



UNA REVISIÓN DE LA TEORÍA BENJAMINIANA DE LA ESTETIZACIÓN: SOBRE LA DIALÉCTICA ENTRE MAGIA Y POLÍTICA[√]

Daniela LOSIGGIO*

RESUMEN

El presente estudio teórico se propone visitar “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936) de Walter Benjamin, en primer lugar, a los efectos de señalar su actualidad. En segundo lugar, identificaremos un problema que replica el de un texto anterior dedicado a la dramaturgia brechtiana, “El autor como productor” (1934). Se trata de la extrema confianza depositada en las nuevas invenciones artísticas en tanto signos de una revolución venidera exenta de magia. En tercer lugar, nos abocaremos a analizar la dialéctica entre magia y política en las reflexiones sobre el surrealismo de fines de la década de 1920. Si bien se trata de textos anteriores en el tiempo, en ellos se encuentra una objeción a ciertos mecanismos propios de la estetización neoromántica así como la descripción de la vía posible para una nueva percepción revolucionaria.

Palabras clave: Estetización. Desaturización. Esencialización. Dialéctica. Magia-política.

1 INTRODUCCIÓN

Presentamos aquí una revisión del célebre estudio sobre **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica** (1936)¹ de Walter Benjamin a la luz de otros textos donde el autor reflexiona sobre temáticas afines, centrándonos en una de

[√] Artigo recebido em 10 de setembro e aprovado em 01 de dezembro de 2018.

* Doutora em Ciências Sociais pela Universidade de Buenos Aires (UBA). E-mail: <daniela_losiggio@hotmail.com>

¹ En adelante para referirnos a esta obra, abreviaremos **La obra de arte** a los fines de hacer más fluida la lectura del texto.

sus tesis más canónicas, a saber, la de la estetización de la política. Esta tesis afirma que, hasta la aparición del cine, el arte colaboró para que un tipo de percepción fetichizante sobreviviese hasta el siglo XX. La alienación originada en la contemplación estética tiene por fundamento al culto religioso; precisamente el mismo que hace posible la devoción de las masas por el líder fascista. De allí que Benjamin defina la producción de esa devoción como “estetización de la política”, una fetichización, mitificación o sacralización de símbolos que en realidad se encuentran al servicio de intereses militaristas.

Esta tesis ha sido valorizada tempranamente por autores cercanos a la escuela de Frankfurt, como Theodor W. Adorno o Rudolph Tiedemann, y supo preservar plena vitalidad a través de trabajos eximios.² Por caso, Susan Sontag no hacía otra cosa que invocarla cuando, en su ensayo “Fascinante fascismo” (1975), sostenía:

cuando la gente afirma ser atraída por las imágenes de Riefenstahl tan solo por su belleza de composición [...] tal ‘conocimiento experto’ allana el camino a una aceptación curiosamente distraída de la propaganda para toda clase de sentimientos destructivos (SONTAG, 1987, p. 81).

El mismo Guy Debord supo revitalizar la tesis benjaminiana de la estetización en el célebre **La sociedad del espectáculo** (1967):

El espectáculo mantiene la inconsciencia acerca de la transformación práctica de las condiciones de existencia. Es su propio producto, y es él mismo quien establece sus reglas: es algo pseudosagrado (DEBORD, 2012, p. 46).

Como ha sido oportunamente demostrado (BRATU HANSEN, 2008), en el momento de la primera escritura de **La obra de arte**, a Benjamin le preocupaba enormemente la aceptación que habían adquirido ciertos conceptos míticos. Según él mismo apunta, la propaganda nazi había sabido aprovechar las teorías de los neorrománticos conservadores de la época de la República de Weimar, especialmente ávidas de mitificación de la realidad. Estos autores habían renovado la vieja crítica romántica de la Ilustración (SAFRANSKI, 2012). Inaugurada por Novalis y

² Para una pequeña genealogía de la teoría de la estetización cfr: LOSIGGIO, Daniela. Sobre las antinomias Historia vs. memoria y Estetización vs. politización. Identificación de un prejuicio “ilustrado” sobre la política contemporánea, SVAMPA, Lucila (comp.) **¿Qué hay de política en la filosofía? Siete ensayos**. Buenos Aires: IIGG-CLACSO, 2018.

Schlegel en el siglo XIX, esta crítica se dirigía al pensamiento enciclopédico, que – según sostenían– rebajaba la naturaleza a la condición de “máquina uniforme y regular”, perdiéndose de vista su potencia creadora (NOVALIS, 2007). El modernismo conservador avanzaba un paso más allá: construía duetos irreconciliables que enemistaban el pensamiento “alemán” con el ilustrado: el sentimiento era ahora enemigo de la razón, la *Kultur* se oponía a la *Zivilisation*, el *Volkgeist* (*espíritu del pueblo*) se enfrentaba al *Geist* (*mente*) francés, inglés y judío. La nueva *Kultur* se fundaba en principios suprahistóricos, *formas* a las que se les daba un alma y una significación mítica: la sangre, la raza, la guerra (HERF, 1993). Estas categorías, si bien se pretendían referidas a “lo concreto”, se ubicaban por encima de lo histórico y eran extrañas a su encarnadura social y material, como tempranamente lo señaló Theodor W. Adorno.

Recientemente Miriam Bratu Hansen se ha ocupado de remarcar la “necesidad” histórica de que los autores progresistas de la época hipostasiaran el carácter reaccionario de los usos de la mitificación neoromántica. La vulgarización de estas ideas explica con bastante contundencia el interés de Benjamin por la “desaturización” o desmitificación de la percepción, así como por la búsqueda de un marco teórico estéril “para los fines del fascismo” (1991^a, p. 435). No obstante, este genuino intento por procurar distinguir una percepción manipulada respecto de un tipo de percepción liberada de la posibilidad de dejarse fascinar por un sistema autoritario encuentra en **La obra de arte** una fundamentación de algún modo esencializante – como ya lo señaló Jacques Rancière–: se trata de la idea brechtiano-marxista de que los nuevos medios técnicos interrumpen la alienación al romper el curso del relato. Hoy podemos decir que, en su formulación más rauda, la tesis de la estetización ensombrece el señalamiento de la novedad de los nuevos medios técnicos de reproducción del arte, cuyo carácter revolucionario Benjamin supo describir con extrema lucidez. El propio “Epílogo” al estudio de 1936 implícitamente desarrolla soluciones a las propias dificultades del texto. Se deriva de allí que no es la alienación en sí misma sino más bien el culto a la guerra y el desinterés ético lo que explica más fielmente la propaganda fascista.

En lo que sigue nos proponemos visitar **La obra de arte**, en primer lugar, a los efectos de señalar su actualidad. En segundo lugar, identificaremos un problema que replica el de un texto anterior, **El autor como productor** (1934). Se trata de la extrema confianza depositada en las nuevas invenciones artísticas, como signos de

una revolución venidera exenta de magia. En tercer lugar, nos abocaremos a analizar la dialéctica entre magia y política en las reflexiones sobre el surrealismo de fines de la década de 1920. Si bien se trata de textos anteriores en el tiempo, en ellos se encuentra una objeción a ciertos mecanismos propios de la estetización neoromántica así como la descripción de una vía posible para una nueva percepción revolucionaria.

En cuanto al texto central, este existe en tres versiones. La primera fue escrita en 1935. Luego fue corregida y adaptada a los requisitos de la **Zeitschrift für Sozialforschung** que publicó el texto en 1936. Esta es la redacción más comentada y discutida entre sus contemporáneos y sobre la que haremos principalmente referencia aquí (salvo en dos ocasiones que nos referiremos a la primera versión). La tercera versión es la traducción al francés realizada por Pierre Klossowski y revisada por el propio Benjamin. Por último, se encuentra la versión rescatada por Adorno en 1952, a la que suele referirse como el *Urtext*.

2. LO REACCIONARIO: LA LEJANÍA, EL CULTO, EL AURA

La obra de arte (1936) da inicio proponiendo un principio metodológico según el cual la dialéctica de las condiciones de producción capitalistas se hace perceptible no solo en la “estructura material” del modo de producción sino también en la “superestructura”. La estructura fetichista de la consciencia burguesa se vuelve legible también en la producción artística. Con gran previsión filosófica, Benjamin sostiene que el fascismo extrajo un insumo fundamental de la superestructura: los conceptos estéticos del romanticismo (genialidad, perennidad, misterio, creatividad). En cambio, los conceptos acuñados por el trabajo que presenta Benjamin resultarían “completamente inutilizables para los fines del fascismo” (1991a 435).³ Estos conceptos son fundamentalmente los de aura, desaturización y reproductibilidad técnica.

Como lo viene señalando Sigrid Weigel, este estudio tiene el mérito de haber problematizado, por primera vez, la percepción en relación con los avances de la técnica y la producción (WEIGEL, 2012). Es que una de las tesis centrales del texto propone que, como resultado de la invención de la fotografía, el arte muta hacia

³Salvo ocasionalmente donde ofrezco traducciones propias, cito de ahora en más (con ligeras modificaciones cuando lo considere oportuno), la traducción de Alfredo Brotons Muñoz (2008).

formas nuevas, formas que contienen –de modo latente– también una nueva percepción.

En el decir de Benjamin, el arte contuvo, desde siempre y de modo continuo, un “valor de culto” fundado en la originalidad y la autoridad del objeto. Más aún, el arte salvaguardó ese valor de culto en el tiempo, como es posible observar en la veneración de las masas por el líder totalitario. Por esta inherencia histórica entre arte y culto, se puede decir que, donde se rinde devoción al líder, hay “estetización de la política”. Pero la reproductibilidad técnica del arte, especialmente el cine (por las razones que enseguida analizaremos), pone en jaque el culto a la pieza “original” y a la “autoridad” de las obras. Alienta la desacralización del mundo en general. Es que la reproductibilidad del arte pone de manifiesto un modo revolucionario de percepción, la percepción-montaje. El fascismo, en cambio, es la forma política que se corresponde con un modo de percibir obsoleto, total, auratizado y mágico.

¿Qué es la reproductibilidad del arte? Es la copia de un original. En verdad no se trata de un suceso propio de la era del industrialismo. Siempre hubo técnicas de reproducción de obras. No obstante, en el siglo XIX, la reproducción técnica avanza en un sentido nuevo. Hacia esa época, la reproducción convierte en tema propio la totalidad de las obras de arte heredadas, los temas de esas obras, sus soportes y sus funciones. Pero lo curioso es que ella misma conquista un puesto específico entre los procedimientos artísticos. La fotografía y el cine empiezan a ser considerados arte en sí mismos e incluso a situarse como arte del siglo XX por antonomasia.

Ahora bien, ¿qué diferencia realmente al arte en tanto reproductibilidad técnica del arte en su modalidad tradicional? El cine y la fotografía se sustraen del “aquí y ahora”, descrito como la “manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (BENJAMIN, 1991a, p. 479).⁴ El aquí y ahora del original constituye el concepto de su **autenticidad** (autoridad plena). A su vez, la autenticidad de una cosa está vinculada con su historia natural. Es la cifra de todo lo que puede hacerse transmisible en ella –desde su duración material hasta su testificación histórica–. Autenticidad y duración son los caracteres del “aura”. Esta pertenece a una “tradición” donde las obras de arte estaban puestas al servicio de la magia y luego de la religión. En esto residía su “valor de uso” originario, su valor cultural. La obra de arte tradicional encontraba su fundamentación en el culto, y esta fundamentación sobrevivió incluso

⁴ “Einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag”.

en el Renacimiento, como culto profano de la belleza. Pero, gracias al cine, las obras de arte han comenzado a portar un nuevo fundamento revolucionario.

3. LO REVOLUCIONARIO: LA CERCANÍA, EL MONTAJE, EL PÚBLICO-ACTOR, EL PÚBLICO-EXPERTO

Según Benjamin la aparición de la fotografía fue principalmente resistida por la modalidad tradicional del arte mediante la doctrina de *l'art pour l'art*. La declaración de autonomía por parte de las vanguardias del siglo XIX fue el modo que encontró la función tradicional (religiosa) del arte de resistir al cambio de paradigma, sobreponiéndose así a cualquier función social del arte o determinación objetiva contextual. En el pensar de Benjamin, al postular su autonomía, las vanguardias perdían anclaje social y transfiguraban sus productos, devenidos objetos de culto. Esa posición comparte un fundamento común con el fascismo, que quiere garantizar la devoción sin mediación de la crítica social. Pero “la reproductibilidad técnica viene a emancipar a la obra de arte de su existir parasitario en el seno del ritual” (2008, p. 59). El aura de las obras es dañada por un doble proceso: lo reproducido se divorcia del ámbito de la tradición y sustituye su aparición irrepetible por apariciones masivas. Al mismo tiempo, sale en busca del espectador. Los caracteres de la obra reproducida son así la repetibilidad y la fugacidad. Se trata de una liquidación de la lejanía de lo irreproducible a través de un acercamiento: “Aproximar, espacial y humanamente las cosas hasta sí es para las masas actuales un deseo tan apasionado como lo es, de un modo paralelo, su tendencia a intentar la superación de lo irrepetible de cualquier dato al aceptar su reproducción” (2008, p. 57). Al lesionarse el aura, la función social del arte queda completamente modificada, ya no está fundamentada en un ritual sino que “pasa a fundamentarse en otra praxis, a saber: la política” (2008, p. 57).

La recepción de las obras de arte sucede bajo diversos acentos (muchos acentos) entre los cuales hay dos que destacan por su polaridad: el valor cultural de la obra y su valor exhibitivo. Es decir, el valor de los objetos artísticos oscila entre el de su existencia (cultural) y el ser-vistos (exhibitivo). A medida que la nueva producción de imágenes se emancipa del ámbito del ritual, aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos. La capacidad exhibitiva de un retrato (que se puede mover fácilmente) es mayor que la de una estatua en un templo (puesto fijo). Con la reproducción técnica crece con gran ímpetu las posibilidades de la exhibición y, al mismo tiempo, se modifica la naturaleza de la obra. La función de la obra que hoy nos

es *consciente* es la artística, pero ella será accesoria más tarde. En efecto, según Benjamin habría una imagen consciente de la percepción ocular humana y una imagen inconsciente de la lente de la cámara. Este inconsciente óptico estaría allí, latente como praxis revolucionaria en cada obra de arte reproducida, aguardando su pasaje al plano consciente.

Por la virtud de la cámara y sus métodos auxiliares experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional. Esta cuestión ya había sido señalada en el ensayo **Pequeña historia de la fotografía** (1931) en los términos que citamos *in extenso*:

Son dos naturalezas diferentes las que le hablan a la cámara y al ojo; pues en vez de un espacio conscientemente creado por un hombre hay un espacio creado inconscientemente. Alguien que conozca, por ejemplo, la manera de andar que adopta la gente (aunque solo sea a grandes rasgos) nada podrá saber de su postura en la fracción de segundo del "apretar el paso". Mas la fotografía le presenta dicha postura con sus herramientas: con el ralentí y la ampliación. Esto inconsciente óptico lo conocerá por medio de ella, y ello del mismo modo que lo inconsciente instintivo se conoce por medio del psicoanálisis. Las cualidades estructurales, los tejidos celulares con que la técnica y la medicina acostumbran contar [...]: todo eso es en principio más afín a la cámara que el paisaje encantador o el retrato expresivo. Pero, al mismo tiempo, la fotografía va sacando a la luz, a través de este material, los diversos aspectos fisiognómicos y esos mundos de imágenes que viven dentro de lo más pequeño (2007a, p. 382-3).⁵

Pero todavía en la fotografía existe un elemento mágico porque, en ella, el valor cultural ocupa una última trinchera que es el rostro humano, el recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En cambio el montaje tiene la posibilidad de liquidar el aura en los objetos artísticos. ¿Cómo lo hace? De dos maneras que ya podemos sistematizar: con nuestras palabras, el montaje daña el aura a) por sus efectos socioculturales y b) por sus características formales. En cuanto a sus efectos socioculturales, el montaje acerca al público con el espectáculo y su producción. El aquí y ahora de la exhibición perdería sentido y así caería la autoridad del artista y el valor de la obra con relación a la autenticidad del original. El público está llamado a participar en estas obras: como público-actor y como público-especialista. En el cine ruso, un porcentaje importante de los actores no lo son en el sentido occidental; ellos son personas que desempeñan su propio papel, sobre todo en su actividad laboral.

⁵ Cito de ahora en más (con ligeras modificaciones cuando lo considere oportuno), la traducción de **Obras II 1** de Jorge Navarro Pérez (Benjamin, 2007).

Este cine revolucionario, sostiene Benjamin en **Pequeña historia de la fotografía**, “ofreció por vez primera desde décadas, la ocasión de poner ante la cámara a personas que no sabían qué había que hacer para enfrentarse a una fotografía. Y así el rostro humano apareció por primera vez con un significado nuevo” (1991b, p. 395). Con el montaje, el público también se vuelve experto y crítico. Ya no le resulta desconocido, lejano o maravilloso aquello que se le presenta a la mirada: “basta haber oído tan solo una vez a un grupo de repartidores de periódicos, apoyados en sus bicicletas, discutir los resultados de una carrera para comenzar a comprender este estado de cosas” (2008, p. 70). Con mucho acierto, Benjamin festeja la masificación de productores y espectadores de obras; incluso celebra el hecho de que en ocasiones unos y otros puedan confundirse:

Durante siglos en la literatura las cosas estaban dispuestas de tal modo que un pequeño número de escritores se enfrentaba a muchos miles de lectores. Ya en los años finales del pasado siglo [XIX] se produjo un cambio. Dada la creciente expansión de la prensa, que no deja incansable de poner a disposición de los lectores nuevos órganos políticos, religiosos, científicos, profesionales y locales, una parte cada vez mayor de los lectores –casualmente al principio– pasó a contarse entre los escritores. La cosa comenzó cuando la prensa diaria les abrió su “buzón”; pero hoy día no hay casi ningún europeo participe del proceso de trabajo que no pueda en principio encontrar ocasión de publicar una experiencia laboral, una reclamación, un reportaje, o cosas semejantes. La distinción entre autor y público está con ello a punto de perder lo que fue su carácter fundamental (2008, p. 71).

La otra manera en que el montaje liquida el aura tiene que ver estrictamente con sus características formales. El montaje rompe el encantamiento; el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes (antes fijas) queda interrumpido por la secuencia de los fotogramas.⁶ Así también el montaje señala, de modo latente, lo que se manifestará más tarde como interrupción de la alienación capitalista. El montaje comparte con la revolución un fundamento práctico revolucionario.

Existe entonces una clara distinción entre uno y otro señalamientos acerca de la nueva *poiesis* artística. De un lado, el diagnóstico de que, al no requerir un aquí y ahora de la exhibición, la reproductibilidad técnica posibilita un acercamiento entre

⁶ Es que Duhamel acusa al cine de ser un “arte” para la masa, que busca disipación. Mientras que el arte verdadero exige recogimiento. Benjamin dice que mientras que quien se recoge ante una obra de arte se sumerge en ella; se adentra en esa obra; por el contrario, la masa dispersa sumerge en si misma la obra artística (2008).

público y productor: un productor que sale a buscar a su público, que se vuelve más accesible, que en ocasiones lo incluye en el producto que muestra; un público que – con mayor acceso a obras- se va volviendo “especialista”. De este señalamiento surge también la idea de que potencialmente estos medios, masivos por definición, podrían ser aprovechados por los movimientos revolucionarios. Aunque el propio Benjamin reconoce que también pueden servir a mecanismos conservadores: por ejemplo, en el culto a las estrellas de Hollywood o en el cine nazi. Así el texto deja abierta una pregunta en torno a la posibilidad de que, finalmente, el aumento de valor exhibitivo de las obras-montaje no redunde en una “aniquilación del aura” sino que ellas conservan, en una despojada medida, su valor cultural. Del otro lado, el paralelismo entre interrupción de la alienación en el sistema capitalista y carácter interrumpido del relato cinematográfico no resulta del todo transparente. ¿La latencia de una revolución venidera se deriva del carácter fragmentario de los medios? Vamos a repasar esta idea en la defensa benjaminiana del teatro de Brecht, que desarrolla esta tesis en profundidad.

4. ESENCIALIZACIÓN DE LA FORMA-MONTAJE: BRECHT

La tesis central de **El autor como productor** [*Der Autor als Produzent*, 1934] se asienta en una confianza en la potencia revolucionaria del montaje por sí mismo (RANCIÈRE, 2011): solo volviéndose productores de su oficio pueden los poetas ser revolucionarios; para ello, deben revolucionar los medios técnicos con los que producen. En las antípodas de este tipo de producción está la propaganda.

El autor como productor comienza con una queja contra la actitud platónica de izquierdas de la época. Es bien conocido que en el libro X de **República**, Platón entiende que el interés de la comunidad prohíbe que los poetas vivan en ella. Considera que la poesía corrompe al ciudadano, porque narra historias donde prevalece la corrupción de los dioses que son o deben ser el modelo de los hombres.

Desde Platón en adelante, la cuestión del derecho a la existencia del poeta no se había vuelto a plantear tan tajantemente. Pero los ideólogos de izquierda repiten esa actitud al exigirle al poeta una existencia condicionada, bajo unas determinadas reglas y con un particular imperativo: proletarizarse. Benjamin se dirige a estos ideólogos marxistas: “ustedes no son proclives a aprobar la autonomía del poeta (...) creen que la actual situación social le obliga a decidir al servicio de quién ha de poner su actividad” (1998^a, p. 117). Los acusa así de pretender que el poeta

tome una posición y muestre en su obra, a partir del tema escogido, que es comunista o bien que es reaccionario. Le exigen que muestre sus cartas, si es un escritor burgués recreativo o si está a favor del proletariado; los ideólogos esperan que el poeta responda de parte de qué intereses de clase está. Se dice que el autor debe perseguir una “tendencia” pero, de esta manera, el concepto de “tendencia” constituiría un instrumento por completo inadecuado para la crítica literario-política.

Pero ¿qué es ser un poeta verdaderamente revolucionario? Benjamin propone el siguiente lineamiento: las relaciones sociales están condicionadas por las relaciones de producción. Entonces, en lugar de preguntar “¿cómo está una obra *respecto de* las relaciones de producción de la época, si está de acuerdo con ellas, si es reaccionaria o si aspira a transformaciones, si es revolucionaria?”, deberíamos preguntar “¿cómo está *en* ellas?” Esta pregunta se dirige a la función que tiene la obra dentro de las condiciones literarias de producción de un tiempo. “Con otras palabras, apunta inmediatamente a la técnica literaria de las obras” (1998^a, p. 119).

El ejemplo que Benjamin propone del autor que persigue una tendencia es el de Sergei Tretiakow. Este poeta ruso distingue el escritor operante del informativo. El primero lucha e interviene activamente: se vuelve periodista de la revolución. Pero así renuncia también a su carácter de poeta y se convierte en propagandista. Justo ahora, diagnostica Benjamin acerca de su contemporánea década de 1930, estamos en medio de un “vigoroso” proceso de reconfiguración de las formas literarias, un proceso en el que muchas contraposiciones en las cuales estábamos acostumbrados a pensar pierden su capacidad de impacto. Adelanta entonces una idea que reaparecerá en **La obra de arte** que ya hemos mencionado: público-escritor deviene una distinción que la prensa burguesa quiere mantener en pie, pero que tendería a extinguirse (refundición). El lector está siempre dispuesto a convertirse en un escritor (perito). Es el trabajo mismo el que toma la palabra, pues hay una literarización de las condiciones de vida. El escenario de este acontecimiento es el periódico donde se humilla la palabra y donde se prepara su salvación.⁷

La idea de un autor como productor tiene así su germen en la prensa. Y es que momentáneamente solo en la prensa nos percatamos de que el vigoroso proceso de refundición somete a revisión la distinción entre la autoridad del autor y la

⁷ Se trata de una rectificación respecto de lo que había considerado en la época del ensayo sobre Karl Kraus (1931): la idea de que la información paraliza la imaginación de los lectores. Sobre el concepto de perito o especialista [*Fachman*] (SCHWARTZ, 2001).

vulgaridad del lector. Esto quiere decir que el poeta tiene que revolucionar sus propios medios técnicos de producción. El autor debe encontrar un lugar junto al proletariado. Pero este lugar no puede ser el de un protector o el de un mecenas ideológico. La tendencia política, por muy revolucionaria que parezca, ejerce funciones contrarrevolucionarias si el productor se solidariza con el proletariado solo con su ánimo y no como verdadero productor. “El lugar del intelectual en la lucha de clases solo podrá fijarse, o mejor aún, elegirse, sobre la base de su posición en el proceso de producción” (1998a, p. 124) porque

la mejor tendencia es falsa si no enseña la actitud con la que debe ser seguida. Y dicha actitud solo la puede enseñar el escritor cuando hace algo: a saber, escribiendo. La tendencia es la condición necesaria pero no suficiente de una función organizadora de la obra. Esta exige además el comportamiento orientador e instructivo del que escribe. Y eso hay que exigirlo hoy más que nunca. Un autor que no enseñe a los escritores no enseña a nadie. Resulta, entonces, decisivo el carácter modelo de la producción, que en primer lugar, instruye a otros productores en la producción y que, en segundo lugar, es capaz de poner a su disposición un aparato mejorado. Y dicho aparato será tanto mejor cuanto más consumidores lleve a la producción, en una palabra, si está en situación de hacer de los lectores o de los espectadores colaboradores (1998a, p. 130).

El modelo de este tipo de poeta es, claro, Bertolt Brecht. Este dramaturgo propone un teatro que no compite con los nuevos instrumentos de difusión (el cine y la radio) como los teatros de tramoya complicada y superproducciones, sino que procura aplicar sus aspectos revolucionarios y aprender de ellos. El teatro épico se pone a la altura de los tiempos de la radio y el cine.

Brecht recupera los elementos más originarios del teatro. Modifica así la interdependencia funcional entre escena y público, texto y puesta en escena, director y actores. Su teatro expone situaciones que son interrumpidas en el propio curso de las obras. Se trata de un procedimiento de montaje: “lo montado interrumpe el contexto en el cual se monta” (1998a, p. 131). La interrupción de la acción opera constantemente en contra de la ilusión del público (la ilusión del fetiche) y tiene una función organizativa (no moral): fuerza al espectador a tomar una posición en el suceso. Así, el teatro épico no cree en que colmando el sentimiento de sus espectadores (catarsis aristotélica) contribuya a la ética ciudadana. Brecht pretende crear un distanciamiento, un **extrañamiento** [*Verfremdung*] de la situación de alienación [*Entfremdung*] en la que el público vive cotidianamente.

Benjamin acierta en sospechar de la exigencia moralizante que los movimientos de izquierda hacen a sus artistas. El argumento en contra de los contenidos “revolucionarios” y la sugerencia de revolucionar los propios medios resulta llamativamente actual. Sin embargo, recuperando ahora lo planteado hasta aquí en torno a **La obra de arte** y **El autor como productor**, quisiéramos sugerir que existe en estos textos un riesgo de esencializar la potencia revolucionaria de los nuevos medios técnicos, al suponer que de ellos se deriva (o bien que ellos ya estarían señalando) el desmoronamiento final de cuanto quedaba de mágico-religioso en Occidente; más aún, que ellos excluyen la posibilidad de ser aprovechados por movimientos conservadores. Por otra parte, si Tretiakow fue un poeta mediocre, esto no puede derivarse de los argumentos que “El autor como productor” nos ofrece, a saber, que se volcó a la propaganda. ¿Puede decirse de la propaganda que ella es en sí misma no-revolucionaria? El esquema teórico coloca de un lado a la propaganda y la moda, la espiritualización, la conmoción; del otro, el arte, la reflexión, el extrañamiento. Es curioso que aquí se pierde toda dialéctica, en el sentido de las tensiones entre opuestos de las que nos hablaba Benjamin desde el *Trauerspiel* en adelante, como le reclama Adorno en una carta a la que enseguida nos remitiremos. Nos ocuparemos ahora de reordenar los elementos de la teoría benjaminiana de la estetización, en función del epílogo al estudio de 1936, para luego rastrear la posibilidad de una dialéctica entre magia y praxis en la propia obra de Benjamin que tenga efectos críticos más potentes.

5. ESTETIZACIÓN: DEL CULTO A LA GUERRA Y LA CAÍDA DEL INTERÉS ÉTICO A LA ESENCIALIZACIÓN DEL MONTAJE

Existen dos sentidos del término “estetización” que se extraen del ensayo **La obra de arte**: 1) el primero está vinculado a la idea de culto; 2) el segundo, al desinterés ético.

Comencemos por el primer sentido. Como hemos visto, la salvaguarda del aura en el arte permitió que, en los años treinta, ella pudiese trasladarse a la veneración de la figura del líder fascista. Ahora bien, en el epílogo del texto, Benjamin se permite dudar de que el fascismo pueda comprenderse mediante el ritual en sí. Es en verdad el “culto a la guerra” lo característico del fascismo (algo que Hannah Arendt concedería unos años más tarde en **Los Orígenes del Totalitarismo** [2006]).

Como ya lo hemos mencionado, en una nota al pie del estudio sobre la reproductibilidad técnica, Benjamin llega a reconocer que, en el fascismo, tiene lugar uno de los aspectos revolucionarios del montaje; a saber, la participación del público en la producción. Aprovechando la crisis de las democracias representativas burguesas, el fascismo comprendió el modo en que debía presentarse el político ante las masas, acercándoseles mediante los aparatos. El dictador salía así vencedor (2008, p. 69). También el fascismo (y no solo la revolución rusa) tiene el mérito de permitir que las masas se expresen mediante los nuevos medios técnicos (claro que éstas se expresan uniformadas en un caso y alborotadas en el otro). En todo caso, se rectifica Benjamin, “el fascismo intenta organizar a las masas recientemente proletarizadas sin tocar las relaciones de propiedad, cuya eliminación ellas persiguen” (1992, p. 506). Es decir, el totalitarismo hace uso de la reproductibilidad técnica para estabilizar las relaciones de explotación. Las masas “organizadas” son distraídas, o quizás manipuladas u orientadas (Benjamin no nos dice a ciencia cierta) hacia el culto y la práctica de la guerra por la guerra:

Todos los esfuerzos realizados por la estetización de la política culminan en un punto que es la guerra. La guerra y solo la guerra hace posible otorgar una meta a los actuales movimientos de masas en la máxima escala imaginable, permitiendo que se conserven al mismo tiempo las relaciones de propiedad (1991a, p. 506).

Entonces la estetización fascista no es meramente “culto”, sino culto a la guerra, a la muerte. En efecto, los neorrománticos se habían encargado de darle cuerpo teórico a ese culto. En **El trabajador. Dominio y figura** (1932), Jünger propone un pensamiento basado en la categoría de *Gestalt* (forma o figura), que había sido central en la obra de Spengler, para desprestigiar la noción “burguesa” de “concepto”:

Son figuras aquellas magnitudes que se ofrecen a unos ojos que captan que el mundo articula su estructura de acuerdo con una ley más decisiva que la ley de la causa y el efecto, aunque no vean la unidad bajo la que se efectúa esa articulación [...]. En la figura descansa el todo, un todo que abarca más que la suma de sus partes (2003, p. 38).

Para captar la *Gestalt*, según Jünger, se requería la experiencia de esa *Gestalt*. Y la experiencia por antonomasia era la del frente [*Fronterlebnis*] de la I Guerra Mundial, porque allí había acontecido lo extraordinario respecto de la vida maquina del mundo burgués. La *Gestalt* por excelencia era la del Soldado que, al

constituir una totalidad, tenía que llegar a dominar, anular lo sesgado y abstracto. El mundo debía uniformarse.

Siguiendo otros textos en donde Jünger no es directamente referenciado, podemos saber que, para Benjamin, la vivencia del frente no constituye experiencia. Justamente, lo truculento de la guerra volvió a los acontecimientos inenarrables; demasiado traumáticos, ellos quedaron hundidos en el olvido-incosciente. De la guerra no quedaba nada que contar: pobreza de palabras, nada en el registro consciente, todo archivado en la memoria (1991c).

Por otra parte, en una reseña de **Krieg und Krieger [La guerra y el guerrero, 1930]**, una compilación de textos sobre el tema de la guerra editada por Ernst Jünger, Walter Benjamin escribía que la revolución conservadora no hacía otra cosa que espiritualizar y resacralizar su objeto (la guerra, la sangre) vaciándolo de sentido y escindiéndolo de su carácter temporal, social y material. Se le atribuía un alma a la guerra cuando en realidad estaba puesta al servicio del militarismo y los intereses más mundanos.

Ahora bien, la razón histórica por la que el fascismo le rinde culto a la guerra, se vincularía con el segundo sentido de estetización: el desinterés ético conservado en el tiempo por las vanguardias artísticas. Es que Benjamin relaciona la fórmula de *l'art pour l'art* con el fascismo. Esta fórmula proveniente del idealismo del siglo XIX buscaba la autonomía del arte respecto de todas las demás esferas de lo social. Siguiendo la tercera crítica kantiana la propuesta de “el arte por el arte”, divulgada por el poeta Théophile Gautier, esperaba que la producción y la contemplación artísticas se apartasen de todo interés por el objeto de la contemplación. Benjamin entiende que esta propuesta es reaccionaria y más aún cuando se traslada a la política, cuando se vuelve principio de la política. ¿Pero era este verdaderamente el fin de Gautier? En verdad no. Debemos despejar a las vanguardias del argumento benjaminiano para poder comprender que la crítica de “La obra de arte...” apunta contra una política que se vuelve mera contemplación desinteresada. La política debe tener un interés; algo que el propio Kant había buscado desarrollar. Respecto del juicio estético, el juicio teleológico tiene un interés por su objeto, orientado al bien de la humanidad.⁸

⁸ A su vez, el *fin natural* que deriva de las ideas de la razón, se diferencia de estas mismas ideas en que tiene un objeto (un interés) dado: el de que la libertad se realice en lo sensible (Kant, 2004, §18)

Fiat ars, pereat mundus, nos dice el fascismo, y [...] espera directamente de la guerra la satisfacción artística [...] La humanidad, que antaño, con Homero, fue objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, ahora ya lo es para sí misma (BENJAMIN, 2008, p. 85).

El fascismo quiere que el aura se expanda de modo mucho más amenazante de como había operado desde el Renacimiento. Aquí vale comprender “aura” como sinónimo del “desinterés”. “Que se haga el arte aunque perezca el mundo” consigna el sintagma latino, es decir, que haya desinterés contemplativo en todas partes. Ya no en las piezas de arte, sino tiñendo todo cuanto hay en el mundo, incluso la vida humana. El historiador norteamericano Martin Jay recuerda los discursos en los que se aplican criterios de belleza a la muerte de seres humanos (por ejemplo, el caso del ministro de relaciones exteriores de Mussolini, Ciano, cuando en 1936 comparaba las bombas lanzadas a etíopes fugitivos con “pimpollos en plena floración”). Efectivamente “así sucede con la estetización de la política que propugna el fascismo. Y el comunismo le responde por medio de la politización del arte” (BENJAMIN, 2008, p. 85). Esta expresión de Benjamin ha generado confusión. Muchos la han entendido como la postulación del arte como el encargado de transformar la praxis social (SCHWARZBÖCK, 2010). El sentido político último de esta expresión indica que lo que alcanza a verse de modo difuso en el arte debe volverse evidente para la consciencia política.

Tempranamente, T. W. Adorno objetó al ensayo el otorgamiento de carácter contrarrevolucionario al arte autónomo, y la sobreestimación del arte dependiente. ¿Cómo puede ser responsable la doctrina de “el arte por el arte” del desinterés ético por parte del fascismo? En realidad, de esta crítica nos interesa resaltar no tanto la autonomía del arte y cierta defensa de *l'art pour l'art* (que es central en la obra de Adorno) sino la dialéctica entre “mito y libertad”, que Adorno exige a su amigo no dar por extinguida. Según lo estimaba el amigo, esta había sido quizás la más lúcida tensión desarrollada por Benjamin en textos tempranos.

Con mayor énfasis que lo antedicho, el filósofo de Frankfurt se pregunta, aun asumiendo que *l'art pour l'art* es la última trinchera del aura, ¿no puede el arte autónomo ser reproducido? Y ¿es cierto que no hay aura en las reproducciones técnicas? “Si hay un carácter aurático, éste es adecuado al cine en suprema, y precisamente por ello, arriesgadísima medida” (ADORNO, 1995, p. 142). Benjamin no había descuidado esta posibilidad.

Pero entonces, ¿no son quizás el fetiche y el culto en tanto meros fetiche y culto –a saber, cuando no dialectizan con la desaturación, la razón y la política– los elementos que explican el fascismo? El problema del fascismo es evidentemente mucho más el culto a la guerra, la anulación de la política y sus intereses éticos que la reificación de algunos elementos.

Habiendo señalado entonces las dificultades con las que se encuentra el texto (esencialización de los medios técnicos) y despejado la tesis de la estetización (un mecanismo que ahora hemos descrito como apología de la muerte), resta analizar las chances para una revisita de **La obra de arte** bajo la perspectiva que le exigía Adorno, una que el mismo Benjamin había habilitado tiempo antes. Nos plegamos aquí a aquellos autores que han insistido en destacar la potencia crítica de la dialéctica entre magia y política en la obra benjaminiana (Adorno 1981; García; Menninghaus). Como hemos visto esta dialéctica no es una constante en su obra. Por cierto existen momentos sumamente ilustrados en los que Benjamin se niega a admitir cualquier sesgo de magia en su pensamiento. Incluso existen episodios donde “magia” y “religión” tienen connotaciones sumamente diversas que aquí no hemos tenido en cuenta, ya que exceden el objetivo de nuestro estudio. Aquí nos limitaremos a analizar la dialéctica magia-política en los trabajos sobre el surrealismo y el *kitsch*, dado que, según lo proponemos, allí encontramos una contraposición con las propuestas de la mitificación neoromántica, así como una *chance* para una vuelta de tuerca sobre el carácter revolucionario de los productos de la industria cultural.

6. BILDRAUM: ENTRE MAGIA Y POLÍTICA

En **Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo** (1998), Ricardo Ibarlucía señala como un eje cardinal en el pensamiento de Benjamin, los pasajes en donde este autor contempla la capacidad revolucionaria de las fuerzas míticas sepultadas “en los escombros de la cultura de masas” (1998, p. 12). Por cierto, esta perspectiva propia del pensamiento de Benjamin aparece en los dos textos de la década del '20 que nos proponemos explorar, **El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea** [**Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz**, 1929] y **Onirokitsch** [**Traumkitsch**, 1925], pero también tiene lugar en el inédito libro de **Los Pasajes**, que aquí queda fuera del análisis. De modo que, si bien los estudios sobre el *kitsch* y el surrealismo son anteriores a **La**

obra de arte, la persistencia de algunas de sus ideas nos permite afirmar que tienen validez para revisitar las reflexiones sobre la reproductibilidad técnica. En estos textos magia y política se encuentran en afinidad dialéctica, al mismo tiempo que marcan una distinción con la mitificación neoromántica de la que hablamos más arriba. Benjamin encuentra que el *kitsch* y la poesía surrealista no reifican contenidos de la cultura, no los elevan al peldaño de lo maravilloso y pasible de devoción (como hacía el fascismo con la nación, la raza, la sangre). El gesto surrealista es más bien contrario, se entrega a la elocuencia de los objetos que la cultura ha despreciado u olvidado; esas cosas que habitan el mundo junto a nosotros, esperando el momento de mostrarse bajo una nueva luz. Así, los surrealistas transforman el mundo circundante en un espacio de imágenes, un espacio lleno de iluminaciones posibles. Este espacio de imágenes, no obstante, aguarda su vinculación con el cuerpo colectivo (eso a lo que Benjamin denomina “inervación”), es decir, debe traducirse en iluminaciones profanas de un orden más justo.

La idea política de *Bildraum* es contraria tanto al *Ideal* futuro del liberalismo o de la socialdemocracia, como a lo inalcanzable-romántico. El ideal liberal, socialdemócrata, humanista e ilustrado es optimista respecto del futuro. En cambio la actitud política revolucionaria debe ser pesimista y debe organizar ese pesimismo a favor de la acción presente y del rescate del pasado. Es Pierre Naville quien propone esta idea: “Organizar el pesimismo no significa otra cosa que [...] descubrir en el ámbito de la acción política el pleno ámbito de las imágenes [*Birdraum*]” (cit. en BENJAMIN, 2007b, p. 314). No se trata de imágenes reificadas; pero ellas pueden ser leídas (en una de sus caras) como auráticas porque es mediante un “truco” que puede cambiarse la mirada del mundo. “El truco que domina el mundo de cosas (resulta más honrado hablar de truco aquí que de método) consiste en el hecho de cambiar la mirada histórica del pasado por una mirada política” (BENJAMIN, 2007b, p. 306). Este “truco” consiste en un rescate político de lo que hay de olvidado y no visto en el mundo. Esta asociación se vuelve transparente en los versos de Apollinaire:

abrios, tumbas, vosotros, muertos [...], cadáveres [...] porque aquí aparece el fabuloso guardián de las llaves, el que tiene en sus manos un manojito de llaves de todos los tiempos, que sabe abrir los más difíciles candados y los invita a pasar al mundo de hoy (cit. en BENJAMIN, 2007b, p. 306).

Los surrealistas procuran “penetrar en el corazón de las cosas obsoletas” (BENJAMIN, 1998b, p. 113). Breton, sostiene el filósofo, fue el primer poeta en “dar con las energías revolucionarias que se contienen en lo envejecido” (BENJAMIN, 2007b, p. 305). El surrealismo encuentra lo enigmático en lo cotidiano, no quiere fomentarlo, no busca inventarlo. Se dirige hacia las cosas de la vida cotidiana, a los desechos y la técnica de la cultura de masas. Donde el neoromanticismo escapa a la realidad mediante la mitologización y su elevación celestial, el surrealismo descubre el sueño revolucionario, la embriaguez y el mito, aquí y allá, en la “gris capa de polvo sobre las cosas” y no en “la flor azul” romántica (BENJAMIN, 1998b, p. 111).

La propuesta surrealista supone aplicar a las cosas obsoletas, demasiado cotidianas u olvidadas, una “óptica dialéctica” (BENJAMIN, 2007b, p. 303), una suerte de “aflojamiento del yo en la embriaguez [que paradójicamente hace salir] del hechizo de embriaguez” (BENJAMIN, 2007b, p. 303). La iluminación profana (y no religiosa) es siempre la iluminación de una relación dialéctica entre embriaguez y salida de ese hechizo.

Así, en los propios trabajos de Benjamin aparece la objeción a **La obra de arte**. Justamente el hecho de lo enigmático o lo residual en las cosas es lo que requiere un rescate por parte del revolucionario o del poeta. No se trata de desechar ni de luchar por el aniquilamiento del aura. Pero tampoco el filósofo se ocupa de reificar las cosas, a saber, de otorgarles aura, como lo hacían las teorías de la revolución conservadora. Se trata de asumir que, como todos los productos de la cultura, especialmente los obsoletos (quizás sirva como un ejemplo el proyecto de pensar hoy el cine de Eisenstein, como lo viene haciendo Georges Didi-Huberman) el montaje guarda una potencia revolucionaria, una que facilita su lectura por sus características masivas.

7. CONSIDERACIONES FINALES

El célebre texto **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica** tiene el mérito de haber identificado hasta qué punto los medios técnicos revolucionaban nuestra percepción e inauguraban un mundo donde las imágenes, dada su enorme proliferación, tendrían centralidad. Inauguró así una tradición en la que se pensó, hasta nuestros días, la relación de la política con las imágenes: de Susan Sontag a Jacques Rancière, pasando por Jean Baudrillard y Guy Debord.

Hemos analizado este texto en profundidad, remarcando el diagnóstico benjaminiano sobre la invención de los nuevos medios técnicos. De un lado, el festejado acercamiento entre público y productor. Del otro lado, el paralelismo entre interrupción de la alienación en el sistema capitalista y carácter interrumpido del relato cinematográfico. Hemos arrojado una sospecha sobre ese paralelismo, que se replica en la consideración de los movimientos reaccionarios respecto del carácter tradicional del arte. El propio Benjamin reconoce que lo característico del fascismo no es tanto el culto o la estetización de la política en sí, sino el culto a la guerra y el desinterés ético por lo humano. De este modo, hemos desentrañado que lo que diferencia al fascismo y al comunismo no es que el primero tiene un fundamento religioso y el segundo uno político, sino que en verdad el fascismo propone un culto a la muerte. Esta aclaración habilitada por el propio epílogo de Benjamin a **La obra de arte** nos permitió avanzar sobre la exigencia que le hacía Adorno para profundizar la hipótesis sobre los nuevos medios técnicos, a saber, mediante una restitución de la dialéctica entre magia y política. Apenas hemos presentado esta dialéctica, que en la obra de Benjamin recorre sus textos tempranos y rebrota en los tardíos. Pero ella nos ha permitido atisbar que, mientras que la teoría reaccionaria rastrea lo oculto en las cosas, espiritualiza elementos de la vida cotidiana que buscan servir a los intereses más mundanos, la teoría crítico-política de las imágenes encuentra el encantamiento histórico-político en el que las cosas están sometidas e ilumina así su juego dialéctico inmanente entre fetichización-desfetichización.

La manipulación y el culto constituyen criterios insuficientes para producir una crítica contra las imágenes en política. En cambio, la tensión magia-política nos habilita a repensar la relación entre política y propaganda (o “estetización”) en un sentido dialéctico, de enorme productividad crítica y de gran actualidad.

A REVIEW OF THE BENJAMINIAN THEORY OF AESTHETICIZATION: ON THE DIALECTIC BETWEEN MAGIN AND POLITICS

ABSTRACT

The present theoretical study intends to revisit "The Work of Art in the Age of Mechanical reproduction" (1936) by Walter Benjamin, in the first place, in order to point out its actuality. Second, we will identify a problem that replicates that of a previous text, "The Author as Producer" (1934). This problem lies in the extreme

confidence placed in the new artistic inventions, as signs of a coming revolution, liberated from magic. In the third place, we will analyze the dialectic between magic and politics in the reflections on Surrealism at the end of the 1920s. Even though these are previous texts in time, they constitute an objection to certain mechanisms of the neo-romantic aestheticization as well as the description of a possible way for a new revolutionary perception.

Keywords: Aestheticization. Politics. Desaturization. Essentialization. Dialectics. Magic-Politics.

REFERENCIAS

ARENDDT, Hannah. **Los orígenes del totalitarismo**. Trad. Guillermo Solana Diez. Madrid: Alianza, 2006.

ADORNO, Theodor. Spengler tras el ocaso. **Crítica cultural y sociedad**. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1973.

ADORNO, Theodor. W. Benjamin über Kafka. **Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

ADORNO, Theodor. **Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos, cartas**. Madrid: Cátedra, 1995.

BENJAMIN, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seinen technischen Reproduzierbarkeit. **Gesammelte Schriften I, 2**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991a, pp. 431-508.

BENJAMIN, Walter. Kleine Geschichte der Photographie. **Gesammelte Schriften II, 1**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991b, pp. 368-385.

BENJAMIN, Walter. Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. **Gesammelte Schriften II, 1**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991c, pp. 438-465.

BENJAMIN, Walter. Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift 'Krieg und Krieger' Herausgegeben von Ernst Jünger. **Gesammelte Schriften III**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991d, pp. 238-250.

BENJAMIN, Walter. Der Autor als Produzent. **Gesammelte Schriften II, 2**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991e, pp. 683-701.

BENJAMIN, Walter. Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. **Gesammelte Schriften II, I**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991f, pp. 295-310.

BENJAMIN, Walter. **Illuminaciones III. Tentativas sobre Brecht.** Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1998a.

BENJAMIN, Walter. Onirokitsch. Trad. Ricardo Ibarlucía. **Walter Benjamin y el surrealismo.** Ed. Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Manantial, 1998b.

BENJAMIN, Walter. Pequeña historia de la fotografía. **Obras II, 1.** Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2007a, pp. 377- 402.

BENJAMIN, Walter. El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea. **Obras II, 1.** Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2007b, pp. 301- 315.

BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. **Obras I, 2.** Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2008, pp. 7-86.

BRATU HANSEN, Miriam. Benjamin's Aura. **Critical Inquiry** n. 34, 2008, pp. 336 -75.

DEBORD, Guy. **La sociedad del espectáculo.** Valencia: Pre-Textos, 2012.

GARCÍA, Luis Ignacio. Para un materialismo del umbral. Walter Benjamin entre mito y razón. **Constelaciones** n. 4, 2012, pp. 207-229.

HERF, Jeffrey. **El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich.** Trad. Eduardo L. Suárez. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993.

IBARLUCÍA, Ricardo. **Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo.** Buenos Aires: Manantial, 1998.

JAY, Martin. **Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural.** Buenos Aires: Paidós, 2003.

JÜNGER, Ernst. **El trabajador. Dominio y figura.** Trad. Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Tusquets, 2003.

JÜNGER, Ernst. **In Stahlgewittern.** Tübingen: Klett-Cotta, 2007.

KANT, Immanuel. **Kritik der Urteilskraft.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

MENNINGHAUS, Winfried. **Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito.** Buenos Aires: Biblos, 2013.

NOVALIS. **Estudios sobre Fichte y otros escritos.** Trad. Robert Caner Liese. Madrid: Akal. 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **El destino de las imágenes.** Buenos Aires: Prometeo, 2011.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romanticismo. Una Odisea del espíritu alemán.** Trad. Raúl Gabás Pallás. Buenos Aires: Tusquets, 2012.

SCHWARTZ, Frederic. The Eye of the Expert: Walter Benjamin and the Avant Garde. **Art History** n. 24, 2001, pp. 401- 444.

SCHWARZBÖCK, Silvia. Más allá del tema del traidor y el héroe. Benjamin, la conspiración y la filosofía política, **Actas del III Seminario Internacional Políticas de la Memoria 'Recordando a Walter Benjamin'**, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2010.

SONTAG, Susan. **Bajo el signo de Saturno.** Barcelona: Edhasa, 1987.

SPENGLER, Oswald. **El hombre y la técnica y otros ensayos.** Trad. L. Martínez Hernández. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1947.

WEIGEL, Sigrid. El detalle en las imágenes fotográficas y cinematográficas. Sobre la significación de la historia de los medios para la teoría de la cultura de Walter Benjamin. Trad. Mariela Vargas. **Boletín de estética** n. 19, 2012, pp. 5-44.