

LA TECNOLOGIA Y EL ARTE EN BENJAMIN

Sandra C. Valdetaro

Profesora de Teoría de la Comunicación 1

La reflexión sobre la tecnología en relación con el arte aparece como un punto central en los desarrollos benjaminianos de la década del 30. La importancia que aún hoy reviste su clásico ensayo sobre la obra de arte, de 1936, así lo demuestra. Emplazado en un conjunto de textos que apuntan todos a esta cuestión, el citado ensayo retoma algunos motivos que Benjamin venía ya trabajando desde su Pequeña Historia de la Fotografía, de 1931. Este texto, junto con El Autor como Productor, de 1934, ubica a La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica en el centro de una producción teórica caracterizada por el análisis materialista del arte y la tecnología, y sus derivaciones en el campo de la política. Si bien este conjunto textual aparece marcado por un gesto optimista hacia la tecnología –principalmente por las implicancias positivas que el autor destaca en relación con la apropiación del arte por parte de las masas, dejando de lado los modelos culturales característicos del arte clásico, y señalando, tendencialmente, una situación de mayor emancipación del consumidor con respecto a formas tradicionales de recepción artística (temas todos que desarrollaremos detenidamente más adelante)–, se nota, sin embargo, en Benjamin,

una tensión que caracteriza todo su pensamiento. Paralelamente a los escritos referidos, en El Narrador, por ejemplo, el autor se muestra nostálgico ante la pérdida de ciertas formas de relación o contacto entre el narrador y su público que implican el hecho de compartir un estilo de vida, que se perdería ante la emergencia de formas de reproducción tecnológica –en este caso, la forma impresión–. La reflexión sobre la tecnología se desarrollará en el marco de esta tensión –oscilación altamente productiva, según nuestro punto de vista– entre una valoración positiva y una valoración negativa, que creemos caracteriza, como decíamos, su pensamiento en sentido general. En la base de tal oscilación parece encontrarse la intención de Benjamin de reconciliar su pensamiento teológico con su orientación política marxista por medio del surrealismo entendido como “un modelo estético para su impulso teológico” –como “iluminación profana”, o, en términos de Adorno, teología “negativa” o “invertida”–. Y aunque esta dualidad haya sido uno de los principales puntos en su polémica con Adorno, Benjamin estaba consciente de ella y, según Buck-Morss, frecuentemente la nombraba como el “rostro de Jano” de su propia teoría.

Del lado positivo de su valoración se encuentra, entonces, la experiencia de las vanguardias. En términos de definir las, tomamos la siguiente especificación de Bürger: "El concepto de los movimientos históricos de vanguardia que aquí aplicamos se ha obtenido a partir del dadaísmo y del primer surrealismo, pero se refiere en la misma medida a la vanguardia rusa posterior a la Revolución de Octubre. Lo que tienen en común estos movimientos, aunque difieren en algunos aspectos, consiste en que no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad, y, por tanto, verifican una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones extremas se dirigen especialmente contra la institución arte, tal y como se ha formado en el seno de la sociedad burguesa. Esto se aplica también al futurismo italiano y al expresionismo alemán, con algunas restricciones que podrían descubrirse mediante investigaciones concretas"¹.

El escenario más general en que se emplaza la experiencia de las vanguardias es la "densidad" de la vida urbana. El entramado del ritmo urbano aparece como un principio de articulación en el cual el periódico como formato, los relatos policiales de Poe y la poesía de Baudelaire, reflejan la complejidad de la ciudad. En dicha imposibilidad de una captación totalizadora de la experiencia de la vida urbana parece emerger un nuevo modo de situarse, intermitente y mágico. El nuevo público de los relatos seriados y sucesivos, de la novela policial y el folletín,

del periódico y el cine; los nuevos mitos de la ciudad misma, como un gran dispositivo de exhibición de mercancías "poetizadas", derivan en una transformación de la experiencia y una reestructuración de las facultades perceptivas. Es el mismo Benjamin, flâneur por excelencia, coleccionista incansable, quien, a partir de "una sensibilidad micrológico-filológica sin par", se maneja en la ciudad "como si el mundo fuera un texto"². Sobre estas características del pensamiento benjaminiano, que reflejan la importancia teórico-metodológica otorgada al fragmento y la desconfianza hacia los sistemas cerrados, dice Frisby que: "Como tal, significa el rechazo del principio de Lukács del 'predominio de la totalidad sobre los elementos individuales' y constituye un intento de reconocer el carácter excepcional del elemento individual en su forma extrema"³. Esta manera de observar lo coleccionado –la captación de un ritmo diferente en las cosas, el reconocimiento de nuevas configuraciones– constituye el principio general a partir del cual cree posible Benjamin poder reconstruir una prehistoria de la Modernidad en su inconclusa *Obra de los Pasajes*, de la cual forman parte casi todos sus otros textos. Como dice Susan Buck-Morss: "La relación entre el arte y la tecnología es un tema central del *Passagen-Werk*. El exposé de 1935 presenta esta relación de modo programático, subrayando específicamente el impacto, en el siglo XIX, de la fotografía en el arte, de la ingeniería en la arquitectura, y del periodismo de masas en la producción

literaria"⁴. Esta posición, según la autora, constituyó una contribución original a la teoría marxista, ya que se identifica una transformación estructural en la relación entre conciencia y realidad –específicamente de la fantasía respecto de las fuerzas productivas–. Para Benjamin, la práctica cultural progresista implicaba arrancar a la tecnología y a la imaginación de su estado mítico onírico, volviendo consciente el deseo colectivo de utopía social, y el potencial de la nueva naturaleza para realizarlo, traduciendo este deseo al “nuevo lenguaje” de sus formas materiales. Benjamin escribe que en el siglo XIX el desarrollo de las fuerzas técnicas de producción “emancipó las formas creativas respecto del arte, así como en el siglo XIX las ciencias se liberaron de la filosofía”⁵. Ello implica que así como la razón –las ciencias– una vez secularizadas –liberadas de la filosofía– tuvieron libertad para ser aplicadas instrumentalmente a los procesos de producción social, así la imaginación, inspirada por las “formas creativas” de la tecnología y separada de los fines puramente estéticos (es decir, “emancipada del arte”) puede ser aplicada a la tarea de construir nuevas bases para la vida social colectiva⁶. Según Buck-Morss, Benjamin sugería que la tendencia objetiva y progresista del industrialismo era fusionar arte y tecnología, fantasía y función, símbolo significativo e instrumento útil, y que esta fusión era, en realidad, la esencia misma de una cultura socialista. La autora aclara que Benjamin entendía esta síntesis entre arte y tecnología

como una tendencia estructural, sin identificarla con el curso presente de la historia, porque, en realidad, el siglo XIX había asistido a una institucionalización sin precedentes de la brecha entre tecnología y arte⁷.

Del mismo modo, y aunque el siglo XIX fue, para Benjamin, un período de primacía del “sentido óptico”, en un contraste, según Frisby, “críptico”, Benjamin observa: “flâneur óptico, coleccionista táctil”⁸. Lo que Frisby encuentra críptico no nos parece tal, ya que la mirada del flâneur a que apunta Benjamin no es la mirada lineal del ojo que lee, sino que se asemeja más bien a una mirada que navega por la superficie porosa de los objetos, con lo cual podríamos decir que, en Benjamin, también lo óptico adquiere características táctiles. Por lo demás, su concepto de tactilidad tampoco tendría que ver con su acepción vulgar, sino que remitiría a una sinestesia de los sentidos. Así, su imagen del coleccionista como una persona con sentido táctil está entramada con la experiencia de la vida moderna, que a partir de cuyos cortes o intermitencias, muestra otra forma de experiencia, de naturaleza táctil, que contrasta con la obra de arte en sentido tradicional, en tanto objeto de culto, en la cual aparece como infranqueable la distancia entre su existencia y la del espectador. Mientras este respeto distanciador deriva en una utilización tradicionalista y jerárquica del arte, la reproducción técnica, por el contrario, no crea esa distancia, no mitifica la existencia de la obra, por que es un

producto de la técnica, emancipatorio, que funda una experiencia de apropiación⁹. Además, en un sentido más general, la importancia de todas las metáforas de Benjamin sobre la cámara y sus imágenes no son, para Frisby, una reflexión aislada sobre su método. Su gran obra inconclusa sobre los pasajes parisinos se ocupaba de la producción de las imágenes de la Modernidad en el siglo XIX, no sólo desde el punto de vista de las formas artísticas, como en la poesía de Baudelaire, sino también en el sentido concreto de los cambios en las imágenes de la ciudad provocados por sus transformaciones arquitectónicas y la construcción de los pasajes. En este sentido, la reconstrucción por Haussmann del centro de París y la destrucción de algunos de los monumentos de la ciudad por la Comuna de París tienen una importancia primordial al respecto. Benjamin se interesaba por la transformación de la percepción y la experiencia en la esfera artística y la decadencia de la experiencia aurática primordial de las obras de arte, pero su análisis estaba emplazado en un contexto más amplio que consistía en un examen concreto de la producción de las imágenes, y no sólo en la fotografía, la litografía, o el cine, sino también en los espejos, en las formas de alumbrado y en materiales de construcción como el hierro y el vidrio¹⁰. El ambiente creado por las nuevas técnicas transformaba entonces los propios objetos de la percepción y las relaciones de los seres humanos con ellos.

También la técnica -sus procedi-

mientos, su forma de representar lo real- se transfiguraba en dispositivo metodológico. Así como con la fotografía se podía hacer durar cada momento fugaz, ya que "la cámara daba una sacudida póstuma, por así decir, al momento"¹¹, así también, en términos metodológicos, la captación de esas "mercancías poetizadas" en el escenario de la ciudad, supone una dialéctica sin superación a partir de "imágenes dialécticas" y "configuraciones", desde las cuales es posible situarse en una especie de tensión productiva entre dos momentos temporales diferentes, y de cuyo contraste emerge un nuevo sentido que articula lo diverso. Tal tensión productiva entre tiempos y elementos distintos -el mosaico, la constelación- produce una circulación de sentido que supone una captación eventual de componentes de distintos registros a la manera de una "iluminación profana". La "iluminación profana"-distinta a la sagrada, y desprovista, por lo tanto, de connotaciones religiosas-remite a, como apuntábamos más arriba, la experiencia del surrealismo, en el cual se vislumbra algo mágico, cultural, en su profanidad, en la materialidad misma de los objetos de la experiencia. Mediante las técnicas del surrealismo se captan significados que no son accesibles a la experiencia rutinaria de la cotidianidad y constituyen, de alguna manera, una invitación a la emergencia significativa del azar. En el ensayo de Benjamin "El surrealismo, última instantánea de la *intelligentzia* europea", de 1929, se nota la impor-

tancia otorgada a los videntes y la quiromancia, y su fascinación en los surrealistas. Del surrealismo, Benjamin rescata un núcleo central, que tiene que ver con las ansias violentas de libertad que ellos vienen a renovar o proponer. Pero también señala su falta de orientación política, que, pese a sus varias disidencias internas –algunas de ellas en relación con la revolución (revolución surrealista/revolución socialista)– derivan en una acotación de la revolución a una mera mutación de la experiencia, con lo cual revelan la pobreza de su idea. Volveremos más adelante sobre este tema.

Este es el contexto general, entonces, de la admiración de Benjamin por los recursos del nuevo arte, que se expresará centralmente en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, texto que aparece por primera vez en francés, en versión abreviada, en 1936, y cuya versión final concluyó en abril de 1939. Apunta Frisby que, en opinión del propio Benjamin, este texto constituía “una especie de equivalente” de la *Obra de los Pasajes*. Estaba vinculado a ella en la medida en que “sitúa el punto de vista actual cuya realidad y problemática han de ser decisivas para la retrospectiva sobre el siglo XIX”¹².

Como decíamos anteriormente, en este ensayo expresa Benjamin claramente su intención de realizar un análisis “materialista”. Tal como le escribe en una carta a Horkheimer del 16 de octubre de 1935, pretende “fijar en una serie de reflexiones provisionales la signatura de la hora fatal del

arte”¹³, y en otra carta a Werner Kraft aclara que el texto está “escrito desde el materialismo histórico”. Por otro lado, es altamente significativa la elección de la cita de Paul Valéry –tomada de *Pieces sur l’art*, “La conquete de l’ubiquité”, de 1934–, con la cual decide Benjamin comenzar el texto. En el Prólogo¹⁴ el autor parte del diagnóstico de Marx y deja claro que su propósito es elaborar una serie de “tesis sobre las tendencias evolutivas del arte en las actuales condiciones de producción”, abandonando así las concepciones heredadas sobre el arte que tienen que ver con los conceptos de creación y genialidad, perennidad y misterio, cuya “aplicación fascista” denuncia. Los conceptos que introduce están relacionados con “la formación de exigencias revolucionarias en la política artística”.

Abocándose al análisis de los procesos de reproducción, en el párrafo 1¹⁵, desarrolla la idea de que ésta se impone intermitentemente en la historia ya que la obra de arte fue siempre susceptible de reproducción, pero destaca que con la litografía la técnica de reproducción alcanza un nuevo grado ya que “pone masivamente en el mercado figuraciones cada día nuevas”, con lo cual la vida diaria comienza a ser ilustrada. La fotografía implica la liberación de la mano, ya que “el ojo que mira por el objetivo es más rápido”, y supone, a su vez, al cine sonoro; la litografía produce el periódico ilustrado. Hacia 1900, la evaluación de todos estos esfuerzos convergentes implican que la reproducción técnica

deviene en “un estándar que involucra un puesto específico entre los procedimientos artísticos”.

En el párrafo 2 ¹⁶, el autor marca que en la reproducción falta algo: “el aquí y ahora de la obra de arte”, “su existencia irrepetible, singular”, que es la base de su historia y de su perduración. El aquí y ahora de la obra de arte designa su autenticidad, “la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella, desde su duración material hasta su testificación histórica”. Con la “atrofia del aura”, la técnica reproductiva desvincula lo producido del ámbito de la tradición; al multiplicar las reproducciones, su presencia se torna masiva en lugar de irrepetible. Tal encuentro con cada destinatario conmociona la tradición y está ligado a los movimientos de masas. Dicha tendencia encuentra en el cine su agente más poderoso. El autor destaca un costado positivo de este proceso, que tiene que ver con su importancia social, y un costado negativo, destructivo, catártico, ligado a la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural.

El motivo del párrafo 3 ¹⁷ es la “modificación del modo y manera de la percepción sensorial”, que el autor define como condicionados natural e históricamente. Los condicionamientos sociales del desmoronamiento del “aura” dependen de la “importancia creciente de las masas”, que está ligada a dos circunstancias: “acercar espacial y humanamente las cosas”, y “superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción”, esto es, la “necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías”, en la fugacidad y repetición de la copia.

En este proceso de trituración del aura, de “quitarle su envoltura a cada objeto”, se vislumbra, asimismo, un tipo de percepción articulado con el “aumento de la importancia de la estadística” y con la “orientación de la realidad a las masas y de éstas a la realidad”, cuyo sentido tiene que ver con la recurrencia de “lo igual en el mundo”.

En relación con el análisis de la unicidad de la obra de arte, que desarrolla el autor en el párrafo 4 ¹⁸, se lo define en términos de su ensamblamiento en el contexto de la tradición, destacando “la índole original” de tal ensamblamiento, que encuentra su expresión en el culto, “ritual primero mágico, luego religioso”. El “valor cultural” de la obra de arte se encuentra asentado, entonces, en esta función ritual, incluso como ritual secularizado. En este sentido, aparece un sesgo positivo en la reflexión del autor al determinar que “la reproducción emancipa a la obra de arte de su existencia parasitaria en un ritual”, con lo cual se produce una transformación íntegra de la función del arte, ya que “en lugar de su fundamentación en un ritual, aparece en una praxis distinta, la política”.

En el párrafo 5 ¹⁹, el autor define lo que llama como “diversos acentos” en la recepción de la obra de arte, de los cuales marca dos que se destacan por su polaridad: el “valor cultural” y el “valor exhibitivo”. Los cambios en la relación entre ambos acentos indican

una modificación cualitativa en relación con la recepción.

Analiza entonces, en el párrafo 6²⁰, las implicancias de tal modificación. En la fotografía, “el valor exhibitivo reprime al valor cultural”, encontrándose “su última trinchera” en el rostro humano de los retratos, en tanto culto al recuerdo de seres queridos, lejanos o desaparecidos. Pero “cuando el hombre se retira de la fotografía”, gana terreno el valor exhibitivo –la referencia es a las fotografías de Atget, de 1900, de las calles de París vacías–. En relación con la comprensión de las imágenes, el autor marca la necesidad de los pies de fotografías en los periódicos ilustrados, en términos de “directivas para la comprensión”. Tal prescripción de la comprensión de la imagen se hará más precisa, según el autor, en el cine.

En el texto “Pequeña historia de la fotografía”, que escribe Benjamin en 1931, a la vez de intentar una reconstrucción crítica de la historia de esta técnica, desarrolla ya las ideas sobre el aura y el inconsciente óptico que retomará luego centralmente en el ensayo sobre la obra de arte. Dice el autor que “en la fotografía nos sale al encuentro algo nuevo y especial, algo que no se consume”, como los rostros de los que vivieron; mientras que en la pintura “las imágenes que perduran lo hacen sólo como testimonio del que las pintó”²¹. En esa “chispa minúscula de azar, de aquí y ahora”, en esa “manera de ser de ese minuto que pasó hace tiempo”, “anida el futuro”. La reproducción parece sustraerse aquí, específicamente para el caso de las primeras

fotografías, las de retrato, del efecto de atrofia del aura que plantea en el ensayo sobre la obra de arte. Las primeras fotografías conservaban “un aura”, “un médium”, que otorgaba “plenitud a la mirada que lo penetraba”²². La condición técnica de estas primeras fotografías estaba basada en el “continuum absoluto de la más clara luz hasta la sombra más oscura”. Los avances de la óptica, al superar “lo oscuro” por “objetivos más luminosos”, desalojan a su vez el “aura” de la imagen. Es Atget, con sus fotografías de las calles de París vacías, sin rastro humano, quien produce esta “liberación del objeto del aura”²³.

No obstante estas indicaciones, en relación con las implicancias perceptivas de la nueva técnica, el autor presenta casi el mismo desarrollo argumentativo –e, incluso, casi las mismas palabras– que en el ensayo sobre la obra de arte: “La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos”, es “un espacio elaborado inconscientemente” que aparece en lugar de uno “elaborado con conciencia”²⁴. Por medio de sus elementos técnicos auxiliares, como el retardador o los aumentos, la fotografía hace visible esa inasible “fracción de segundo en que se alarga el paso” y a partir de los cuales “percibimos ese inconsciente óptico”, similar al inconsciente pulsional freudiano. La emergencia de este mundo de imágenes de “lo minúsculo” y oculto, demuestra, entre otras cosas, que la diferencia entre técnica y magia es, simplemente, “una variable histórica”²⁵.

El motivo sobre la relación con las masas es también desarrollado en este ensayo anterior. La fotografía torna las cosas “más próximas a nosotros mismos”, las acerca a las masas, con lo cual se supera “lo irrepetible por medio de su reproducción”, y se instaura la tendencia propia de las masas de “adueñarse del objeto en la proximidad más cercana (en la copia)”.

Por último, hay que remarcar que el compromiso político que aparecerá fuertemente en “El autor como productor” y en el ensayo sobre la obra de arte, se manifiesta en este texto sobre la fotografía a través de la indicación precisa que realiza el autor sobre la necesidad de “incorporar leyendas” a las imágenes fotográficas para de este modo fijar su sentido.

En relación con la disputa entre la fotografía y la pintura en cuanto a su valor artístico, que trata en el párrafo 7 del ensayo sobre la obra de arte ²⁶, el autor destaca críticamente cómo los teóricos del cine –Abel Gance, Séverin-Mars, Alexandre Arnoux–, recurren a “motivos culturales” en su necesidad de ensamblar el cine con el arte, tales como la recurrencia a “lo quimérico, lo maravilloso, lo sobrenatural”, argumentos típicos del siglo XIX.

La comparación metafórica entre “actor de teatro” y “actor de cine”, que Benjamin desarrolla en el párrafo 8 ²⁷, apoya su argumentación sobre las diferencias cualitativas entre arte aurático y reproducción técnica del arte. Mientras que el actor de teatro presenta él mismo, “en persona”, su actuación al público, el actor de cine la pre-

senta por medio “de todo un mecanismo”. Esto deriva en dos consecuencias: por un lado, el mecanismo “no respeta en su totalidad la ejecución”, sino que ésta se halla bajo la guía del cameraman, que a través del montaje, somete la actuación a una serie de “tests ópticos”; por otro lado, el actor se encuentra imposibilitado de adaptar su actuación al público. De estas consecuencias infiere el autor una idea importante acerca del rol del espectador, quien, al adoptar la “actitud del aparato”, se constituye en tanto “experto”, “hace test”, siendo ésta una actitud a la que no pueden someterse “valores culturales”.

Estos cambios que los mecanismos imponen al actor –reflexiona el autor en el párrafo 9 ²⁸ siguiendo a Pirandello–, el hecho de representarse a sí mismo ante el mecanismo, hacen que el actor se sienta como “en el exilio, de la escena y de su propia persona”: “Tiene que actuar, por primera vez, con toda su persona viva, pero renunciando a su aura”, ya que no hay copia del aquí y ahora; los aparatos ocupan el lugar del público, el actor se convierte en accesorio y el accesorio en actor. No hay posibilidades, pues, de una ejecución unitaria. Las necesidades de la maquinaria desmenuzan la actuación del artista en una serie de episodios montables, con lo cual el arte se ha escapado del “halo de lo bello”.

Tal “extrañamiento” del actor frente al mecanismo cinematográfico –párrafo 10 ²⁹– es “de la misma índole que el que siente el hombre ante el espejo”, sólo que su imagen se ha hecho

transportable (ante el mercado, ante el público de consumidores). En nota a pie de página³⁰, Benjamin realiza una derivación de su pensamiento hacia el campo de la política, diciendo que “de la selección ante los aparatos salen vencedores el dictador y la estrella de cine”. Si por un lado, entonces, tenemos la “atrofia” del aura, por otro lado emerge un proceso de reauratización, por ejemplo, en el Hollywood de los años 20, en el cual el culto a la “estrella” implica una nueva mistificación. Y aunque esto no invalide la tendencia general del arte hacia el desarrollo de la capacidad crítica en el público y sus implicancias en cuanto a la emancipación, lo cierto es que también la “construcción artificial” de la “personalidad” sería una contestación del cine a la atrofia del aura; en tal culto a las estrellas se nota claramente el carácter de mercancía. Sin embargo, la técnica del cine es asemejable, según el autor, a la técnica del deporte, en la cual los asistentes se constituyen como especialistas. Nuevamente en este punto se vislumbra su especial teoría del receptor-espectador, ya que si bien en los noticiarios filmados los transeúntes ocasionales pueden pasar a ser “comparsas en las pantallas”, del mismo modo “cualquier hombre puede aspirar a participar en un rodaje”. Se puede constatar este mismo proceso en la literatura “actual”. Habiéndose caracterizado su estado durante siglos por una situación de escasos escritores y muchos lectores, el cambio que produce la expansión de la prensa a fines del siglo XIX, transforma esta relación

e instaura la posibilidad, mediante el buzón diario, de lectores que escriben. De este modo, la distinción autor/público va perdiendo “su carácter sistemático”. Cada vez más el lector se encuentra en disponibilidad de pasar a ser escritor, y esto lo coloca en situación de “perito”. La referencia empírica concreta es aquí el proceso laboral especializado tal como interpreta el autor que se da en la URSS, en relación con lo cual la exposición verbal del trabajo tiene que ver directamente con su ejercicio. La conclusión a que llega Benjamin, y que coincide con su mirada positiva sobre las implicancias democratizadoras de las nuevas técnicas, es que la competencia literaria no se funda ya en una educación especializada, sino “politécnica”, en tanto asentada en un “patrimonio común”.

En el párrafo 11³¹, a partir del análisis del rodaje de cine como un “proceso de todo un mecanismo” que “interfiere el campo visual del espectador”, y recalando las escasas semejanzas que tiene con el teatro –en el sentido de que éste último se presenta como un emplazamiento desde el que “no se descubre que lo que sucede es ilusión”–, el autor reflexiona sobre el carácter de “segundo grado” de la “ilusión” cinematográfica. La realidad deviene, como resultado de un procedimiento técnico especial basado en la toma fotográfica y el montaje, en “realidad artificial”. Nuevamente aquí una metáfora comparativa se despliega en torno a la argumentación. A los fines de explicar las

diferencias entre "pintor" y "operador" (o "cámara"), el autor acude a la comparación entre el "mago" y el "cirujano". Mientras que el primero mantiene una distancia "natural" con su objeto en tanto "imagen total", el segundo interviene operativamente, acortando al máximo la distancia, y obteniendo así una imagen "múltiple", "troceada".

El párrafo 12³² retoma la reflexión sobre las modificaciones que la reproducción técnica produce en la relación del arte con las masas. Dice Benjamin que "de retrógradas frente a un Picasso", las masas se vuelven "progresivas frente a un Chaplin". Está marcando nuevamente aquí la "actitud del que opina como un perito" como un "indicio social importante", sentando las bases de una tendencia a la articulación entre "actitud crítica" y "frutiva" en el público de cine. Lo que destaca Benjamin, entonces, es la posibilidad de que en el espectador de cine existan elementos propios de un crítico, ya que todos cuentan con los mismos recursos para juzgar una película, mientras que, por el contrario, el desciframiento de un Picasso implicaría más "claves".

Con respecto a la representación del mundo por parte del cine, en el párrafo 13³³, el autor reflexiona, a partir de una "ojeada al psicoanálisis", sobre las capacidades del cine como enriquecedor del mundo perceptivo, óptico y acústico. Destaca de este modo que las "ejecuciones" del cine "son pasibles de análisis más exactos y más ricos en puntos de vista

que en la pintura o el teatro", indicando así, de una manera más precisa, las articulaciones entre ciencia y arte. La utilización científica de la fotografía es comparada con la pintura del Renacimiento, en el sentido de que se perciben una serie de ciencias y datos nuevos a partir de la relación entre anatomía, perspectiva, matemáticas, meteorología y teoría de los colores. Ya Leonardo pensaba a la pintura en términos de una ciencia universal. De este modo, "el cine aumenta el curso de nuestra existencia", aventurándonos en "un ámbito de acción insospechado", haciendo "saltar ese mundo carcelario" en que la pintura nos había retenido, y posibilitándonos imaginar, "entre sus escombros", nuevos "viajes de aventura". Las posibilidades del primer plano, que "ensancha el espacio"; del retardador, que "alarga el movimiento"; y de la ampliación, que nos aproxima a "formaciones estructurales nuevas", hacen pensar a Benjamin en el concepto de "inconsciente óptico", designando así un nuevo espacio que no trama el hombre con su conciencia, sino que está tramado inconscientemente, ya que "la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo".

En el párrafo 14³⁴ encontramos claramente la concepción que el autor tiene del arte en tanto signo pronosticador del futuro. En este sentido, el arte, según Benjamin, "provoca una demanda cuando todavía no es hora de su satisfacción plena". En nota a pie de página, hace suya la expresión de Breton: "La obra de arte sólo tiene va-

lor cuando tiembla de reflejos de futuro"³⁵, y seguidamente explicita las "tres líneas de evolución" en cuyo cruce se encuentra "toda forma artística elaborada": la primera tiene que ver con que "la técnica trabaja a favor de una forma determinada de arte", por ejemplo, antes de la emergencia del cine, los cuadernillos de fotos que al hacer girar sus páginas daban ilusión de movimiento, o los juguetes automáticos con manivela; la segunda apunta a que "formas artísticas tradicionales trabajan por conseguir efectos que más tarde alcanzará con toda espontaneidad la forma artística nueva", en este caso, la referencia es a los dadaístas antes del cine, prefigurando de algún modo a Chaplin; y la tercera explicita que "modificaciones sociales no aparentes" producen ciertos cambios en la recepción que "favorecerá la nueva forma artística", en alusión, por ejemplo, al panorama imperial y al público de los estereoscopios. Reflexionando directamente sobre el dadaísmo, dice Benjamin que éste quería producir por medio de la pintura y la literatura los efectos que "el público busca hoy en el cine". La alusión es, por supuesto, al efecto de "shock". Sacrificando los valores de mercado, dotando a sus obras de una cierta "inutilidad" por medio de la "degradación sistemática de su material", destruyendo el "aura" de sus creaciones, el dadaísmo en realidad apuntaba a la imposibilidad del recogimiento y la formación de un juicio. Lo progresivo de su planteo consiste en que "para una burguesía degenerada, el recogimiento se convirtió en una

escuela de conducta asocial, y a él se le enfrenta ahora la distracción como una variedad de comportamiento social". El escándalo público y la distracción dadaístas anclaban en la idea de la obra de arte como "un proyectil", cuya "calidad táctil" contribuyó a la demanda del cine, "cuyo elemento de distracción es táctil", ya que "consiste en un cambio de escenarios y de enfoques que se adentran en el espectador como un choque". La comparación aquí entre el "lienzo" en pintura y la "pantalla" viene a reafirmar la argumentación. Mientras el lienzo presupone una "contemplación" que tiene que ver con un "abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas", la pantalla no permite fijar este fluir y, por el "efecto de choque" del cine, interrumpe bruscamente el curso de nuestras asociaciones. Es importante consignar la derivación que realiza Benjamin en nota a pie de página, haciendo corresponder estas "modificaciones de hondo alcance del aparato perceptivo" con el "peligro" de la vida moderna y, a escala de existencia privada, con la experiencia del "transeúnte en el tráfico de una gran urbe"³⁶. En términos generales, entonces, el concepto de shock se podría describir como una impresión brusca y discontinua, situándolo como una instancia más de la discontinuidad -la "intermitencia"- de la experiencia urbana. El shock, entonces, como forma de intermitencia característica, como una brusquedad que altera la percepción y derrota la expectativa, insertando lo distinto, lo heterogéneo, la alteración de la aten-

ción. Aquí la reflexión subyacente tiene que ver con que la revelación de lo significativo que permite pasar a algo superior –la redención– no se produce mediante acumulación o sedimentación del conocimiento, sino en momentos privilegiados donde emerge y desaparece algo nuevo –intermitencias–, de las cuales una forma significativa es el shock, que se manifiesta también en la técnica del montaje –en cine y teatro–. Tal diseño implica una concepción por la cual por la sucesión de lo disímil emerge un sentido –por ejemplo, en el cine mudo de Griffith y Eisenstein–. Este recurso técnico orienta de tal modo el aparato perceptivo que se lo puede entender como una clave estilística tendiente a una educación de la percepción, y que no proviene sólo de la imagen, sino también de la literatura y del montaje teatral. En este último caso, la referencia a Brecht se hace insoslayable, ya que la secuencia de una obra teatral tiene que ver con una postura política tendiente a suscitar conciencia; al artista, por lo mismo, se le adjudica una gran responsabilidad en cuanto a la transmisión de una significación a un público determinado. En relación con el teatro épico de Brecht, aparece como central el recurso de la discontinuidad, que tiende a impedir la fascinación y empatía, la asimilación simpática, la identificación del público con la escena. Entonces, en vez de un tipo de participación proyectiva que tiende a integrarse en la escena, que implica la carencia de un distanciamiento crítico, el teatro brechtiano propone la emergencia de un espectador

alerta, impidiendo su identificación a partir de la organización, en términos constructivos, no del fluir de la acción en la escena, sino de cortes abruptos que se manifiestan de distintos modos –canciones, carteles, etc.–. De tal forma, siempre aparecen los motivos de Benjamin fuertemente articulados con la experiencia de la intermitencia de las nuevas técnicas y de la vida moderna, a partir de la cual, como decíamos, el espectador puede razonar a la manera de un test. Dichos elementos educativos, pero indirectos, apuntarían a meditar sobre cómo está organizada la sociedad, e implican una determinada secuencia de discontinuidades que incluyen la técnica del montaje, en cine y en el teatro de Brecht³⁷. Por último, es importante destacar una reflexión de Benjamin que dice que “el cine libera al efecto físico de choque del embalaje moral en que lo retuvo el dadaísmo”³⁸. También en este caso es notable su percepción positiva de todo proceso de desaturación.

En el último párrafo³⁹, la reflexión vuelve a centrarse en la “masa” como “una matriz de comportamiento” frente a las obras de arte, cuya principal característica es la conversión de la “cantidad” en “calidad”. Benjamin apunta que el crecimiento masivo de participantes “modifica la índole de su participación”, y discute críticamente el lugar común –tildándolo de superficial– según el cual “las masas reclaman disipación” y “el arte reclama recogimiento”. Enfatizando nuevamente su visión positiva de la recepción, compara las distintas caracterís-

ticas de la “disipación” y el “recogimiento”. En tanto éste último presupone que quien “se recoge” ante una obra de arte se “adentra”, se “sumerge” en ella; la “disipación” implica que “la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra de arte”. Pone por caso el de la arquitectura, que puede ser recibida de dos maneras: por el uso, que implica una modalidad “táctil”, por vía “de la costumbre”, no de la atención; y por la contemplación, que supone una modalidad óptica. El “efecto de choque” del cine produce una “recepción en la dispersión”, no sólo porque reprime el valor cultural posicionando al público como un experto, sino también porque esta actitud no incluye “atención”, sino un “público examinador que se dispersa”, con lo cual, creemos, está planteando la articulación de una actitud crítica con una actitud frutiva, y que constituye, a nuestro modo de ver, una sugestiva indicación para pensar la recepción del arte en su modalidad tecnológica.

El Epílogo del ensayo⁴⁰, de carácter marcadamente político, puede interpretarse como un alerta en cuanto a las utilidades políticas del arte. En nota a pie de página destaca la especial interrelación que existe entre los movimientos de masas y la guerra como formas de comportamiento humano especialmente adecuados a los aparatos técnicos⁴¹. Finalmente marca lo que creemos puede interpretarse como dos tendencias igualmente presentes en la reproducción técnica del arte en su relación con la política. La tendencia fas-

cista que, en términos de preservar las condiciones de propiedad, produce un “esteticismo de la vida política” cuya manifestación más acabada es la guerra, como “autoalienación” de la humanidad a través de su “propia destrucción” por vía del “goce estético” (y la referencia es, por supuesto, a Marinetti), y su contratendencia, la “politización del arte”, que propone el comunismo.

Es posible relacionar la marcación fuertemente política del Epílogo del ensayo sobre la obra de arte con desarrollos anteriores de Benjamin, como los que realiza, por ejemplo, en otro de sus ensayos, “El autor como productor”, escrito en 1934. La reflexión que Benjamin realiza aquí apuntaba tanto a desmitificar el culto burgués del artista, como a una protesta implícita contra la concepción de los intelectuales como meros voceros del partido y contra la creciente represión intelectual representada en la purgas de Rusia durante la década del 30. El comunismo de Stalin y el fascismo hitleriano convergían en su condena a la degeneración del arte moderno⁴². Es necesario aclarar las condiciones de producción de este ensayo. Benjamin lo escribe para presentarlo, el 27 de abril de 1934, en el Instituto para el Estudio del Fascismo de París, un frente comunista; por lo tanto, dice Buck-Morss que las claras simpatías hacia la URSS del discurso podían estar “oportunistamente motivadas”. Destaca la autora que otros escritos de Benjamin no seguían de modo consistente el enfoque presentado en éste.

Benjamin era posiblemente consciente de esta tensión, ya que no envía el escrito a Adorno, en tanto alababa la música de Eisler criticada por éste último, y tampoco se lo envía a Schölem⁴³. Los elogios de Benjamin hacia autores soviéticos en el marco de esta conferencia parecen haber estado, entonces, determinados por la audiencia. Por otro lado, los efectos del capitalismo se irradiaban con fuerza al ámbito de la producción literaria; la tecnología de la impresión rápida⁴⁴, y el estilo periodístico que surgió como consecuencia del florecimiento de los periódicos masivos, aparecían como una amenaza a las formas artísticas tradicionales. Todas estas consideraciones forman el marco a partir del cual Benjamin escribe este ensayo.

En él, y bajo el propósito explícito de “ganar a los intelectuales para la clase obrera” y “tomar conciencia de sus condiciones como productores”⁴⁵, intenta Benjamin ocuparse de la “autonomía” del poeta y preguntarse al “servicio de quién” está. Un escritor progresista deberá tomar su decisión sobre la base de la lucha de clases; de este modo, se acaba su autonomía, “persigue una tendencia”. Analizando la conexión entre “tendencia correcta” y “calidad”, dice Benjamin que “la tendencia de una obra literaria sólo podrá concordar políticamente si literariamente concuerda también”, es decir que “la tendencia política correcta incluye una tendencia literaria”, y, de tal modo, esa tendencia literaria, “contenida de manera implícita o explícita en cada tendencia política co-

rrecta”, es la que constituye la “calidad de la obra”. Por lo tanto, “la tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria, ya que incluye su tendencia literaria”⁴⁶.

Específicamente, dice Benjamin que en vez de preguntar: “¿en qué relación está una obra literaria para con las condiciones de producción de la época?”, hay que preguntar: “¿cómo están en ellas?”. Esta indicación remite a la pregunta por la “función” que tiene la obra dentro de las “condiciones literarias de producción”, con lo que en definitiva se está preguntando por la técnica literaria de la obra, un concepto que hace que los productos literarios resulten “accesibles a un análisis social inmediato, materialista”. Dice superar así la estéril contraposición adialéctica entre forma y contenido e intentar un “punto de arranque dialéctico” indicando cómo determinar la relación entre tendencia y calidad con respecto al “progreso o retroceso de la técnica literaria”, para lo cual remite explícitamente a “circunstancias literarias muy concretas. A circunstancias rusas”⁴⁷. Trae a su argumentación en este sentido, el caso del escritor ruso Sergei Tretiakow y su distinción entre “escritor operante”, quien se encuentra en una dependencia funcional entre la tendencia política correcta y la técnica literaria progresiva, cuyo objetivo último no es informar, sino “luchar, intervenir activamente” –relatando la experiencia del escritor en la colectivización de 1928–; y “escritor informativo”, definido por Tretiakow como un mero “espectador

que sólo informa". Tal ejemplo sirve a Benjamin para señalar "cómo hay que repensar las ideas sobre formas o géneros de la obra literaria al hilo de los datos técnicos de nuestra situación actual, llegando así a esas formas expresivas que representen el punto de arranque para las energías literarias del presente"⁴⁸. También aquí parece modelarse su opinión sobre la base del teatro épico de Brecht. En tal sentido, remarca Benjamin la emergencia de "un vigoroso proceso de refundición de las formas literarias", por el cual las contraposiciones tradicionales pierden importancia. Tal "esterilidad" de las contraposiciones y el concomitante proceso de superación dialéctica, se puede encontrar claramente ejemplificado en el periódico. Dice Benjamin, citándose a sí mismo: "Su contenido (el del periódico) es un 'material' que rehúsa toda forma de organización no impuesta por la impaciencia del lector"⁴⁹, incluyendo también en esta impaciencia la del excluido, "que cree tener derecho a hablar de sus propios intereses". Esta relación que el periódico supone con el lector, es caracterizada del siguiente modo: "nada ata tanto a un lector a su periódico como esta impaciencia que reclama día a día alimento nuevo"⁵⁰. De tal forma, está en la propia naturaleza técnica del periódico abrir permanentemente sus columnas a las preguntas, opiniones y protestas de los lectores, con lo cual a la "asimilación indistinta de hechos" se opone una igualmente indistinta asimilación de lectores en tanto colaboradores. De todos modos, en esta

lógica "se esconde un momento dialéctico", ya que lo que puede entenderse como "decadencia de lo literario en la prensa burguesa", se acredita como "fórmula de su restablecimiento" en la Rusia soviética. Por lo tanto, "lo literario gana en alcance lo que pierde en profundidad"⁵¹.

Especificando aún más la extinción de la distinción entre autor y público en la prensa soviética, Benjamin desarrolla la idea del lector que "está siempre dispuesto a convertirse en alguien que describe o prescribe", señalando así la "autoría como perito", no en relación a una disciplina, sino a la exposición en palabras de las condiciones del puesto que se ocupa en el trabajo. Aparece así el concepto, que retomará luego en el ensayo sobre la obra de arte, de la competencia literaria no ya basada en una educación "especializada", sino "politécnica", como "patrimonio común". Nuevamente parece marcarse aquí un momento dialéctico, ya que tal "literarización de las condiciones de vida" se puede interpretar tanto como un "escenario de la humillación de la palabra", como, simultáneamente, y a través del periódico, una preparación de "su salvación". En definitiva, la representación del "autor como productor" debe remontarse a la prensa, y somete a revisión tanto los géneros como la distinción entre autor y lector. En el proceso de "refuncionalizar" las técnicas de la producción literaria, transformando los valores del mercado burgués "en valores de uso revolucionario", el autor, entonces, se dis-

tingue cada vez menos del experto técnico. En resumen, el planteo de Benjamin consiste en que los efectos potenciales de las nuevas tecnologías literarias –en tanto “progresistas” en sentido político por su tendencia a crear un foro democrático para la información y reducir así la separación entre el productor literario y la audiencia, reemplazando, de este modo, el concepto de “obra maestra” por la idea política del escribir como “intervención” que tiene una “función organizadora”⁵²– llevan a plantear que la tarea estratégica más importante del escritor no consistía meramente en llenar de contenido revolucionario las nuevas formas literarias sino en desarrollar el potencial revolucionario de las formas mismas. De todos modos, aclaraba Benjamin que mientras la prensa masiva siga perteneciendo al capital, esa tarea se encontrará atrapada en antinomias insolubles. Se puede constatar así un momento dialéctico en la formulación que hace Benjamin de este fenómeno: el conjunto “no selectivo” de lectores y hechos, y la necesidad de hacer frente a la “impaciencia latente” de lectores que, “excluidos, creen que tienen el derecho a hablar en nombre de sus intereses”, demuestran que en la declinación de la escritura en la prensa burguesa se esconde la fuente de su regeneración en el socialismo⁵³. Benjamin define la situación de la prensa socialista realmente existente en la URSS, como aquella en la que el obrero, en tanto “experto”, se transforma en literato en el sentido activo. “El (o ella) gana acceso a la autoría” al vol-

verse “propiedad pública” las calificaciones requeridas para ello, “las condiciones de vida mismas” se transforman en literatura, mientras que la literatura pierde relevancia como pura forma estética⁵⁴.

Si nos detenemos en una carta en la cual contesta Benjamin a los comentarios críticos de su amigo Schölem sobre su posición política –que, a disgusto de éste último, se estaba volviendo cada vez más materialista y marxista–, de este modo: “¿Dónde está mi base de producción? Está... en Berlín Occidental o, si quieres, el Oeste del Oeste. La civilización más desarrollada y la cultura ‘más moderna’ no sólo corresponden a mis comodidades privadas, sino que, además, son en parte los medios precisamente para mi producción”⁵⁵, parece verse a sí mismo Benjamin en la situación que describe en “El autor como Productor”.

Retomando la cuestión sobre la teoría del arte en Benjamin, una discusión interesante a tener en cuenta es la que desarrolla Peter Bürger en su “Teoría de la Vanguardia”⁵⁶. Lo que críticamente destaca Bürger es que Benjamin plantea que la recepción aurática también caracteriza al arte desacralizado tal como se ha desarrollado desde el Renacimiento, y por lo tanto no marca como decisiva la ruptura, como resultado de la pérdida del aura, entre arte sacro de la Edad Media y arte profano del Renacimiento. Dicha ruptura se desprende, según Benjamin, de la transformación de las técnicas de reproducción⁵⁷, con lo cual el arte sacro y el arte autónomo coin-

ciden, para él, bajo el concepto de “arte aurático”. Bürger ve como problemática tal periodización del arte, cuyo argumento es que el arte aurático y la recepción individual –en el sentido de sumergirse en el objeto– coinciden en una unidad; pero, señala Bürger, esta característica sólo lo es del arte que ha logrado la autonomía, y no del arte sacro de la Edad Media, que era un arte “recibido colectivamente”. Por lo tanto, para Bürger, “la construcción histórica de Benjamin ignora la emancipación del arte de lo sagrado lograda por la burguesía”⁵⁸. Tal ignorancia puede deberse a la impresión de que con el movimiento del *l’art pour l’art* y el esteticismo se verifica una especie de vuelta a lo sagrado o al ritual, pero esto no tiene nada que ver, según Bürger, con la primitiva función sacra del arte: “Aquí el arte no se somete a un ritual eclesiástico del que obtiene su valor de uso; proyecta más bien un ritual hacia el exterior. En lugar de incorporarse al ámbito de lo sagrado, el arte se pone en el lugar de la religión. La llamada resacralización del arte del esteticismo presupone, entonces, su total emancipación respecto de lo sagrado, y en ningún caso puede ser equiparada con el carácter sagrado del arte medieval”⁵⁹.

Del mismo modo critica Bürger la explicación materialista benjaminiana de la transformación de los modos de recepción por el cambio de las técnicas de producción. Plantea este autor que según Benjamin, los dadaístas habrían desplegado efectos cinematográficos incluso antes del descubrimiento del cine, pero en este caso,

aclara, “la pérdida del aura no se deduce del cambio en las técnicas de reproducción, sino de la intención de los productores del arte”⁶⁰. La transformación del arte se encuentra así “mediada por la conducta consciente de una generación de artistas –los dadaístas– a quienes (Benjamin) adjudica el carácter de precursores”. La sensación que tiene Bürger es que Benjamin descubrió la pérdida del aura en relación con las obras de vanguardia y luego quiso fundamentarla de manera materialista, traduciendo el teorema marxiano según el cual el desarrollo de las fuerzas productivas hace “saltar” las relaciones de producción, al ámbito del arte⁶¹, cuando, al contrario, lo que parece constatar Bürger es que estas técnicas no han sido precisamente “explosivas”, sino que han derivado en una “completa sumisión del contenido de la obra bajo intereses de rentabilidad, con lo cual las potencias críticas de la obra se reducen en beneficio de una práctica de consumo (incluso en las relaciones humanas más íntimas)”⁶². La crítica adorniana incluye también este aspecto. Sin embargo, los análisis de Benjamin nos sugieren que lo que parece ser una decadencia de la facultad mimética en el hombre moderno, puede ser una nueva etapa de su transformación. Deja abierta, creemos, la posibilidad para un futuro desarrollo de la expresión mimética, que no se limita al lenguaje verbal, como lo demuestran las tecnologías de la fotografía y el cine. Estas tecnologías dotan a los seres humanos de

una agudeza perceptual sin precedentes, que Benjamin creía haría surgir en nuestro tiempo una capacidad mimética menos mágica, más científica. En el ensayo sobre la obra de arte observó cómo la cámara detiene el flujo de la percepción y es capaz de capturar los gestos físicos más sutiles – inconsciente óptico–; del mismo modo, el cine proporcionaba nuevo entrenamiento a la facultad mimética –amplificaciones, cámara lenta–. La captación de la sutileza de este fenómeno la podemos encontrar en frases como la ya citada: “la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo”⁶³. “De esta manera –dice Buck-Morss– la reproducción tecnológica restituye a la humanidad aquella capacidad de experiencia que la producción tecnológica amenaza arrebatarle. Si la industrialización ha sido la causa de una crisis en la percepción, debido a la aceleración del tiempo y la fragmentación del espacio, la cámara ofrece un potencial curativo al desacelerar el tiempo y, a través del montaje, construir “realidades sintéticas”, como nuevos órdenes espaciotemporales en los que “las imágenes fragmentadas” se unen nuevamente “de acuerdo a una nueva ley”⁶⁴.

Parece posible, entonces, intentar un análisis de ese espacio entretejido inconscientemente, al cual accede el “camarógrafo” como si fuera un “cirujano”. La importancia política que ello reviste es altamente significativa, ya que el mundo que se abre a las cámaras parece ofrecer un sinnúmero de

nuevos conocimientos relevantes para actuar en él.

Notas

1. BÜRGER, P.: Teoría de la vanguardia Península/Biblos, Barcelona, 1997. Cfr. nota 4, p. 54/55.
2. Cfr. cita de Bloch, en FRISBY, D.: Fragmentos de la modernidad, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1992. Nota 146, p. 385.
3. Ibidem, p. 385.
4. BUCK-MORSS, S.: Dialéctica de la mirada. La Balsa de la Medusa, Madrid, 1995, p. 144.
5. Cfr. nota 73, en Ibidem, p. 144.
6. Ibidem, p. 144/5.
7. Cfr., a este respecto, el ejemplo que trae la autora sobre el establecimiento, en 1794, de L'Ecole Polytechnique y L'Ecole des beaux arts, en Ibidem, p.145.
8. Cfr. nota 219 (Das Passagen Werk, p. 274) en FRISBY, D., op cit, p. 409.
9. SAZBÓN, J., Notas de Clase del Seminario de Posgrado Orientaciones Filosóficas Contemporáneas. Filosofía y Ciencias Sociales, Escuela de Posgrado, Fac. de Humanidades y Artes, Univ. Nac. de Rosario, Rosario, mayo/junio 1998.
10. FRISBY, D., op cit, p. 425.
11. Cfr. nota 268 (Charles Baudelaire, p. 132), en Ibidem, p. 426.
12. Cfr. notas 86 y 87 (Das Passagen-Werk, p. 1145), en Ibidem, p. 362.
13. BENJAMIN, W., “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en DISCURSOS INTERRUMPIDOS 1, Edit. Taurus, Madrid, 1982, p. 59.
14. Prólogo, en Ibidem, p. 17/18.
15. Parágrafo 1, en Ibidem, p. 18/20.
16. Parágrafo 2, en Ibidem, p. 20/23.
17. Parágrafo 3, en Ibidem, p. 23/25.
18. Parágrafo 4, en Ibidem, p. 25/28.
19. Parágrafo 5, en Ibidem, p. 28/30.
20. Parágrafo 6, en Ibidem, p. 31/32.

21. BENJAMIN, W., "Pequeña historia de la fotografía", en DISCURSOS INTERRUMPIDOS 1, op cit., p. 66.
22. Ibidem, p. 72.
23. Ibidem, p. 74.
24. Ibidem, p. 67.
25. Ibidem, p. 67.
26. Parágrafo 7, en BENJAMIN, W., "La obra de arte ...", op cit, p. 32/33.
27. Parágrafo 8, Ibidem, p. 34/35.
28. Parágrafo 9, Ibidem, p. 35/38.
29. Parágrafo 10, Ibidem, p. 38/41.
30. Cfr. Nota a pie de página Nro. 19, en Ibidem, p. 38.
31. Parágrafo 11, Ibidem, p. 42/44.
32. Parágrafo 12, Ibidem, p. 44/46.
33. Parágrafo 13, Ibidem, p. 46/48.
34. Parágrafo 14, Ibidem, p. 49/52.
35. Cfr. Nota a pie de página Nro. 25, en Ibidem, p. 49/50.
36. Cfr. Nota a pie de página Nro. 28, en Ibidem, p. 52.
37. SAZBÓN, J., op cit.
38. BENJAMIN, W., "La obra de arte ...", op cit, p. 52.
39. Parágrafo 15, Ibidem, p. 52/55.
40. Epílogo, Ibidem, p. 55/57.
41. Cfr. Nota a pie de página Nro. 31, en Ibidem, p. 55.
42. BUCK-MORSS, S.: Origen de la dialéctica negativa, op cit, p. 84.
43. Cfr. nota 74, en Ibidem, p. 88/89. También p. 288.
44. Cfr. nota 146: La invención de la prensa de alta velocidad, en 1814, fue usada por primera vez por el Times de Londres, en BUCK-MORSS, S. Dialéctica de la mirada, op cit, p. 156.
45. BENJAMIN, W., "El autor como productor", en TENTATIVAS SOBRE BRECHT, Edit. Taurus, Madrid, 1975, p. 117.
46. Ibidem, p. 118.
47. Ibidem, p. 120.
48. Ibidem, p. 120.
49. Ibidem, p. 121.
50. Ibidem, p. 121.
51. Ibidem, p. 121.
52. BUCK-MORSS, Dialéctica de la mirada, op. cit, p. 157.
53. Cfr. nota 154, en Ibidem, p. 158.
54. Ibidem, p. 158.
55. Cfr. nota 54 (BENJAMIN, Briefe, 2, p. 531), en FRISBY, D.: Fragmentos de la modernidad. op. cit. p. 353.
56. BÜRGER, P., Teoría de la vanguardia, op. cit.
57. Ibidem, p. 71 y stes.
58. Ibidem, p. 72.
59. Ibidem, p. 73.
60. Ibidem, p. 74.
61. Ibidem, p. 74.
62. Ibidem, p. 75.
63. BENJAMIN, W. "La obra de arte...", op cit, p. 48.
64. BUCK-MORSS, S. Dialéctica de la mirada, op cit, p. 295.