin siguen plenas de significado. Mientras las ciudades sigan buscando proporcionar la realización del sueño utópico colectivo, la referencia de Benjamin seguirá siendo útil en tanto es la única que ha intentado destruir la mitología que soporta sus esperanzas de convertirse en realidad. Hoy en día, la realidad colonial ha conseguido esconderse mediante la pretensión de universalidad: la realidad local no pertenece a un ámbito propio y concreto, sino que en todo caso es simultáneamente local y global.³⁴

El trabajo de Benjamin debe ser adaptado a un mundo en que el sueño y el shock ya no son los estados de conciencia e inconsciencia desde los que

33 Al juntar los fragmentos de contenido social y político de las culturas de consumo de la ciudad moderna, Benjamin expone lo insostenible o “míticos” cimientos sobre los que está construida. La arquitectura evocada en los pasajes puede parecer que expresa –o mejor precisamente, mediar- los mundos colectivos de ensueño, un término cuyo significado se refiere tanto a la utopía como a las cualidades fantasmagóricas de la experiencia bajo el capitalismo moderno. Vandertop, Caitlin. “*The Colonies in Concrete: Walter Benjamin, Urban Form and the Dreamworlds of Empire.*” *Interventions* (London, England) 18.5 (2016): 709–729. p. 235.

34 Sobre la simultaneidad de lo local y global, el cosmopolitismo moderno, puede verse Beck, Ulrich. *La metamorfosis del mundo*. Paidós, 2017.

pensar la experiencia espacial de la ciudad³⁵; hoy vivimos en el tiempo del desengaño, en que ya no es necesaria la abducción del sujeto en un sueño colectivo para justificar su participación. Para Benjamin, la clave de entrada es el concepto de fantasmagoría: el sufrimiento ajeno de seguro ha de despertar a las masas consumidoras de su letargo. La écfra-sis crítica se dedica especialmente a desbrozar los distintos componentes de la mercancía para dar la perspectiva de aquellos que han producido el objeto que se pone frente al consumidor, y recupera esta narrativa y representación de forma similar a como hemos visto anteriormente en el caso de la literatura bosnia.

En ambos casos, hemos recuperado un punto de vista, en este caso, el del público del siglo XIX que vio por primera vez los pasajes y, en estado de shock debido a la novedad, percibió el complejo aparato como promesa. La intención original de Benjamin era apuntar hacia un sistema político cuya fuerza motriz era la explotación de una clase social por parte de la clase dirigente, y el de los nuevos estudios colonialistas ha sido mostrar en qué consiste el colonialismo y sus representaciones. El trabajo de Benjamin puede complementar la mirada post colonialista sin ningún inconveniente, sumando a la comunidad cosmopolita de las víctimas los territorios conquistados por las potencias coloniales.

2 · 1 ·

2 · 1 · 1 · *Grandville como referente*

Como hemos mencionado antes, uno de los aspectos más relevantes del espacio reservado a las masas en el París del siglo XIX fue su disfraz como arte clásico, la adaptación de formas antiguas relacionadas con un pasado glorioso que emparejaba el presente con un referente mítico y legendario³⁶. Este proceso fue paralelo a la destrucción de las barreras entre el arte y la prensa,

³⁵ Buck-Morss, Susan. *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. 1a ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.

³⁶ Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. 2nd pr. Cambridge (MA): MIT Press, 1990.

entre la ilustración de los periódicos y el arte de vanguardia reservado a las instituciones oficiales.

Hay una doble vertiente a este fenómeno: por una parte, la verbal concierne solo a la palabra escrita, cuya masificación con la aparición de los periódicos marca por un lado el nuevo tiempo del capitalismo, y por otro la representación visual, en que las viñetas e imágenes que acompañan al texto conforman con el paso del tiempo la nueva forma de mirar distraído.

Grandville's drawings appeared mainly in the periodicals *Le Charivari* and the popular journal *La Caricature* during the Second Empire. From the late 1920s onward, Grandville's work became central to Benjamin's account of the way in which advertisement had come to form a new mode of art. For Benjamin, Grandville's illustrations, collected in *Un Autre Monde (Another World 1844)*, demonstrate how advertising in newspapers synthesizes technology, urban spaces, and consumer esthetics. In order to capture the masses' attention in a single glance, a work of art tends to produce sensational images, which consequently shocks the reader and the audience³⁷

Los periódicos, además, son un componente central en la conversión definitiva del arte en mercancía en un sentido contemporáneo: el género del folletín transforma la relación entre el lector y el autor, destruyendo la autonomía del primero. Esta relación entre la masa y el autor, la transforma-

³⁷ Los dibujos de Grandville aparecieron principalmente en los periódicos de *Le Charivari* y en el popular diario *La Caricature* durante el Segundo Imperio. Desde la parte posterior de los años 20 y en adelante, el trabajo de Grandville se convirtió en central para el relato de Benjamin sobre cómo la publicidad se había convertido en una nueva forma de arte. Para Benjamin, las ilustraciones de Grandville recogidas en *Un Autre Monde (Another World, 1844)*, demuestran cómo la publicidad en los periódicos sintetizan tecnología, espacios urbanos y estética del consumo. Para capturar la atención de las masas en una sola mirada, un trabajo de arte debe producir imágenes sensacionales, que en consecuencia producen un shock en el lector y en la audiencia. Kang, Jacho. *The Ur-history of Media Space: Walter Benjamin and the Information Industry in Nineteenth-Century Paris*. p. 232.

ción de los periódicos en una forma de literatura en sí mismo, con su propia representación visual: la publicidad.

Es posible observar entonces que Benjamin fue el primero en afrontar estos nuevos estados de conciencia intermedia en dos frentes: histórico y teórico. En su artículo “*The Ur-history of Media Space: Walter Benjamin and the Information Industry in Nineteenth-Century Paris*”³⁸, Jacho Kang hace un repaso a los factores que podrían resultar clave en el futuro de los estudios culturales dedicados a los medios y en particular a los medios de comunicación de masas.

El artículo de Kang se centra en los periódicos como espacio que termina destruyendo la institución literaria en su forma clásica –nos referimos a la novela decimonónica y su posición en la cultura burguesa– al implementar los códigos narrativos de la ficción y darles un nuevo marco: a partir de ese momento, toda la información se puede consumir de forma distraída. En otras palabras, el proceso que detalla Kang no es otro de los puntales del Libro de los Pasajes: la conversión del burgués en consumidor pendiente de la novedad. Aquí, como es conocido, Benjamin toma de ejemplo a Charles Baudelaire como el hombre de letras y artista–miembro de las nuevas masas urbanas³⁹, el escritor que vive en un mundo que es al mismo tiempo ruina y placenta de lo que está por venir.

El trabajo de Benjamin es, en el fondo, la écfraesis de Baudelaire: por un lado, su valor como crítico cultural es incalculable. Baudelaire fue el más lúcido hombre de letras del siglo XIX y adelantó gran parte de la problemática urbana que Benjamin desarrolla filosóficamente. Prensa, poesía lírica o novela, tocó prácticamente todos los palos disponibles en su tiempo; el ejemplo perfecto para delinear la ambigüedad fundamental del nuevo consumidor a través de su faceta como flâneur: el paseante que, desinteresado, da vueltas por la ciudad buscando estímulos. Su posición, por encima de las novedades y del valor de cambio que invade la calle con las cristalerías y la fantasmagoría urbana. Benjamin mismo daba largos paseos durante su estancia en París⁴⁰.

38 Idem.

39 Sobre esta faceta como hombre de letras, Hannah Arendt en: Arendt, Hannah. *Walter Benjamin*. Barcelona: Anagrama, 1971.

40 Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* 2nd pr. Cambridge (MA): MIT Press, 1990.

¿En su artículo *What is ekphrasis for?*⁴¹, Simon Goldhill considera que el efecto más importante de la écfrasis es la creación de un sujeto observador, y se refiere específicamente a las experiencias de un flâneur como masculinas. Nuestra pretensión es aventurar que el trabajo de Benjamin es la recreación de Baudelaire como sujeto observador.

La obra del poeta aparece ante nosotros dividida: por un lado, es la écfrasis de la novedad a través de una reconstrucción del nuevo tiempo, la actualidad; por otra, de la ciudad como espacio antes y después del proceso de Haussmanización; aparte, es en gran medida la écfrasis de la distracción y la alienación a través de los objetos que la propician. Y es que la distracción y la atención son dos caras de la misma moneda, y son la marca de la cultura de masas⁴².

La obra de Benjamin en lo concerniente a Baudelaire nos otorga lo visible por el poeta, pero tenemos el caso de una biografía, la de Jean Paul Sartre, que nos puede servir para explicar cuál es la diferencia entre hacer biografía al uso y hacer écfrasis filosófica⁴³. La labor de Sartre es opuesta a la de Benjamin: es la representación verbal de otra representación verbal, la historia de Baudelaire, su obra poética y la interpretación de su obra periódica y literaria⁴⁴. En otras palabras: el campo de lo visual no aparece casi en ningún punto de la obra de Sartre y sería fútil intentar traerlo a los estudios de cultura visual. Por su parte, Benjamin consigue hacer evidente la función que la prensa tiene en la sociedad capitalista, mediar en la esfera pública:

Benjamin draws attention to the fact that literary products came to be substantially subjugated to the capitalist mode of production (...) In Benjamin's view, the newspaper completely

⁴¹ Goldhill, Simon. "What Is Ekphrasis For?" *Classical Philology*, vol. 102, no. 1, The University of Chicago Press, 2007, pp. 1–19.

⁴² Crary, Jonathan. *Suspensiones de la percepción: atención, espectáculo y cultura moderna*; traducción Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal, 2008. Crary sitúa esta nueva mirada en la obra de Georges Seurat.

⁴³ Sartre, Jean-Paul, Bonaventura Vallespinosa. *Baudelaire*. 2a ed. Barcelona: Anagrama, 1999.

⁴⁴ Así, en varios momentos se refiere al odio a lo natural como consecuencia de su educación agustiniana, y como ese odio se extiende desde los productos frescos a las prácticas sexuales.

overtook literature by publishing fiction in a serial form. It even appropriated the novel. Benjamin gives a close examination of the impact of the newspaper, in particular the feuilleton, on the status of the author via a focus on the case of Alexandre Dumas, one of the most popular authors at the time.⁴⁵

Benjamin consigue presentarnos a Baudelaire como sujeto que mira, y desde esa perspectiva se puede traer la interpretación del *Libro de los Pasajes* a los estudios de cultura visual. Los variados aspectos de la obra de Baudelaire, increíblemente vasta, aparecen ahora como producto de lo visual de su propio tiempo. Jacho Kang considera que Benjamin hizo la prehistoria del espacio mediático, que al mismo tiempo es el texto unido inextricablemente a la visualidad que nuestro poeta registra en su obra, y nosotros consideramos que esta visión es complementaria a la de la propia cultura visual, quizá incluso sea necesaria para mantener el rigor crítico.

The characteristics of the journalist–flâneur are associated with those of the physiognomist of the 1830s and 1840s in the context of a reader of urban life. In this way, the journalist–flâneur is an urban spectator who regards the metropolitan space as an entertaining spectacle as well as a text. The journalist lingers on the city streets not just for the sake of his own visual pleasure, but in order to locate events that he will be able to transform into information. This figure of the flâneur coincides with the character of the detective in Benjamin’s account of Edgar Allan Poe’s stories. The journalist, the flâneur, and the detective share the attribute of being hunters in a jungle–like metropolitan city.⁴⁶

⁴⁵ Benjamin llama la atención sobre el hecho de que los productos literarios llegaron a ser notablemente subyugados al modo capitalista de producción (...). Desde el punto de vista de Benjamin, el periódico tomo la literatura por completo al publicar ficción en formato serial. Incluso llegó a apropiarse de la novela. Benjamin nos proporciona un examen cuidadoso del impacto del periódico, en particular el folletón, en el status del autor a través de su atención sobre el caso de Alexandre Dumas, uno de los más famosos en ese momento. Kang, J. *The Ur–history of Media Space: Walter Benjamin and the Information Industry in Nineteenth Century Paris*, p. 242.

⁴⁶ Las características del periodista–flâneur están asociadas con las del fisionomista de los años 1830 y 1840 en el contexto del lector de la vida urbana. Así, el periodista–flâ-

Al reconstruir la figura de Baudelaire y conectarla con los distintos temas del exposé, Benjamin buscaba crear una imagen dialéctica que ya había desarrollado en el libro sobre el drama barroco, pero como resultado añadido podemos contemplarla como la prehistoria de los fenómenos identificamos en nuestra propia época: la mediación en la esfera pública de los medios de comunicación. Es el mejor ejemplo que conocemos de lo que W.J.T Mitchell señala en el último capítulo de *¿Qué quieren las imágenes?*⁴⁷: “mostrar el ver” es uno de los objetivos principales de los estudios de cultura visual, es decir, hacer evidente mediante labor crítica cómo un fenómeno se nos hace visible.

Mostrar el ver es una operación que se presenta como el desvelamiento del complejo juego entre el poder, los cuerpos y la visualidad⁴⁸. Todos estos aspectos de la sociología del saber han ido cobrando importancia bastante después de la muerte de Benjamin, pero el conjunto documental que supone el *Libro de los Pasajes* bien puede ser la prehistoria de su encarnación actual. La écfraesis de Benjamin se ha convertido en una instancia de la crítica y que la sirve al dar cuenta del tiempo y el espacio con una vivacidad necesaria cuando lo que se pretende es dar cuenta de la experiencia nueva, territorio desconocido.

Benjamin incorpora una nueva dimensión al trabajo, la reproducción técnica de los objetos como condición inalienable a la experiencia que tenemos de ellos⁴⁹. Así, la dimensión tecnológica queda incluida como parte del lenguaje del arte y permite atenerse a la práctica real del mismo para replicar su efecto como producto del espíritu. La consecuencia más importante de esta revolución de Benjamin es el estudio de la auto contemplación de las nuevas masas urbanas.

neur es un espectador urbano que ve la ciudad como entretenimiento al mismo tiempo que como texto. El periodista permanece en las calles no solo por el hecho de su propio placer visual, sino también para ser testigo de los hechos que se transformarán en información. Esta figura del flâneur coincide con el personaje del detective que Benjamin encuentra en las historias de Edgar Allan-Poe. El periodista como flâneur y el detective comparten el atributo de ser cazadores en una jungla metropolitana. Ídem, p. 243.

⁴⁷ Mitchell, W. J. T. *¿Qué quieren las imágenes?* Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017.

⁴⁸ Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago, 1994.

⁴⁹ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*; traducción del alemán, prólogo y notas de Felisa Santos. Buenos Aires: Godot, 2019.

La aparición de la reproducción industrial trajo consigo uno de los rasgos principales de la cultura de masas: el hecho de que cualquier quisque⁵⁰ puede ser elevado a la categoría de protagonista y héroe de las masas. Así, las carreras ciclistas organizadas por la prensa entre los repartidores de París dan como premio convertir al ganador en ciclista profesional, elevándolo a la categoría de atleta. La prensa, pues, permite la contemplación del espectador como miembro de la masa, y leer el periódico tiene el efecto de mirar la conciencia de la sociedad que se ve a sí misma ante un espejo; por otra parte, el cine y la imagen-movimiento tiene el efecto de estetizar la masa y permitir su auto-admiración mediante los recursos del montaje y la escenificación:

In his essay, “The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility”, Benjamin refers to the media space engendered by the electronic media, in particular the cinematic space, but he sees the primal history of electronic media space in the age of the information industry grounded upon technological reproducibility of printing in the early nineteenth century. “Mass” visual representation technology, capable of crowd-scenes and individual close-ups, realizes “mass reception”, but it is this “double media quality” that makes it possible for film to enable the masses to experience themselves and to enjoy their own mass movements esthetically.⁵¹

El efecto de estos dos medios analizados por Benjamin es la écfra-sis de un nuevo espacio: la ventana electrónica que nos da los reportes del esta-

⁵⁰ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, traducción del alemán, prólogo y notas de Felisa Santos. Buenos Aires: Godot, 2019. Apartado X.

⁵¹ En su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin se refiere al espacio mediático engendrado por los dispositivos electrónicos, en particular el espacio cinematográfico, pero él ve la historia de los medios electrónicos basada principalmente en la reproductibilidad tecnológica de la imprenta del siglo XIX. Medios de representación de “masas”, capaces de planos de multitudes y primeros planos, consigue realizar la “recepción de la masa” pero es esta “doble cualidad” la que hace posible a la masa una experiencia de sí mismas y disfrutar de sus propios movimientos estéticamente. Kang, Jaeho. “*The Ur-History of Media Space: Walter Benjamin and the Information Industry in Nineteenth-Century Paris.*” *International journal of politics, culture, and society* 22.2 (2009): p. 244.

do del mundo, el primer intento irresuelto de mediatización y alienación de la experiencia electrónica⁵². Este proceso ha culminado en la propagación de la dinámica ver/ ser visto a todas las facetas de la vida. La genialidad del trabajo de Benjamin es el éxito en dar un primer retrato que es al mismo tiempo réplica y esbozo teórico de los objetos que nos refieren a una experiencia más global, la alienación de la cultura de masas.

Precisamente, la cualidad híbrida de Baudelaire refleja fielmente el encaje de estos nuevos medios en una estética de la superficie⁵³. Por un lado, la novedad se presenta en los escaparates de los pasajes y en el lenguaje híbrido de los periódicos; por otra, suponen una ventana de la masa a sí misma. A partir de ese momento, el mundo y la ciudad serán las que aparecen en el periódico, que permite al público notar los cambios que se producen repentinamente en el tiempo del ahora y contemplar a vuelo de pájaro su propia reacción a estas noticias. En otras palabras, ver y ser vista al mismo tiempo.

Via a close examination of financial and political scandal, Benjamin reveals the inextricable links between the author, the reader, and publishers. During the Second Republic, parliament tried to combat the proliferation of the feuilleton by placing one centime tax on each installment of a serialized novel. After a short time, this regulation was withdrawn by reactionary press laws, which curtailed freedom of opinion and thus enhanced the value of the feuilleton. In conjunction with the rapid growth of the feuilleton, their high fees and wide market appeal helped writers achieve a good reputation. Subsequently, a political career opened up for a writer almost automatically.⁵⁴

⁵² Ward, Janet. *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920s Germany*. Berkeley: University of California Press, 2001.

⁵³ De nuevo, no solo en París, sino posteriormente en el Berlín de Benjamin, como se puede comprobar en Ward, Janet. *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920s Germany*. Berkeley: University of California Press, 2001.

⁵⁴ Mediante un examen cuidadoso del escándalo financiero y político, Benjamin revela los vínculos inextricables entre el autor, el lector y los editores. Durante la Segunda República, el gobierno intentó luchar contra la propagación del folletón imponiendo un impuesto de un céntimo en cada número de la novela serializada. Después de poco

Benjamin observa que el resultado de esta nueva mediación del espacio público no culmina en un orden racional del mundo, sino todo lo contrario: la confusión total. En esa confusión, la voluntad ética/ política termina rendida a la necesidad de novedad, en que la esfera pública y mediática se funde como el tiempo en los cuadros de Salvador Dalí⁵⁵. Esta confusión queda retratada en la obra de Benjamin gracias a la écfra-sis del aparato sensible del espectador en ciernes.

No resulta sorprendente que Benjamin tuviera una sensibilidad especialmente desarrollada respecto a las nuevas formas de la ciudad: su propio Berlín se desarrolló en el espacio de veinte años a un ritmo similar al que el París decimonónico había hecho en su día⁵⁶, y es que el mismo había observado, de la misma forma que una generación había viajado en trenes tirados por burro, él creció en una ciudad con fachadas guillerminas, decoradas hasta el extremo, y se hizo adulto en una sociedad que desmanteló todas y cada una de esas fachadas de acuerdo a los ideales de la nueva objetividad: pureza, electricidad, higiene y simplicidad. El mundo se había convertido en una cocina Frankfurt.

3 · Conclusiones

Este artículo pretende enmarcar una parte del trabajo filosófico de Walter Benjamin que no cae del lado totalmente filosófico (esto sería la reforma del concepto de experiencia kantiano), ni tampoco en su labor como esteta (sería la teoría del arte que admite una dimensión nueva, la de la reproducción), ni crítico literario (las teorías de Benjamin sobre las formas literarias del siglo

tiempo, esta regulación fue retirada debido a las reacciones de las publicaciones que se escudaron en la libertad de expresión para ensalzar el valor del folletón. Junto al rápido crecimiento del folletón, sus comisiones y el amplio atractivo para el mercado ayudó a los autores a conseguir una buena reputación. En consecuencia, una carrera en política se abría para el escritor de forma casi automática. Kang, Jaeho. "The Ur-History of Media Space: Walter Benjamin and the Information Industry in Nineteenth-Century Paris." *International journal of politics, culture, and society* 22.2 (2009): p. 246.

⁵⁵ Proceso que también se encuentra documentado en el arte de Georges Seurat, como indica Cray en *Suspensiones de la percepción*.

⁵⁶ Ward, Janet. *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920s Germany*. Berkeley: University of California Press, 2001.

XIX), sino que es anterior a estas facetas del filósofo berlinés, pero necesario para desarrollarlas.

La clave es, en este caso, comprender en qué consiste verdaderamente la tarea de convencer. La disciplina de Historia del Arte se encuentra atravesada por la categoría de écfrasis, porque resulta imposible separar la descripción del concepto; de forma similar, los argumentos de Walter Benjamin no se pueden separar de la descripción que el testimonio escogido por el berlinés. La principal ventaja de esta tesis es que introduce el Libro de los Pasajes de lleno en la cultura visual, mientras que hasta este momento solo su trabajo sobre la fotografía y la *Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica* figuran como hitos en el campo.

Esta disciplina pretende contener los distintos temas que figuran en el *Passagenwerk*: la dimensión política y ética, la reflexión formal de los nuevos medios y su dimensión sociológica como propios de la nueva cultura de masas; el compromiso ético de instituir una comunidad cosmopolita de víctimas con una historia librada de la ideología darwinista. Esto requiere la reconstrucción de un punto de vista, el de las primeras masas que se agolpaban en el París del siglo XIX. Hoy en día, el resultado de esa tarea se abre a interpretaciones muy distintas de las que el autor pretendía, y esa es una razón más para pensar que intentar recrear ese sujeto que observa cobra mayor importancia pensado como prehistoria de la actualidad.

La écfrasis de Benjamin se abre a nuevas lecturas e interpretaciones: primero hemos presentado la visión de los pasajes como espacios colonialistas por excelencia: homogenización de lo ajeno, tratar a las culturas indígenas como si fueran rarezas susceptibles de un disfrute decadentista, fuentes de riqueza infinita disponible para las masas urbanitas. Por otro lado, hemos presentado la consideración del Libro de los Pasajes como un retrato de la prehistoria de los medios de comunicación tal y como la concebimos hoy en día, el germen de nuestra experiencia actual. La écfrasis nos otorga acceso a un punto de vista que revela la vertiente sociológica, histórica y psicológica con la que apuntalar la teoría filosófica de Benjamin, pero no depende de esta, y se puede abandonar sus compromisos marxistas ortodoxos por una lectura post estructuralista como ya se lleva haciendo muchos años.

Precisamente es mediante este paso que se puede aprovechar el trabajo de Benjamin para los estudios de cultura visual. Las lecturas contem-

poráneas suelen tener problemas para reconciliar la postura marxista de Benjamin en la época del fin de la historia (o su resaca en este momento), y aunque ya hemos mencionado que el autor berlinés hace coincidir con fines éticos: recuperar las víctimas ignoradas de la historia y su punto de vista. Una vez delimitado dónde termina la écfra-sis y comienza la crítica, queda desvelada la amplitud de lo visual y se consigue “mostrar el ver” buscado por la crítica contemporánea.

Bibliografía

- Arendt, Hannah. *Walter Benjamin*. Barcelona: Anagrama, 1971.
- Bartmanski, Dominik. “*The Word/image Dualism Revisited: Towards an Iconic Conception of Visual Culture*.” *Journal of sociology* (Melbourne, Vic.) 50.2 (2014): 164–181.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones*. Prólogo, traducción y notas de Jesus Aguirre. Madrid: Taurus, 1972.
- Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*; edición y traducción de José Muñoz Millanes. 5a ed. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*; edición de Rolf Tiedemann. Madrid: Akal, 2005.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*; versión castellana de José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus, 1990.
- Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: iluminaciones IV*; introducción y selección de Eduardo Subirats; traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1998.
- Buck-Morss, Susan. *Mundo soñado y catástrofe: la desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: Visor, 2004.
- Buck-Morss, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*; traducido por Mariano López Seoane. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- Buck-Morss, Susan, Nora Rabotnikof Maskivker, y Mariano López Seoane. *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. 1a ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* 2nd pr. Cambridge (MA): MIT Press, 1990.

- Crary, Jonathan. *Suspensiones de la percepción: atención, espectáculo y cultura moderna*; traducción Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal, 2008.
- Dubow, Jessica. "Outside of Place and Other Than Optical: Walter Benjamin and the Geography of Critical Thought." *Journal of visual culture* 3.3 (2004): 259–274.
- Jay, Martin. *Marxism and Totality: the Adventures of a Concept from Lukács to Habermas* (CA): University of California Press, 1984.
- Lee, Rensselaer W. *Ut Pictura Poesis: the Humanistic Theory of Painting*. New York Norton & Company, 1967.
- Calle, Román de la. *El espejo de la Ekphrasis, más acá de la imagen, más allá del texto: la crítica de arte como paideia*; traducción: Margaret Clark (inglés), Beatrice Jung (alemán). Lanzarote: Fundación César Manrique, 2005.
- Elsner, Jaś. "Art History as Ekphrasis." *Art history* 33.1 (2010): 10–27.
- Kang, Jaeho. "The Ur-History of Media Space: Walter Benjamin and the Information Industry in Nineteenth-Century Paris." *International journal of politics, culture, and society* 22.2 (2009): 231–248.
- Mitchell, W. J. T. *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*: University of Chicago Press, 2015.
- Mitchell, W. J. T. *¿Qué quieren las imágenes?*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago, 1994.
- Napoli, Paolo. *Naissance de la police moderne: pouvoir, normes, société*. Paris: La Découverte, 2003.
- O'Sullivan, Luke. "Eyemaginary Unity: a Dialectic of Visual Studies." *Visual studies* (Abingdon, England) 35.4 (2020): 319–329.
- Sartre, Jean-Paul, Bonaventura Vallespinosa. *Baudelaire*. 2a ed. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Pold, Soren. "An Aesthetic Criticism of the Media: The Configurations of Art, Media and Politics in Walter Benjamin's Materialistic Aesthetics." *Parallax* (Leeds, England) 5.3 (1999): 22–35.
- Vandertop, Caitlin. "The Colonies in Concrete: Walter Benjamin, Urban Form and the Dreamworlds of Empire." *Interventions* (London, England) 18.5 (2016): 709–729.
- Villacañás, Jose L. "Humanidades y media/Humanities and Mass Media." *Co-herencia* 10.20 (2014): 39–.
- Ward, Janet. *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920s Germany*. Berkeley: University of California Press, 2001.