



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

ELEMENTOS FUNDAMENTALES PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA TEORÍA  
DE LA PERCEPCIÓN EN WALTER BENJAMIN. LA LECTURA DE LA  
EXPERIENCIA MODERNA.

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA

PRESENTA:  
SERGIO GUTIÉRREZ CERVANTES

NOMBRE DEL TUTOR  
DR. CARLOS OLIVA MENDOZA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX. ENERO 2018



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



*A mi amado abuelo Higinio Cervantes Zurita, cuyo amor extraño todos los días, pero también ha sido una luz que me permite seguir adelante.*

*A mi amado Bruno cuya llegada a este mundo ha sido el acontecimiento más feliz de mi vida, y se ha convertido en mi mayor inspiración.*

*A mis amados padres Norma Cervantes Arias y Juan Gutiérrez Quiroz por ser el apoyo para obtener lo más importante: ¡una vida feliz! Les estaré agradecido toda mi vida*

*A mi amada Jacqueline, que el inmenso amor que nos hemos tenido, nos ha regalado el mejor de los obsequios: nuestro pequeño Bruno*

*A mis amados hermanos Laura Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Cervantes que han sido los mejores amigos que alguien podría tener en esta vida*

*A mis amadas abuelas, Serafina Arias Cabrera y Esther Quiroz Silva*

*A Walter Benjamin*

*A todas las víctimas de las orgías celebradas por el capitalismo.*

*A ti, que te estás tomando el tiempo de leer lo que tengo que expresar.*



## **Agradecimientos.**

Además de aquellos a quienes fue dedicada esta tesis quisiera agradecer, al Dr. Carlos Oliva por su paciencia, empeño y ayuda, que fueron indispensables para el desarrollo de la presente investigación, y sobre todo por su lucha enfocada a la supervivencia del marxismo y del pensamiento crítico.

Al Dr. Jorge Armando Reyes cuya vida filosófica siempre ha sido una motivación para mí, por su amistad y por sus ideas que fueron elementos esenciales para la construcción de esta investigación.

A toda mi familia que siempre han mantenido su apoyo, especialmente a mis tíos: Lilia, Ernesto, Silvia, Javier, Esther, Ricardo, Margarita e Iván.

A todos mis amigos, que por suerte han sido muchos, cuyo apoyo incondicional siempre me ha permitido salir adelante.

A la UNAM y a CONACYT que hicieron posible el seguir llevando acabo la vocación de mi vida a través de las reflexiones que contienen la presente investigación.



## Índice

### Introducción, 9

Elementos fundamentales para la construcción de una teoría de la percepción en Walter Benjamin.  
La lectura de la experiencia moderna.

1. La tarea de la filosofía venidera, 13
2. Percepción. Lenguaje y lectura, 23
  - Percepción como modalidad del lenguaje, 23
  - Percepción como lectura, 33
3. Algunos ejercicios estéticos de percepción como lectura y modalidad del lenguaje, 37
  - La lectura de la obra de arte. Un primer acercamiento entre arte y percepción, 38
  - Perceptibilidad necesaria, 42
  - Percepción alegórica, 44
  - Percepción y producción de semejanzas, 46
4. Transformaciones de la percepción. La Iluminación profana en la lectura del mundo moderno. El surrealismo y la fotografía, 51
  - El surrealismo y la Iluminación profana, 52
  - Fotografía, aura y percepción, 61
5. Elementos para la construcción de una teoría de la subsunción de la percepción bajo el capital. Un encuentro entre Marx y Benjamin, 75
  - Teoría de la subsunción del proceso de trabajo bajo el capital, 76
  - Algunas ideas estéticas de Marx, 79
  - Percepción y reproductibilidad técnica, 81
  - Teoría de la subsunción de la percepción bajo el capital, 85
6. Percepción fetichizada y la lectura de la experiencia moderna. El ensayo sobre Baudelaire, 97

### In conclusiones, 111

### Bibliografía, 115





## Introducción.

La percepción es un fenómeno fundamentalmente estético, sin embargo, a lo largo de su historia la filosofía se ha preguntado por ello de distintas maneras, lo que la ha llevado a recorrer una multiplicidad de senderos, por ejemplo, ya es problematizada en la primera de las definiciones de conocimiento dada por Teeteto en el diálogo que lleva su nombre -uno de los diálogos auto críticos de Platón-, que consiste en la idea de que “saber es percibir”.<sup>1</sup> En la edad moderna se sigue planteando de manera epistemológica, sólo que como un medio de transmisión entre la mente y el mundo de los objetos sensibles, por ejemplo, en la investigación de los orígenes de las ideas que hace John Locke en el *Ensayo sobre el entendimiento humano*, “nuestros sentidos, que tienen trato con objetos sensibles particulares, transmiten respectivas y distintas percepciones de cosas a la mente, según los variados modos en que esos objetos los afectan, y es así que llegamos a poseer esas ideas que tenemos del amarillo, del calor”.<sup>2</sup> Sin olvidar la manera en la que el filósofo irlandés George Berkeley lo convierte en un problema ontológico en su máxima “ser es ser percibido”. Otro momento importante en su análisis, se da en el idealismo alemán cuando Immanuel Kant la relaciona con la representación, “La percepción es una representación con conciencia; una p. que se refiere solamente al sujeto, como modificación del estado de él, es sensación (*sensatio*); una percepción objetiva es conocimiento (*cognitio*).”<sup>3</sup>; también la forma en la que la aborda Hegel como modalidad que adopta el saber para la determinación de particulares

---

<sup>1</sup> Cfr. Platón, *Teeteto*, 151d -186e

<sup>2</sup> John Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, México, Fondo de cultura económica, 2005, págs. 83-84.

<sup>3</sup> Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, México, FCE, 2009. B772

como constitutivos de la universalidad, es decir, la manera de acceder a aquella pluralidad de determinación que nos ofrece el objeto.

A pesar de los múltiples campos de reflexión filosófica para los que la noción de percepción es de suma importancia, esta investigación plantea el problema como un fenómeno que acontece en el espacio de lo sensible, de la *aisthesis*, por lo que es analizada como un fenómeno fundamentalmente estético. Lo que ésta pretende, más que plantear que hay un concepto constante de percepción en la obra de Walter Benjamin, es la creación de un concepto o una teoría de la percepción a partir del análisis de algunos de sus textos, desde sus preocupaciones de juventud hasta sus estudios críticos sobre la experiencia moderna.

Suele ser común en la obra de algunos autores enfrentarse con un horizonte de incomprendibilidad impresionante, ya sea por las circunstancias históricas que rodearon su vida, o incluso por capricho del mismo autor para provocar múltiples interpretaciones que doten de riqueza o de complejidad su obra. Dificultades que se presentan al relacionarse con la obra de Benjamin, por un lado, la situación de persecución política sufrida por parte del régimen nacional socialista que lo orillaría hasta el suicidio, su posición política revolucionaria, sus relaciones familiares, su estado de pobreza, de exilio; por otro lado, su estilo de escritura que es en su mayoría ensayístico, cuya técnica le exige al lector un análisis que le impide proponer, por ejemplo, cualquier intención sistemática de su pensamiento.

Rastrear el concepto de percepción en su obra es una tarea un tanto complicada, debido a que tiene muy pocos ensayos o trabajos donde la percepción es el problema principal a tratar, sin embargo, es muy fácil localizar un punto de partida sobre el que versará el primer capítulo, éste es el ensayo de 1917, titulado *Sobre el programa de la filosofía venidera*, donde anuncia que la tarea principal de la filosofía venidera es la transformación del concepto

kantiano de experiencia, por un concepto nuevo de experiencia superior que sea capaz de contener en sí mismo las nociones de infinito y absoluto, que garantice la validez atemporal del conocimiento y la certeza de una experiencia temporal, dicho contenido debe ser de nuevos elementos metafísicos distintos a los que constituyeron el concepto, uno de estos es precisamente la percepción.

El segundo capítulo se enfocará en la atención que ya pone Benjamin en el concepto de percepción, pues éste es uno de los elementos metafísicos que tienen que ser transformados. En el ensayo de 1916 titulado *Sobre la percepción*, hace una crítica a la forma en la que Kant presenta la percepción en la Estética trascendental para después proponer que es una modalidad del lenguaje entre otras; por lo que la investigación ahora prosigue con el análisis de la manera en la que Benjamin concibe el lenguaje en *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre*. Una vez analizada la percepción como lenguaje, la investigación dirigirá su atención a las implicaciones de un aforismo de Benjamin, donde traza una analogía entre la percepción y el ejercicio de la lectura.

El tercer capítulo tiene como objetivo analizar algunos ejemplos en algunos ensayos de Benjamin, donde esté presente la idea de que la percepción es lectura y una modalidad del lenguaje, como el análisis que hace sobre la pintura y el dibujo, además, de analizar conceptos como el de perceptibilidad necesaria y percepción alegórica, que ayudarían a reforzar aún más esta idea, para finalizar con el ensayo que trata sobre la facultad mimética en el que una de sus ideas consiste en que la percepción es sometida a circunstancias históricas y por lo tanto es transformable.

El cuarto capítulo marca un segundo momento argumental en la investigación, pues su atención –al igual que los dos capítulos siguientes– gira en torno a la percepción en la

modernidad capitalista. A través de dos ensayos analizados de Benjamin, el primero publicado en 1929, titulado *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea* y el segundo de 1931, titulado *Pequeña historia de la fotografía*, se pretende exponer cómo es que se llevan a cabo las transformaciones de la percepción; primero, por medio del concepto de Iluminación profana en el caso del surrealismo, y luego a través de su relación con la técnica, en el caso de la fotografía.

En el quinto capítulo se quiere relacionar las transformaciones de la percepción provocadas por la reproductibilidad técnica de la obra de arte con el capitalismo, a través de la teoría de la subsunción de la percepción bajo el capital, en el que se concatenan algunos de los planteamientos esenciales de la obra de Benjamin con respecto a la relación entre técnica y percepción que siguen presentes en su ensayo sobre la obra de arte, con la teoría de la subsunción del proceso de trabajo bajo el capital de Karl Marx.

Para finalizar, el sexto capítulo expone la crítica de la experiencia moderna a través de las transformaciones de la percepción en los análisis de los escritos de Charles Baudelaire, particularmente en la figura del *flâneur* y la manera en la que su percepción es entrenada al recorrer los pasajes de París.

Estos son los elementos que analiza la presente investigación para la construcción de una teoría de la percepción en el pensamiento de Benjamin, elementos que puestos en acción podrían presentar a la percepción como un ejercicio particular de lectura de la experiencia moderna.

## 1. La tarea de la filosofía venidera

La verdadera filosofía consiste en aprender de nuevo a ver el mundo, y en este sentido una historia relatada puede significar el mundo con tanta profundidad como un tratado de filosofía. Nosotros tomamos nuestro destino en manos, nos convertimos en responsables de nuestra historia mediante la reflexión, pero también mediante una decisión en la que empeñamos nuestra vida; y en ambos casos se trata de un acto violento que se verifica ejerciéndose.

Maurice Merleau-Ponty

Una de las múltiples preocupaciones presentes en el joven Benjamin es la idea de enseñanza, sobre todo porque vislumbra en un futuro próximo la posibilidad de una carrera académica. Esta preocupación se refleja en una carta que le escribió a Gershom Scholem en septiembre de 1917; generalmente, preguntarse por la enseñanza es ubicar la trascendencia del diálogo, cuestionar la capacidad de influencia que tiene una figura sobre otra, como la del maestro y el alumno, donde comúnmente se percibe al primero como formador del segundo. Sin embargo, Benjamin lo percibe de una manera diferente y analiza el acontecimiento de la enseñanza como una renovación creativa, el redescubrimiento de una tradición, un medio dinámico y lo describe con una metáfora sobre la relación que tienen las olas en el movimiento del mar:

Theory is like a surging sea, but the only thing that matters to the wave is to surrender itself to the sea's motion: in this way, the wave crests and breaks into foam. This enormous freedom of the breaking wave is education in authentic sense: instruction-tradition becoming visible and free, tradition emerging precipitously like a wave from living abundance.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Gershom Scholem and Theodor Adorno (ed.), *The correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, The University of Chicago Press, Chicago 1994, pág. 94

En esta imagen útil para la creación de un concepto teológico de enseñanza podríamos ubicar la manera en que Benjamin se relaciona con todo tipo de tradición a lo largo de su vida, particularmente con la tradición kantiana; en la que su postura bien podría ser representada por esa ola que choca contra el movimiento del mar, y la espuma resultante la tarea de la filosofía venidera. Haciendo una descripción crítica, sin evitar usar la terminología creada por la terminología que pretende criticar.

Describir algo no es mostrar su retrato reflejado en la mente; es siempre consentir o disentir con su nombre espontáneo, es abundar en la definición que da de él el discurso social establecido o pretender introducir una diferencia. Y nada hay más difícil, aventurado e incluso, en ocasiones suicida que la disensión o la propuesta de una diferencia. Porque el disentir del nombre dado a un fenómeno sólo puede hacerse empleando los mismos términos que con su sola gravitación construyeron el que se rechaza; porque la definición diferente tiene que formularse a contracorriente del flujo definidor que se mueve con el discurso establecido.<sup>5</sup>

Para comprender las motivaciones de Benjamin por analizar no sólo el tema de la percepción, sino también su interés en la lingüística, la estética y la filosofía política, resulta bastante útil el análisis de su artículo publicado en noviembre de 1917 titulado *Sobre el programa de la filosofía venidera*<sup>6</sup>, pues plantea el objetivo que se mantiene presente en casi todos sus escritos de juventud: la transformación del concepto de Experiencia<sup>7</sup> kantiana.

En primera instancia es necesario recordar que el panorama intelectual contemporáneo a la juventud de Benjamin estaba influenciado por la tradición académica neokantiana, de la

---

<sup>5</sup>Bolívar Echeverría, *El discurso crítico de Marx*, México. Era, 1986, pág. 52.

<sup>6</sup>Walter Benjamin, *Obras. Libro II. Vol.1*, Madrid, Abada Editores, 2010, págs. 162-175

<sup>7</sup>Podría plantearse una analogía o una continuidad de la inquietud abordada en un escrito de un Benjamin muy joven titulado: “Experiencia” donde se manifiesta la inconformidad del joven con la forma en la que el adulto o el filisteo utilizan el término Experiencia para justificar su desprecio al espíritu de la juventud, en la que la experiencia en realidad no contiene nada más que la pérdida de sentido de la vida y carencia de espíritu, por lo que incita al lector o al joven a siempre experimentar el espíritu. Cfr. Walter Benjamin, *Obras. Libro II. Vol.1*, Madrid, Abada Editores, 2010, págs. 54-55

que a pesar de buscar un distanciamiento, no evitó verse influenciado, puesto que gran parte de sus escritos correspondientes a esta época utilizan un aparato conceptual kantiano. Esto se percibe claramente en el momento que expone cuál debe ser la tarea de la filosofía venidera, --dónde se vislumbra inclusive su inquietud por la filosofía de la historia--, que consiste en “convertir las más profundas intuiciones que ella misma toma de la época y del presentimiento que la inunda de un gran futuro de conocimiento poniéndolas en relación en su conjunto con el sistema kantiano”,<sup>8</sup> énfasis en que la necesidad de conexión con el sistema kantiano garantiza la continuidad histórica de cualquier pretensión que tenga el pensamiento sistemático.<sup>9</sup>

¿Por qué preguntarse por una filosofía venidera? ¿qué clase de circunstancias se manifiestan para plantear la necesidad de un cambio de rumbo en la filosofía? Como antecedentes de esta propuesta podríamos localizar a Ludwig Feuerbach en sus *Principios de la filosofía del futuro*<sup>10</sup>, cuyo objetivo es el desarrollo de una nueva forma de hacer filosofía a través de un empirismo frente al sistema hegeliano, además de Friedrich Nietzsche en *Más allá del bien y del mal*<sup>11</sup>, en la que define su trabajo como un prelude de la filosofía del futuro. Además de compartir un deseo de transformar el rumbo de la filosofía, como se percata bien Peter Fenves estos dos trabajos junto con el de Benjamin tienen algo en común, un camino que transite “toward a concept of experience that cannot be cast in terms of subject

---

<sup>8</sup> Walter Benjamin, *Obras. Libro II. Vol.1*, Madrid, Abada Editores, 2010, pág. 162

<sup>9</sup> Benjamin justifica esta necesidad con la aseveración de que únicamente en la historia de la filosofía los únicos que se han ocupado del problema de la justificación del conocimiento han sido Kant y Platón. Cfr. *Ibíd.* pág. 162

<sup>10</sup> Cfr. Ludwig Feuerbach, *Principios de la filosofía del futuro y otros escritos*, Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias, 1989.

<sup>11</sup> Cfr. Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza, 2012



and object, regardless of how fully they are dialectically developed in reciprocal relation to each other”<sup>12</sup>

No sería un trabajo infructuoso preguntarse qué parte de la obra de Benjamin responde a las exigencias planteadas para la filosofía en este ensayo, y también cuestionarse sobre en qué medida fueron transformados sus propósitos, si bien pudo abandonar en un futuro este compromiso con el aparato conceptual kantiano, más no el deseo de la creación de un nuevo concepto de experiencia<sup>13</sup>.

Esta tarea se logrará a través de la introducción de nociones como el absoluto, o el infinito en el concepto finito de experiencia kantiano, sólo que como afirma Howard Caygill; influenciada por cierta intención nihilista de oponerse a cualquier intento hegeliano de entender tanto lo infinito como lo absoluto bajo categorías finitas “The coming philosophy is an anti-Hegelian speculative philosophy driven by the nihilistic refusal of any attempt to grasp or comprehend the absolute through finite categories”.<sup>14</sup> Tarea que requiere del abandono de dos ideas que constituyen la noción de experiencia kantiana, la separación entre el sujeto y el objeto de la experiencia y la idea de que no se puede tener experiencia del absoluto.

Además, para la transformación del concepto de experiencia kantiano que mantenga su sistema de categorías es necesario que las nociones de absoluto y de infinito aparezcan

---

<sup>12</sup> Peter Fenves, *The Messianic Reduction. Walter Benjamin and the shape of time*, Stanford University Press, California, 2011, pág. 152

<sup>13</sup> Para este debate se pueden consultar por ejemplo, la postura de Howard Caygill, que mantiene la idea de que toda la obra de Benjamin está determinada por el propósito de transformar la noción de experiencia Cfr. Howard, Caygill, *Walter Benjamin. The color of experience*, London, Routledge, 1998. págs. 1-33 y para consultarla otra postura sobre el continuo lamento presente en Benjamin por el abandono del concepto de Experiencia Cfr. Martin Jay, *Cantos de experiencia*, Paidós, Buenos Aires, 2009, págs. 365-417.

<sup>14</sup> Howard Caygill, óp. cit. pág. 1

tanto en la estructura de las formas de la intuición que son espacio y tiempo, como en las categorías lingüísticas del entendimiento, así no hay un absoluto interrumpido, ni una continuidad ininterrumpida entre la experiencia y el absoluto. Consiste en postular un concepto de experiencia en continuo movimiento que genera cierta violencia con las limitaciones del sistema de la estructura de experiencia kantiano, violencia que se manifiesta ya en las rupturas y distorsiones. “Benjamin developed a concept of experience in which given spatio-temporal and linguistic universes were regarded as discrete configurations through which the absolute manifested itself in patterns and rhythms, breaks and distortions”<sup>15</sup>

La transformación del concepto kantiano de experiencia trae consigo la transformación de la concepción de la filosofía misma. Trascender los límites impuestos sobre la noción de experiencia en Kant implica mover la filosofía hacia otros terrenos que le estaban restringidos. Sin embargo, Benjamin se percató de que hay una gran dificultad para conectar al sistema kantiano con una filosofía consciente de la eternidad y del tiempo, que radica precisamente en la realidad en la que quería basar Kant su teoría del conocimiento. En tanto que su gran logro fue dar la explicación de la certeza del conocimiento; su problema estaba localizado en la cuestión de la dignidad de una experiencia, la cual se manifestaba efímera.

El pensamiento filosófico debe tener un interés simultáneo, tanto por la validez atemporal del conocimiento como de la certeza de una experiencia temporal. El problema radicaba entonces en que Kant no tuvo la capacidad de entender la estructura de la experiencia como

---

<sup>15</sup> *Ibíd.* pág. 23.

experiencia temporal singular. En los *Prolegómenos*, por ejemplo, Kant extrae los principios de la experiencia de las ciencias, particularmente de la física matemática:

Los principios de estas (las fuentes de un conocimiento metafísico) jamás deben ser tomados de la experiencia, pues deben ser conocimientos no físicos, sino metafísicos; esto es, de más allá de la experiencia. Así, pues, no tendrán por base, ni la experiencia externa que constituye la fuente de la física propiamente dicha, ni la interna, que es el fundamento de la psicología empírica.<sup>16</sup>

O en la *Crítica de la razón pura*, señala Benjamín en su lectura de Kant, que el problema del concepto de experiencia al relacionarlo tanto con la conciencia pura como con la conciencia empírica, consistía en que la concebía como una experiencia efímera, desnuda, con el mínimo de significado, que sin embargo, era un rasgo característico de su época “esa experiencia era una experiencia singular y temporalmente limitada; y, más allá de esta forma, era una experiencia a la que, en sentido enfático, se podría llamar *cosmovisión*, que fue la propia de la Ilustración”.<sup>17</sup>

Una experiencia cuya esencia está en la física newtoniana, en la que además la Ilustración no puede reconocer las fuerzas espirituales que la han dotado de contenido, y la reduce a una inferioridad que sólo puede entenderse en la manera en que ésta ha limitado al pensamiento kantiano, y que dota de una ceguera religiosa e histórica a la Ilustración, que no le permite observar la relación que tiene con la Edad Moderna, por lo que se vislumbra con mayor claridad la tarea de la filosofía venidera: “bajo la típica que se corresponde al pensamiento kantiano, la fundamentación epistemológica de un concepto superior de experiencia. Y el

---

<sup>16</sup> Immanuel Kant, *Prolegómenos a toda metafísica futura que pueda presentarse como ciencia*, Argentina, 1959, Aguilar, págs. 55-56.

<sup>17</sup> Walter Benjamin, *Obras. Libro II. Vol. I*, Madrid, Abada Editores, 2010, pág. 163.

tema de la filosofía verdadera consistirá en mostrar en el sistema kantiano una típica que se halle en condiciones de hacer justicia a una experiencia superior”.<sup>18</sup>

Este nuevo tipo de experiencia que Benjamin denomina “superior” demanda dos cosas: primero un nuevo contenido metafísico, diferente al de la religiosidad moderna, sobre todo sin los elementos metafísicos que la componen ¿qué clase de metafísica? ¿cómo debe de hacerlo? Se debe plantear metódicamente desde el concepto de conocimiento, a través de la creación de un nuevo concepto de conocimiento que contenga una nueva visión del mundo, y segundo que sea bajo la típica kantiana.

Si pensamos en la segunda exigencia, si nos preguntamos por la típica kantiana, en aquello que hay que conservar de la filosofía de Kant, es algo que tiene que brotar desde el profundo análisis de su terminología, este aspecto queda un poco más claro en una carta redactada a Scholem en diciembre de 1917, un mes después de la redacción del ensayo “Kantian terminology is probably the only philosophical terminology that in its entirety did not only arise but was created. It is precisely the study of this terminology that leads to a realization of its extraordinary potency”<sup>19</sup>

En cuanto a lo que se tiene que cambiar, esta nueva visión del mundo tiene que deshacerse de esos elementos metafísicos estériles propios de la modernidad, como por ejemplo: “en el concepto kantiano de conocimiento desempeña una función fundamental la noción, aún sublimada, de un yo individual corporal-espiritual que recibe las sensaciones mediante los sentidos y forma sus representaciones a partir de esta base”.<sup>20</sup> Esta noción según

---

<sup>18</sup> *Ibíd.* pág. 164.

<sup>19</sup> Gershom Scholem and Theodor Adorno (ed.), *The correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, The University of Chicago Press, Chicago 1994, pág. 103

<sup>20</sup> Walter Benjamin, *Obras. Libro II. Vol. I*, Madrid, Abada Editores, 2010, pág. 166

Benjamin es una mitología construida bajo la constelación de la Ilustración y, su contenido de verdad debe ser tratado como tal. Además dentro de este relato mitológico está la idea moderna de la percepción, que deja de lado una gran cantidad de posibilidades de la percepción, como la de los pueblos de nivel pre-animista que se identifican con animales o plantas, la percepción en la locura, en la enfermedad, en la fantasía o en la alucinación.<sup>21</sup>

El sujeto y el objeto de conocimiento son entendidos por Benjamin como dos entidades metafísicas, partes de una mitología vacía de contenido para la filosofía venidera que debe de ser consciente de la continuidad y de la eternidad.

La concepción habitual que se practica del conocimiento sensorial (y espiritual), tanto en nuestra época como en la épocas kantiana y prekantiana, constituye una mitología, al igual que las mencionadas. Desde este punto de vista la <<experiencia>> kantiana, por cuanto respecta a su ingenua concepción de recepción de percepciones, es metafísica o mitología, y una que es moderna y especialmente estéril para la religión.<sup>22</sup>

Benjamin parece retomar la actitud escéptica para con los sentidos, y su contenido de verdad, criticando la actitud moderna de la conciencia empírica y la manera en que se responde a estas cuestiones. Este contenido de percepciones, almacenadas en la conciencia empírica, serán tratadas por él como una actitud demente, de la que sólo es una entre otras como la conciencia en la fantasía o en la alucinación, lo que arroja como evidencia que es imposible la relación objetiva entre la conciencia empírica y el concepto objetivo de experiencia. Lo que necesitará de una reformulación inclusive de todo el concepto de conciencia, que se

---

<sup>21</sup> Cfr. *Ibídem.*

<sup>22</sup> *Ibídem.*

pregunte en primer lugar por su necesidad de existencia y el de una tarea futura de la teoría del conocimiento

La tarea de la futura teoría del conocimiento, en lo que hace al conocimiento, es encontrar la esfera de total neutralidad en relación con los conceptos de objeto y de sujeto; o, en otras palabras: buscar la esfera autónoma propia del conocimiento en que este concepto ya no se refiera en modo alguno a la relación entre dos entidades metafísicas.<sup>23</sup>

La tarea futura el conocimiento tiene que ser encontrar el lugar en el que se deposite la nueva metafísica demandada para un concepto de experiencia superior, que te permita explicar no sólo la experiencia mecánica, sino también la experiencia religiosa por ejemplo, que se base en otra cosa diferente al lenguaje matemático, el lenguaje mismo: “La consciencia de que el conocimiento filosófico es absolutamente apriórico y seguro, la consciencia de estos aspectos de la filosofía comparables a la matemática, hizo que Kant olvidara que todo conocimiento filosófico tiene su única expresión en el lenguaje”<sup>24</sup>

Bajo la idea kantiana de que el conocimiento determina la experiencia que es determinada por las condiciones del conocimiento<sup>25</sup>, una teoría del conocimiento que se pregunte por el lenguaje, la continuidad, el absoluto y el infinito, traerá consigo un nuevo concepto de experiencia, que como dice Martin Jay será capaz de trascender no sólo ciertas distinciones clásicas de la filosofía, sino también del conocimiento humano mismo, “Solamente así serán restauradas las continuidades entre los reinos fenoménico y nouménico, la finitud y el infinito, la existencia humana y lo absoluto, la religión y la filosofía”.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> *Ibíd.* pág. 167

<sup>24</sup> *Ibíd.* pág. 172

<sup>25</sup> Cfr. Kant, *óp. cit.* A111

<sup>26</sup> Martin Jay, *Cantos de experiencia*, Paidós, Buenos Aires, 2009, pág. 374

Benjamin concluirá el ensayo con la sentencia determinante: “La experiencia es en consecuencia, la multiplicidad continua y unitaria del conocimiento”,<sup>27</sup> dentro de esta multiplicidad de elementos metafísicos que componen la teoría del conocimiento, uno de esos elementos de suma importancia cuya concepción tiene que ser transformada es la percepción, análisis al que se dedicará la parte siguiente de la presente investigación.

---

<sup>27</sup> Walter Benjamin, óp. cit. pág.172

## 2. Percepción. Lenguaje y lectura.

Percepción es lectura. Sólo lo que se aparece en la superficie es legible. Superficie cuya configuración es continuidad absoluta.

Walter Benjamin

### *Percepción como modalidad del lenguaje*

Desde un año antes Benjamin ya tenía la finalidad clara de la tarea de la filosofía venidera consistente en la fundamentación epistemológica de un concepto superior de experiencia, pues ya se manifestaba en ensayos anteriores, como en su ensayo titulado *Sobre la percepción*.<sup>28</sup> El objetivo de este ensayo, como el de la tarea de la filosofía venidera, consiste en: -sin abandonar sus determinaciones supremas del conocimiento-, transformar la manera en que Kant plantea la estructura de la experiencia. Sin embargo, el sistema de categorías sobre el que descansan estas determinaciones depende de su relación con el espacio y el tiempo, pues mediante la dependencia de la validez de estas categorías es como Kant expresa su oposición a la metafísica. Pues, dentro de tres posibilidades de la metafísica, Kant, la única que tiene un valor positivo es a la de la metafísica de la naturaleza,<sup>29</sup> concepto cuyo desarrollo según Benjamin buscaba eludir siempre Kant para evitar un centro epistemológico en el que se depositaran todas las experiencias que quebraba toda la continuidad entre conocimiento y experiencia.

la metafísica de la naturaleza podría designarse como la constitución *a priori* de las cosas naturales sobre la base de las determinaciones del conocimiento natural.

---

<sup>28</sup> Walter, Benjamin ,Über die Wahrnehmung Gesammelte Schriften Bd. VI, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. S.33-38 Traducción de Rosas Omar consultada en [http://www.academia.edu/2114982/Sobre\\_la\\_percepci%C3%B3n\\_Walter\\_Benjamin](http://www.academia.edu/2114982/Sobre_la_percepci%C3%B3n_Walter_Benjamin) el 14 de noviembre de 2016

<sup>29</sup> Cfr. Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, México, FCE, 2009. A841 /B864



Sin embargo, esta acepción podría conducir a la coincidencia total de la metafísica con el concepto de experiencia y Kant no temía nada tanto como ese abismo.<sup>30</sup>

La “materia de la sensación” aparece como resultante de la separación entre las formas de la intuición y las categorías, que también se traduce como la separación de la metafísica y la experiencia. En palabras de Kant, -del conocimiento puro y la experiencia-. La separación del concepto de conocimiento del concepto de experiencia exige una purificación de la teoría del conocimiento<sup>31</sup>, una necesidad esencial en el programa de la filosofía venidera, postulado presente en una de las obras que influyeron decisivamente en Benjamin, *Logic of Pure Knowledge* obra publicada en 1902 por el filósofo alemán neokantiano Herman Cohen perteneciente a la escuela de Marburgo. Obra cuyo objetivo es mostrar el camino del pensamiento puro hacia otras modalidades del conocimiento, sobre todo cuando el pensamiento se propone la búsqueda del origen. “Judgement does not shy away from an adventure some detour, if it wants to trace a something to its origin. This adventure of thinking presents nothingness. Through the detour of nothingness judgement presents the origin”.<sup>32</sup> Entonces, a través de un desvío de la nada, encontrada en el camino del conocimiento en la búsqueda del origen, se genera entonces el conocimiento puro, pero para la que se necesita una brújula que se manifiesta en el concepto de la continuidad. “The adventuresome path requires a compass for the discovery of the origin. Such a compass offers itself in the concept of continuity”.<sup>33</sup> El origen mismo tiene la capacidad generadora

---

<sup>30</sup> Walter, Benjamin ,Über die Wahrnehmung Gesammelte Schriften Bd. VI, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. S.33-38 Traducción de Rosas Omar consultada en [http://www.academia.edu/2114982/Sobre\\_la\\_percepci%C3%B3n\\_Walter\\_Benjamin](http://www.academia.edu/2114982/Sobre_la_percepci%C3%B3n_Walter_Benjamin) el 14 de noviembre de 2016

<sup>31</sup> Cfr. Walter Benjamin, *Obras. Libro II. Vol.I*, Madrid, Abada Editores, 2010, pág. 162

<sup>32</sup> Herman Cohen, citado por Fenves óp.cit. pág. 159.

<sup>33</sup> Herman Cohen, citado por Fenves óp.cit. pág. 160.

de darle validez al conocimiento, siempre y cuando este se guíe por la ley de la continuidad, lo que significa que cualquier separación implica una desviación del origen, y le quita validez al conocimiento. “Only thinking generated from its origin is valid as knowledge. The journey is led by a secure star, by continuity as the law of thought”.<sup>34</sup>

Sin embargo, Benjamin deseaba ir un poco más lejos a través de otro concepto con connotación metafísica peligroso para Kant; el de la deducibilidad del mundo a través de un principio o un sistema supremo del conocimiento, conocido como concepto especulativo, sobre todo porque no estaba de acuerdo con Cohen en la irremediable separación entre experiencia y conocimiento.<sup>35</sup> Principio que sí utilizaban algunos filósofos anteriores a Kant y que producía la más íntima continuidad entre el conocimiento y la experiencia, y que Kant ignoraba debido a la pobreza del concepto de experiencia utilizado por él, el de la experiencia científica<sup>36</sup>.

La filosofía prekantiana tenía entonces el problema de la confusión entre dos conceptos, el concepto natural e inmediato de experiencia y el concepto de experiencia que pertenece al sistema de conocimiento, dicho de otro modo, el problema de la mezcla del

---

<sup>34</sup> Herman Cohen, citado por Fenves óp. cit. pág. 160

<sup>35</sup> Aquí puede empezar a vislumbrarse lo que afirma Howard Caygill: lo que buscaba Benjamin en estos escritos de juventud era la transformación de la filosofía kantiana en una filosofía especulativa anti-hegeliana. Cfr. Howard Caygill, *Walter Benjamin. The color of experience*, London, Routledge, 1998.

<sup>36</sup> Giorgio Agamben se percató que es Montaigne quién había defendido esta independencia de una experiencia superior del conocimiento científico “como lo muestra la última obra de la cultura europea que todavía se funda íntegramente en la experiencia: los ensayos de Montaigne, la experiencia es incompatible con la certeza, y una experiencia convertida en calculable y cierta pierde inmediatamente su autoridad. No se puede formular una máxima ni contar una historia allí donde rige una ley científica. La experiencia de la que Montaigne se ocupa estaba tan poco inclinada hacia la ciencia que éste define su material como un tema informe, que no puede ingresar en una producción elaborada” Giorgio Agamben, *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo editora, Argentina, 2003, págs. 14-15. Para una comparación entre la obra de Montaigne y Benjamin Cfr. Karlheinz Stierle, “Walter Benjamin und die Erfahrung des Lesens” en *Poetica* 12, n° 1, 1980.

concepto de experiencia y el de conocimiento de experiencia, esta distinción es expuesta por Benjamin de la siguiente manera:

Para el concepto de conocimiento, la experiencia no es nada nuevo y externo a él; ella no es sino conocimiento bajo otra forma, la experiencia como objeto de conocimiento es la pluralidad unitaria y continua del conocimiento. Aunque suene paradójico, la experiencia misma no acontece en el conocimiento de experiencia precisamente porque este último es conocimiento de experiencia y, por consiguiente, un contexto de conocimiento. Pero la experiencia es el símbolo de ese contexto de conocimiento y se sitúa en un orden completamente diferente al del contexto mismo.<sup>37</sup>

El conocimiento de experiencia es expuesto como un contexto de conocimiento, es decir, bajo ciertas particularidades específicas que no necesariamente tienen validez universal, mientras que la experiencia en cuanto tal es planteada como un símbolo que tiene que ser ajeno a las circunstancias contextuales. Benjamin ejemplifica este problema con una alegoría: la de un pintor y su paisaje; el paisaje real no es lo que aparece en la pintura, ni tampoco es lo que simboliza, lo que simboliza podría ser por ejemplo determinado contexto artístico en el que se encuentra el pintor, el paisaje sería entonces la experiencia misma y la pintura el conocimiento de experiencia.

Esta confusión también influyó algo en Kant, sin embargo, la imagen del mundo se había transformado, la Ilustración la había dotado de otro sentido, y ésta fue la que despojó al concepto de experiencia de cualquier tipo de elevación que tal vez había alcanzado cuando intentaba acercarse al ámbito de lo divino. Al sustraerle lo divino, también se le despojó la necesidad de entender qué es y qué determina la experiencia en términos generales, pues ésta finalizó siendo reducida al “conocimiento de experiencia” que, como afirma Benjamín

---

<sup>37</sup> Walter, Benjamin ,Über die Wahrnehmung Gesammelte Schriften Bd. VI, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. S.33-38 Traducción de Rosas Omar consultada en [http://www.academia.edu/2114982/Sobre\\_la\\_percepci%C3%B3n\\_Walter\\_Benjamin](http://www.academia.edu/2114982/Sobre_la_percepci%C3%B3n_Walter_Benjamin) el 14 de noviembre de 2016

siempre estaba sujeta a contexto, y se perdió el interés en la deducibilidad de la experiencia, en pensar en sus principios generales, es decir, se hizo a un lado el conocimiento especulativo, y como afirma Fenves provocó una discontinuidad “Kant not only breaks away from his predecessors but also includes a discontinuity in the course of philosophy, which have previously understood experience as derivable from knowledge and the concept of the former as therefore continuous with that of the latter”<sup>38</sup>. Entonces la pregunta es ¿qué es la experiencia? Y, también ¿cómo la conocemos? O dicho de otra manera, ¿cómo se experimenta la experiencia? y ¿cómo de este se deduce el conocimiento de la misma?

Una vez planteado todo el problema, Benjamin lanza esta frase a modo de aforismo, tal vez como respuesta incluso para proponer la manera adecuada de abordarlo: “Filosofía es experiencia absoluta deducida en el contexto sistemático de lo simbólico”.<sup>39</sup> La experiencia absoluta es, entonces el contenido esencial de la filosofía, abstraída a circunstancias contextuales de símbolos regidos bajo un sistema, que es el lenguaje que garantiza su continuidad y permite la conexión entre la experiencia y el conocimiento de experiencia.

Este conjunto de elementos presentados como una constelación ofrece a la filosofía que su tarea es deducir la experiencia absoluta como lenguaje en el contexto sistemático simbólico. Dentro de este conjunto de elementos como sugiere Eli Friedlander, no debemos dejar pasar lo que entiende Benjamin por símbolo “La medida temporal de la experiencia simbólica es el instante místico en el que el símbolo da acogida en su interior oculto [...] en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención”,<sup>40</sup> esta definición es expuesta en su trabajo para

---

<sup>38</sup> Peter Fenves, óp. cit. pág. 159

<sup>39</sup> Walter Benjamin, “Sobre la percepción”...

<sup>40</sup> Walter Benjamin, *Obras. Libro I. Vol. I*, Madrid, Abada Editores, 2010, págs. 382-383

obtener su habilitación en la universidad, *El origen del Trauerspiel alemán*, donde rescata la introducción de la temporalidad hecha por intuiciones románticas propuestas por autores Johann Joseph von Gorres y Friedrich Creuzer, en la que la dimensión de la semiótica puede ser útil incluso para comprender la multiplicidad y la continuidad en el concepto superior de experiencia que Benjamin tanto buscaba.

A symbol is the unity of the transcendent and the material, the way the material is taken to embody and exprese momentarily the transcendent. If understood in this way, we can indeed say that through the construction of an integral continuity out of the multiplicity of forms of knowledge of experience, we recognize the integrity of experience, higher experience, as the symbol of our knowledge of experience.<sup>41</sup>

Sin embargo, Benjamin en este texto utiliza la noción de símbolo de manera crítica frente a la de alegoría, y tal vez, la noción que sea más útil para comprender lo planteado por Friedlander sea la de constelación, a pesar de haber sido desarrollada algunos años más tarde.

Las ideas no se exponen en sí mismas, sino única y exclusivamente en la ordenación de elementos cósmicos que se da en el concepto [...] Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas. Esto quiere decir, en primer lugar: no son ni sus conceptos ni sus leyes [...] Lo general es la idea. En cambio, en lo empírico se penetra tanto más profundamente cuanto más se lo puede ver como algo extremo. Y el concepto parte de lo extremo [...] la recolección de los fenómenos es cosa de los conceptos, y el fraccionamiento que en ellos se consume en virtud del entendimiento diferenciador es tanto más significativo por cuanto cumple dos cosas mediante una y la misma operación: la salvación de los fenómenos y la exposición de las ideas.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Eli Friedlander, *Walter Benjamin: A Philosophical Portrait*, United States of America, Harvard University Press, 2012, pág. 35

<sup>42</sup> Walter Benjamin, *Obras. Libro I. Vol. I*, Madrid, Abada Editores, 2010, págs. 230-231

Pues como afirma Terry Eagleton, en la constelación, se resuelve la separación existente entre lo empírico y lo conceptual para recuperar mediante cierta noción de lenguaje la unidad de la experiencia, de una experiencia superior.

La constelación reúne lo empírico y lo conceptual; y por tanto, aparece como una derivación del viejo Edén, una resonancia sorda de esa condición paradisiaca en la que, en el discurso de divinidad, signo y objeto eran íntimamente uno. Según Benjamin, la humanidad ha caído de su estado feliz en un instrumentalismo degradado del lenguaje.<sup>43</sup>

Ahora bien, regresando al ensayo *Sobre la percepción*, la idea principal consiste en que la experiencia articulada absolutamente se debe manifestar como lenguaje, del que sus modalidades deben ser objeto de estudio de la filosofía, y una de ellas es la percepción “La experiencia absoluta es, para la intuición de la filosofía, lenguaje; lenguaje, no obstante, como concepto simbólico sistemático. Ella se especifica en modalidades del lenguaje, una de las cuales es la percepción.”<sup>44</sup>

La percepción, –qué es el objeto de estudio de la presente investigación- es definida entonces como una modalidad del lenguaje, –éste entendido como concepto simbólico sistemático-, en la que se especifica la experiencia absoluta, y una preocupación esencial que debe asumir la filosofía. Sí la percepción es una de las modalidades del lenguaje, es menester de nuestra investigación dirigir momentáneamente nuestra mirada a la reflexión que hace Benjamin sobre el lenguaje.

---

<sup>43</sup> Terry Eagleton, *La estética como ideología*, Trotta, España, 2011, pág. 413

<sup>44</sup> Walter Benjamin, *Sobre la percepción...*

Particularmente en el ensayo titulado *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre*,<sup>45</sup> redactado en 1916 –un año antes del ensayo sobre la percepción, y dos años antes del ensayo del programa de la filosofía venidera<sup>46</sup>- cuyo objetivo esencial es un planteamiento crítico sobre el lenguaje frente a las posturas burguesas, como afirma la biografía intelectual que hacen de Benjamin Howard Eiland y Michael Jennings *Walter Benjamin. A critical life*: “taking its stands against the bourgeois conception of language, that is the philistine instrumental view of language as communication of information and nothing more”.<sup>47</sup> En su primera definición de lenguaje ya se presentan severas críticas a las concepciones convencionales, pues lo define como: “principio dirigido a la comunicación de contenidos espirituales en los correspondientes objetos: en la técnica o el arte, la religión o la justicia”<sup>48</sup>, es decir no como una facultad específica del ser humano, pues, aclara más adelante que el lenguaje no debe restringirse específicamente a la manifestación de contenidos espirituales humanos, ya que todo objeto comunica de una manera u otra su ser espiritual; “no podemos imaginarnos algo que no comunique su ser espiritual en la expresión”<sup>49</sup>. Además agrega que todo ser lingüístico es expresión inmediata de un ser espiritual, para poner así la distinción entre ambas entidades, distinción que no es separación, por lo que también es necesario, en su teoría del lenguaje, establecer como premisa fundamental que la parte lingüística del ser espiritual, sólo es aquella que es comunicable,

---

<sup>45</sup> Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre” en *Obras. Libro II. Vol. I*, Madrid, Abada Editores, 2010

<sup>46</sup> Se podría deducir tal vez que la mayor preocupación de Benjamin en esos momentos es la problematización del lenguaje para después refuncionalizar el concepto de experiencia kantiano, tres posturas están de acuerdo sobre todo con eso enfatizando como el concepto de experiencia

<sup>47</sup> Howard Eiland and Michael Jennings, *Walter Benjamin. A Critical life*, The Belknap Press of Harvard University Press, United States of America, 2014, pág. 87

<sup>48</sup> Benjamin, Walter, “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre” en *Obras. Libro II. Vol. I*, Madrid, Abada Editores, 2010, pág. 144

<sup>49</sup> *Ibíd.* pág. 145

sólo en su medida que es expresable. Por lo que hay una separación entre el lenguaje del hombre y el lenguaje de las cosas.

Una distinción cuyos precedentes se encuentran en su escrito de 1913 *Metafísica de la juventud*,<sup>50</sup> particularmente su segunda parte en la que se enfoca a explicar la relación con el diario a través de la pregunta por las características del tiempo en que vive el ser humano, cómo este es registrado en el diario, pero lo que se vuelve evidente es la manera en la que se manifiesta la relación simbiótica con las cosas, una relación determinante que determinará gran parte de los trabajos de Benjamin hasta sus ensayos sobre Charles Baudelaire.

Las cosas delimitan la esencia humana mediante su existencia interrogativa, es decir, las cosas profundizan el tiempo; y cómo éste sucede al máximo a las cosas, en él vibra una leve inseguridad que responde preguntando a la pregunta que las cosas formulan. Vive el yo en el transcurso de esas vibraciones y tal es el contenido de nuestros diarios [...] Las cosas nos miran, su mirada nos viene conduciendo a lo venidero; y es que nosotros no les contestamos, sino que las vamos recorriendo.<sup>51</sup>

¿Qué significa que las cosas nos miran, nos interrogan y que nos delimiten? En primer lugar, además, de advertir su papel activo, pues nos interrogan, lo más importante de este planteamiento consiste en que las cosas nos perciben, y que dentro de esta relación no hay una separación entre el sujeto y el objeto, sino una continuidad que habita en el lenguaje, donde además el sujeto parece ser arrastrado o dirigido por la circunstancia material.

---

<sup>50</sup> En la primera parte de *Metafísica de la juventud* (Walter Benjamin, “Metafísica de la juventud” en *Obras. Libro II. Vol. 1*, Madrid, abada editores, 2010, págs. 93-107), Benjamin hace una distinción similar entre el lenguaje de las palabras y el lenguaje del silencio, donde el hombre hablante representa el lenguaje de las palabras y la mujer que escucha representa el lenguaje del silencio, y su función es la de proteger el lenguaje, aunque la investigación prestará más atención a la segunda parte.

<sup>51</sup> *Ibíd.* pág. 102



Para regresar al ensayo sobre el lenguaje es necesario puntualizar otra aclaración importante, es la de que el ser espiritual se comunica *en* el lenguaje y no *mediante* él, pues el lenguaje es su ser lingüístico, por eso se comunica a sí mismo y también es él mismo el que establece sus propios parámetros, es decir que se mide y se limita a sí mismo, como en el caso del hombre que su particularidad consiste en nombrar las cosas, algo que según Benjamin le dota de superioridad en cuanto a su ser lingüístico, ya que es el único de los seres espirituales que es comunicable por completo. Dos tesis pueden obtenerse desde la relación entre el hombre y lenguaje, según Bolívar Echeverría, en primer lugar, que el hombre es dotado de una jerarquía ontológica en donde “es el ejecutor de uno de los innumerables actos de expresión con los que el lenguaje completa su perspectiva de verdad sobre el ser, se cumple como una sabiduría siempre finita”,<sup>52</sup> y en segundo lugar, el carácter evanescente de esa jerarquía determinada por los actos de expresión que habitan en él tanto de manera individual, como de manera colectiva.

El lenguaje entero está en juego en cada uno de los actos de expresión individuales; lo que cada uno de ellos hace o deja de hacer lo altera esencialmente. El mismo no es otra cosa que la totalización del conjunto de las hablas. Según esto, la lengua humana –tanto el código lingüístico, como la “subcodificación” en la que está marcada su identidad sólo puede existir bajo el modo de la evanescencia: arriesgándose, poniéndose en crisis en los actos de habla.<sup>53</sup>

Sin embargo, se manifiesta otra preocupación en este ensayo, que consiste en si se debe considerar lingüístico al ser espiritual de las cosas, y lo responde de esta manera “la cosa, de acuerdo con su ser espiritual, será el medio de la comunicación, y lo que se comunica ahí en ella, es este medio mismo, es el lenguaje”<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Bolívar Echeverría, “La identidad evanescente” en *Las ilusiones de la modernidad*, México, el equilibrista, 1997, pág. 60

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ibid.* pág. 149

Ahora pensemos la percepción como modalidad del lenguaje, y en cuanto lenguaje que es comunicabilidad, que tiene un ser lingüístico que comunica su ser espiritual, y que las cosas tienen su propio lenguaje y tienen que comunicarse. Por lo que nos ayudaría el concepto de traducción, ya que este concepto es el que conecta el lenguaje de las cosas y el lenguaje propio del hombre, y además en sus términos más esenciales “consiste en el llevar una lengua a otra a través de un continuo de transformaciones”.<sup>55</sup> La manera en la que la traducción de un lenguaje a otro acontece en el paso de lo innominado al nombre, y la diferencia específica que tiene el hombre o el lector es el conocimiento. En esta tarea del traductor del lenguaje de las cosas al lenguaje del hombre, la percepción sería entonces el primer momento de conexión entre la visión por ejemplo y el mismo comunicador de las cosas, para transcribirla al lenguaje superior que es el lenguaje del hombre. Sin embargo, hay una multiplicidad de lenguajes de los que la percepción es mediadora, sin tener que basarse en el hecho de dar nombres, en el ámbito artístico por ejemplo, el lenguaje de la música o de la escultura son un conjunto de traducciones que se dan a partir de la percepción o de la lectura del canto de los pájaros –en el caso de la música- o tal vez de algún paisaje de la naturaleza –en el caso de la escultura-. Que son unas lenguas sin nombre y a veces sin sonido, que nos llevan a inducir una a comunidad de las cosas debido a su comunicación, que sólo se puede comprender a través de la relación entre el lenguaje y el signo.

### *Percepción como lectura*

Una vez hecho el análisis de lo que entiende Benjamin por lenguaje y al plantear a la percepción como una modalidad de lenguaje, se vuelve manifiesto una crítica expuesta en el

---

<sup>55</sup> *Ibíd.* pág. 155

programa de la filosofía venidera, consistente en la separación del sujeto y objeto, ya que tanto la experiencia como la percepción transcurren en el lenguaje y en su comunicación.

Un aforismo escrito ese mismo año, titulado “Sobre la percepción en sí misma” fundamental para construir una teoría de la percepción en Walter Benjamin dice así: “Percepción es lectura. Sólo lo que se aparece en la superficie es legible. Superficie cuya configuración es continuidad absoluta.”<sup>56</sup> Una vez establecido lo anterior, ¿qué podemos deducir de este aforismo? Sí en el momento en que estamos percibiendo estamos leyendo<sup>57</sup>, quiere decir que hay un lenguaje o cierta estructura de signos o un código que nos permite entender aquello que aparece en la superficie, que por ende es legible, que hay un lenguaje puro<sup>58</sup> que permite esta comunicación. También como afirma Caygill en este aforismo “the train of thought moves from the proposition that perception is reading to a transcendental definition of the conditions of the possibility of legibility and then to a speculative statement of the condition for the transcendental condition of legibility itself”,<sup>59</sup> entendiéndolo las condiciones de posibilidad de legibilidad como lo legible y que aparece en la superficie, y el elemento especulativo de la condición de legibilidad aparece en la superficie configurado de cierta manera por la continuidad en el terreno de lo absoluto, así la percepción no está dividida en el lector activo y lo legible pasivo, pues lo legible al configurarse u organizarse de manera infinita tiene su papel activo también. Diríamos pues, que el que está percibiendo

---

<sup>56</sup> Wahrnehmung ist lesen/ Lesbar ist nur in der Fläche Erscheinendes/ Fläche die configuration ist-absoluter Zusammenhang. Walter, Benjamin, Über die Wahrnehmung in sich. Gesammelte Schriften Bd. VI, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. S.39. Traducción del autor.

<sup>57</sup> Puede surgir el cuestionamiento sobre las civilizaciones que no leen, sin embargo, no debemos olvidar que pensar la percepción como lectura es pensar en una imagen, una analogía con el lector, además que leer no sólo es leer un texto, se lee también una imagen o la naturaleza misma.

<sup>58</sup> Para el concepto de lenguaje puro Cfr. Benjamin, Walter, “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre” en *Obras. Libro II. Vol.1*, Madrid, Abada Editores, 2010, o también Benjamin, Walter, “La tarea del traductor” en *Obras. Libro IV. Vol.1*, Madrid, Abada Editores, 2010.

<sup>59</sup> Howard Caygill, óp. cit. pág. 4

está leyendo algo, que está leyendo una prosa que se está escribiendo, tal vez está leyendo *la prosa del mundo*.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Este aforismo bien podría conducir a la conexión con uno de los filósofos cuya preocupación esencial era la percepción, Maurice Merleau-Ponty, que además de partir de una postura similar, consistente en la crítica de la idea moderna de percepción como recepción pasiva, tiene como objetivo usando la fenomenología como método, construir una teoría de la percepción que trascienda la separación entre sujeto y objeto (Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, España, Paneta-Agostini, 1994). Aunado a eso, otra coincidencia es el proyecto abandonado de Merleau-Ponty que pretendía ser una continuación de la *fenomenología de la percepción*, donde se proponía hacer un análisis del lenguaje titulado *La prosa del mundo* (Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *La prosa del mundo*, Taurus, Madrid, 1971)



### **3. Algunos ejercicios estéticos de percepción como lectura y como modalidad del lenguaje.**

La síntesis de los horizontes no es más que una síntesis presunta, no opera con certeza y precisión más que en la circunstancia inmediata del objeto. No tengo ya en mano las inmediaciones distantes: no están hechas de objetos o recuerdos aún discernibles, son un horizonte anónimo que no puede ya aportar un testimonio preciso, deja al objeto inacabado y abierto como lo es, en efecto, en la experiencia perceptiva. A través de esta apertura transcurre, fluye, la sustancialidad del objeto. [...] La posición del objeto, nos hace rebasar los límites de nuestra experiencia efectiva que se estrella en un ser extraño, de modo que esta cree sacar del mismo todo cuanto nos enseña. Es este éxtasis de la experiencia lo que hace que toda percepción, sea percepción de algo, de alguna cosa.

Maurice Merleau-Ponty

Ahora que ya se cuentan con ciertas bases para comprender cierta teoría de la percepción benjaminiana basada en el programa de la filosofía venidera, que consiste en la fundamentación de un concepto superior de experiencia al planteado por la filosofía kantiana, que le exige la incorporación de su teoría del lenguaje en la que desaparece la separación entre el sujeto y el objeto. Teoría que concibe a la percepción como una modalidad del lenguaje y cuya función es, como plantea Martin Jay, la de “leer el mundo como si fuera un texto legible”,<sup>61</sup> que además incluye el principio especulativo al exponer la legibilidad del mundo como una superficie con una configuración infinita de posibilidades. Esta legibilidad del mundo es la que disuelve la separación entre el sujeto y el objeto, pues la lectura fluye

---

<sup>61</sup> Martin Jay, *Cantos de experiencia*, Paidós, Buenos Aires, 2009, pág. 374

como continuidad en la comunicación entre el lector y lo legible. El objetivo de esta parte de la investigación es presentar algunos ejercicios de percepción como lectura expuestos en la obra de Benjamin.

*Las lecturas de la obra de arte. Un primer acercamiento a la relación entre arte y percepción*

Para comprender la configuración infinita de lo legible sería útil el análisis de un escrito rescatado por Giorgio Agamben en 1977 de los que dejó Benjamin en la biblioteca de Georges Bataille. Un escrito en forma de diálogo de 1915 titulado *The Rainbow. A Conversation about Imagination*,<sup>62</sup> un diálogo en el que Maragarethe le cuenta a su amigo artista George su sueño sobre un paisaje con un tipo de colores que nunca había visto, George le responde que esos colores son los colores de la imaginación, colores que habitan en él, y la experiencia del color es imposible de ser representada por la pintura porque el color parte del principio de lo infinito

for painting the principle is spatial infinity –just as, for sculpture, it’s spatial dimmension. It isn’t color that is the ssence of painting but surface. In it, in its depths, space lives by conformming to its own infinity. In the Surface, the being of things opens to space, not really in it. And color is first of all the concentration of the Surface, the in-building of infinity into it. Pure color is itself infinite, but in painting only its reflection appears.<sup>63</sup>

Tanto el color como la superficie pertenecen al principio del infinito, del que la pintura intenta retomar su color, sin embargo, le es imposible, ya que este está determinado por una superficie particular. La proyección distorsiona el color de la experiencia, como afirma

---

<sup>62</sup> Walter Benjamin, *Early writings*, The Belknap Press of Harvard Univsersity Press, United States of America, 2011, págs. 214-223.

<sup>63</sup> *Ibíd.* págs. 215-216

Caygill, por medio de la traducción de la configuración cromática de la superficie hacia los eventos que aparecen en ella, -sobre todo cuando Margareth pierde su identidad y se percibe a sí misma como uno de los colores del paisaje-. Planteamiento que ya transforma en sí el concepto kantiano de experiencia y trasciende la separación sujeto objeto a través de una nueva articulación cromática de la experiencia.

In this experience two components of Kant's account of experience –sensibility and understanding- collapse into each other, and the experiencing subject which would contain them dissolves into its experience. The opposition between gaze and the gazed upon collapses, both threatening a nihilistic dissolution into a pure identity beyond subject and object but also promising a new chromatic articulation of experience.<sup>64</sup>

En un fragmento del mismo año titulado *The Rainbow, or The Art of Paradise*<sup>65</sup>, Benjamin expresa como la infinidad cromática manifiesta en un nivel de percepción que se expresa en el estado del sueño, una relación entre la configuración infinita de la superficie y la legibilidad, que es demandada por la forma de aparecer del objeto y genera una tensión con el contorno que sólo es una cuestión ilusoria en la relación entre la espacialidad infinita y el objeto.

The objects require a form of appearance that is grounded purely on their relation to space, that expresses not their dimensionality but the tension of their contour, not their structural, but their painterly form, their being in depth. For without this the surface does not attain to concentration, remains two-dimensional, and attains only delineated, perspectival, illusionary depth-not, however, depth as an undimensional form of relation between spatial infinity and object.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Howard Caygill, óp. cit. págs. 11-12

<sup>65</sup> Walter Benjamin, *Early writings*, The Belknap Press of Harvard University Press, United States of America, 2011, págs. 224-227

<sup>66</sup> *Ibíd.* pág. 225



Otro ejercicio para entender esta relación, pero desde el enfoque de lectura de signos y la percepción en el ámbito artístico podemos verlo en los ensayos de 1917, titulados “*Pintura y dibujo*”<sup>67</sup> “*Sobre la pintura, o: el signo y la mancha*”<sup>68</sup>. El primer ensayo –que resulta ser muy breve-, tiene como preocupación esencial la problemática entre la importancia de la presentación ya sea de un dibujo o de un cuadro en forma vertical u horizontal. “El corte longitudinal parece ser descriptivo, conteniendo las cosas de algún modo, mientras el corte transversal es simbólico: él contiene los signos”<sup>69</sup>, diríamos pues, que la lectura del cuadro tiene dos formas de ser leída, la de la descripción en cuanto longitud y la de los signos que se manifiesta de manera transversal cuyo orden manifiestan un contenido simbólico, sin embargo, no conforme con este planteamiento, se hace dos preguntas para problematizar la lectura del cuadro, que más que otra cosa, ponen sobre la mesa las determinaciones históricas de la percepción “¿O sólo le parecerá a nuestra lectura que situamos horizontalmente la hoja ante nosotros?¿No será la situación original de la escritura pues la vertical, por ejemplo al hallarse esculpida en piedra”.<sup>70</sup>

El segundo ensayo, versa sobre cómo es que se lee un signo, una mancha, y una pintura. ¿Cómo se puede leer o percibir un signo? En primera instancia, Benjamin expresa que la línea es aquello que lo determina, esta línea es cambiante y tiene cuatro tipos, a saber: la línea geométrica, la de los signos de la escritura, la línea del dibujo y la del signo absoluto expuesta como la mágica.

---

<sup>67</sup> En Walter Benjamin, *Obras. Libro II. Vol.II*, Madrid, Abada Editores, 2010, pág. 211

<sup>68</sup> En *Ibíd.* págs. 212-216.

<sup>69</sup> *Ibíd.* pág. 211

<sup>70</sup> *Ibíd.*

Para leer una pintura, Benjamin centrará su atención en las dos últimas, es decir, la línea del dibujo y el signo absoluto. En primera instancia, la línea de dibujo está determinada por la superficie en la que se encuentra, su base es su contraste que le indica su espacio y su sentido. En cuanto al signo absoluto es “relación espacial y también la referencia a la persona”.<sup>71</sup>

Aunque para entender mejor la noción de signo absoluto es necesario contrastarla con la noción de mancha, en primera instancia el signo está estampado, y la mancha sobresale, por lo que es considerada como un medio de algo, el signo puede aparecer en todo el cuadro, sin embargo, la mancha sólo se manifiesta en lo vivo, puede ser la herida, la sangre, alguna característica física. La mancha se lee como la expresión de algo específicamente, puede ser la culpa o algún otro tipo de emoción.

Entendida la pintura en su conjunto, es presentada como una mancha en vez de un signo por no tener fondo y también es un medio que expresa algo, sin embargo, el cuadro no es mancha porque de esa forma no podría ser nombrado, así que se pregunta Benjamin ¿cómo es posible esta ambigüedad? Se puede entender a través de la comunicabilidad de cómo se relacionan cuadro y mancha, el cuadro es una mancha, pero al nombrarlo se entabla una relación diferente, una relación que no es del cuadro consigo mismo, sino con algo ajeno a él, y esto se entiende a través del concepto de composición, que es una fuerza superior que proviene de la mancha misma y la hace estallar, esta fuerza es la palabra lingüística -tal como el poder del hombre al nombrar las cosas-, que es invisible a diferencia de la mancha, pero que

---

<sup>71</sup> Ibíd. pág. 213

ejerce una manifestación al momento en que la percibimos. La mancha y la composición son aquello del cuadro que pretende recibir un nombre.

La característica temporal en la lectura o la percepción de cada pintura está determinada entonces, por la composición y el medio, la manifestación de la palabra y de su mancha, y también su clasificación. ¿Cómo se relaciona el cuadro con la palabra? A través de su composición, a través de su dar nombre, y éste es su lugar metafísico.

### *Perceptibilidad necesaria*

En 1919 Benjamin escribió su disertación doctoral titulada *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*<sup>72</sup>, cuyo objetivo era exponer la importancia del término criticismo en las teorías del romanticismo, y como el movimiento interno de la reflexión, entendida ésta como un principio formativo en el arte, intensifica el significado interno del trabajo de la crítica. La disertación parte desde una de las intenciones expuestas en el programa de la filosofía venidera, que consiste en una teoría del conocimiento que trascienda la separación entre sujeto y objeto, que según Benjamin en el romanticismo alemán desaparece. Esto se presenta de manera más evidente, como afirman Jennings y Eiland, cuando el crítico observa el arte desde el presente, desde su vida posterior “the task of criticism is to realize the artwork’s virtual self-reflection in the present”<sup>73</sup>.

Para los fines de nuestra investigación cuyo objetivo consiste en la construcción de una teoría de la percepción en Benjamin, y de este apartado en particular donde se plantean ejercicios estéticos cuya esencia es entender la percepción como lectura y modalidad del lenguaje, esta parte de la investigación se centrará únicamente en el apéndice de la presente

---

<sup>72</sup> Walter Benjamin, *Obras. Libro I. Vol. I*, Madrid, Abada Editores, 2010, págs. 7-122

<sup>73</sup> Howard Eiland, óp. cit. pág. 109

obra titulado “La Teoría protorromántica del arte y Goethe”, su punto esencial radica en la oposición de la postura protorromántica de la criticabilidad de la obra de arte contra la postura de Goethe que plantea su incriticabilidad, ya que la obra siempre debe de entenderse como la imitación de un modelo que realiza en su forma perceptible, como afirma Friedlander “the realization in a perceivable form of the ideal of art”.<sup>74</sup> Esta relación entre el arte y su contenido ideal manifestará su discontinuidad y una manera diferente de relación a la de sujeto y objeto “del mismo modo que la estructura interna del arte, al contrario que la ideal, es discontinua, así también la conexión de este ideal con el arte no se da en un medio, sino que se define por refracción”.<sup>75</sup> En tanto que es imposible encontrar contenidos puros en la obra, Goethe identificará a los ideales con arquetipos, qué es aquello que las obras buscan alcanzar, pero nunca lo logran y sólo pueden relacionarse mediante su semejanza, diríamos pues, que la obra de arte lo que busca en sí es asemejarse a estos arquetipos; estos arquetipos son entendidos como imágenes primarias, pero imágenes entendidas de una manera distinta, como lo percibe Friedlander “the image is a schema for the coming together of a whole range of disparate forms”.<sup>76</sup> Aunque en este tipo de imágenes se manifiesta una forma diferente de percepción, algo que permite ver lo invisible y cuya comunicación perceptiva sólo puede darse mediante la intuición de semejanzas “los arquetipos son siempre invisibles y el asemejarse denota precisamente la relación de lo supremo perceptible con lo por principio únicamente intuible”.<sup>77</sup> Esto quiere decir que lo supremo perceptible necesita comunicarse, y la intuición tiene una función diferente que consiste en captar lo comunicable, recordemos en el apartado pasado el análisis que hace Benjamin sobre el lenguaje y como las cosas tienen

---

<sup>74</sup> Friedlander, óp. cit. pág. 44

<sup>75</sup> Walter Benjamin, óp. cit. pág. 111

<sup>76</sup> Friedlander, óp. cit. pág. 44

<sup>77</sup> Ibídem

en sí su contenido comunicable dentro de su ser espiritual, su propio lenguaje y ese contenido comunicable es su perceptibilidad necesaria.

objeto de la intuición es la necesidad de devenir completamente perceptible que tiene en el contenido que se anuncia como puro. Captar esta necesidad es intuir. El ideal del arte en cuanto objeto de la intuición lo constituye por tanto la perceptibilidad necesaria, que nunca aparece pura en la obra de arte misma en cuanto que ésta sigue siendo objeto de percepción.<sup>78</sup>

### *Percepción alegórica*

El concepto de percepción alegórica es desarrollado por Eiland y Jennings a partir del análisis de ciertos pasajes de la obra de Benjamin, desde sus escritos sobre la niñez, como una manera alegórica de leer el mundo. Múltiples ejemplos de esta percepción alegórica, cuando menos de los primeros esbozos del concepto pueden ser encontrados en *Infancia en Berlín hacia 1900*<sup>79</sup>; particularmente estos autores plantean que la forma infantil de leer el mundo planteada por Benjamin es siempre alegórica debido a la falta de conciencia que tiene del futuro.

this personification of his bungling made perfect sense in the child's animistic universe; it accorded with his own protoallegorical way of seeing or reading the world, by virtue of which ordinary things such as a rolled-up sock, the sound of carpet-beating in the morning, the rain and the snow and the clouds, the stairwell of the municipal reading room, or the chaotic market place all served in their different ways to communicate secret tidings to the young observer, engendering a not yet conscious knowledge of his future.<sup>80</sup>

Además resaltan la influencia que tiene la ciudad sobre la percepción, sobre la manera de ver el mundo, sobre todo la extrañeza hacia sus objetos particulares “It is a way of seeing

---

<sup>78</sup> *Ibidem.*

<sup>79</sup> Walter Benjamin, *Obras. Libro IV. Vol. I*, Madrid, Abada Editores, 2010, págs. 176-247.

<sup>80</sup> Eiland y Jennings, *óp. cit.* pág. 18

peculiarly suited to the multifaceted and multilayered life of the city, with its many threshold experiences and its tendency to incorporate older forms as traces within the framework of the new”.<sup>81</sup> Eliand y Jennings sugieren que la construcción de esta noción es influencia de Baudelaire y de Schlegel, de la manera en la que utilizan las alegorías, en las que su expresión de un contenido aparente de sentido de las cosas o de los textos, manifiestan ciertos signos de que hay una multiplicidad mayor de sentidos. El concepto de alegoría Benjamin, a contrapelo del concepto de símbolo, es expuesto así:

En la alegoría las *facies hippocrática* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado [...] Y si es cierto que ésta carece de toda libertad simbólica de expresión, de toda armonía clásica de la forma, de todo lo humano, en esta figura suya, la más sujeta a la naturaleza, se expresa significativamente como enigma, no sólo la naturaleza de la existencia humana como tal, sino la historicidad biográfica propia de un individuo. Éste es sin duda el núcleo de la visión alegórica.<sup>82</sup>

Diríamos pues que al reconstruir la biografía histórica de cualquier ser humano hacer uso de la visión de los niños, implica no sólo recurrir a las alegorías y a su forma alegórica de ver el mundo, sino también encontrar las posibilidades de otro sentido del mundo, distinto por ejemplo, al impuesto por el clasicismo y que además es dentro de esta multiplicidad que se va a expresar la naturaleza del ser humano. Además que para poder indagar en esta manera de ver las cosas, hay que hacer la labor de arqueólogo que rescata las ruinas “Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas”.<sup>83</sup> Labor arqueológica, que nos llevará a la investigación de la facultad mimética “we can see in adults

---

<sup>81</sup> *Ibíd*em

<sup>82</sup> Walter Benjamin, “El origen del Trauerspiel alemán” en *Obras. Libro I. Vol. I*, Madrid, Abada Editores, 2010, pág. 383

<sup>83</sup> *Ibíd.* pág. 396

allegorical perception an outgrowth of the child's divinatory relation to the world of things, a relation in which discovery and assimilation are predicated on mimetic immersion”<sup>84</sup>.

*Percepción y producción de semejanzas.*

En los ensayos de Walter Benjamin *Doctrina de lo semejante*<sup>85</sup> y *Sobre la facultad mimética*<sup>86</sup> –que son dos versiones ligeramente corregidas de un mismo texto<sup>87</sup>–, la facultad mimética es concebida como la capacidad de producir semejanzas, tanto por la naturaleza como por el hombre, cuyo grado de capacidad del segundo le dota cierta distinción

la mayor capacidad de producir semejanzas la tiene el ser humano<sup>88</sup>. El don de ver semejanzas que él posee no es sino un rudimento de la obligación, poderosa en otros tiempos, de volverse y comportarse de manera semejante. Tal vez, el ser humano no posea ninguna función superior que no se halle marcada decisivamente por esa facultad mimética.<sup>89</sup>

Una tesis importante en este ensayo consiste en la importancia del juego para comprender la facultad mimética, esencialmente el juego del niño es presentada por Benjamin como la fuente de abundancia de comportamientos miméticos, en tanto que imitan personas cuando juegan a ser trabajadores, “*business men*”, policías, etcétera, o cosas como carros o aviones, por lo que la mimesis en el ser humano comienza siendo lúdica.

---

<sup>84</sup> Eiland y Jennings, óp. cit. pág. 18

<sup>85</sup> En Walter Benjamin, *Obras. Libro II. Vol. I*, Madrid, Abada Editores, 2010, págs. 208-213.

<sup>86</sup> *Ibíd.* págs. 213-216.

<sup>87</sup> Caygill maneja que ha habido intentos de establecer las diferencias entre ambos ensayos, que radican en que el primero se orienta hacia el ámbito místico, mientras que el segundo hacia el materialista. Cfr. Caygill Howard. óp. cit. págs. 153-154

<sup>88</sup> En esta afirmación podría constatar la gran influencia platónica sobre Benjamin, recordando que la prueba más importante de la inmortalidad del alma presentada por Platón era que el hombre ya posee la desde siempre la noción de lo semejante Cfr. Platón. Fedón

<sup>89</sup> Walter Benjamin, óp.cit. pág. 213.

En cuanto a la percepción de semejanzas, Benjamin hace una distinción entre dos tipos de percepción, la consciente y la inconsciente, donde esta segunda supera en muy alto grado a la primera “las semejanzas percibidas de modo consciente son, en comparación con las innumerables semejanzas percibidas de modo inconsciente, como el colosal bloque submarino del iceberg en comparación con la pequeña punta que se puede ver sobresalir sobre el agua”.<sup>90</sup>

Una de las cuestiones esenciales sobre la que versan estos ensayos consiste en si en el mundo moderno se extingue la facultad mimética o simplemente es transformada, puesto que habla de una decrepitud de esta facultad, por lo que se ve afectada también la percepción mimética. Para responder esta cuestión dice Benjamin es necesario entender en primera instancia su contexto histórico, y la decrepitud de esta facultad se basa en la clara evidencia de la cotidianeidad moderna en la que “El mundo de percepción del ser humano moderno contiene muchas menos correspondencias mágicas como que el de los pueblos antiguos o el de los primitivos”.<sup>91</sup>

Para demostrar la dirección que toma la facultad mimética, Benjamin hace no sólo una genealogía de la facultad mimética, sino también de la percepción como lectura, y parte del supuesto de que en tradiciones antiguas había “una patente configuración, un carácter auténtico de objeto mimético, donde hoy ni siquiera somos capaces ya de barruntarlo”<sup>92</sup> y muestra el ejemplo de la astrología. En tradiciones antiguas, los procesos del cielo eran imitables, ya sea por danzas o en diversos tipos de culto y el astrólogo tenía que captar al instante la forma en que se posicionaban los astros para que se reprodujeran después estas

---

<sup>90</sup> Ibíd. págs. 208-209.

<sup>91</sup> Ibíd. pág. 209.

<sup>92</sup> Ibíd. pág. 209.



semejanzas y dentro de esta imitabilidad se gestionaban semejanzas ya existentes. A esta característica que se va desvaneciendo en el mundo moderno la llama Benjamin el genio mimético, que sin embargo guarda cierta potencialidad en el hombre poniendo el ejemplo del recién nacido

El instante del nacimiento, que aquí es lo decisivo, es un abrir y cerrar de ojos. Esto nos conduce a otra peculiaridad en el ámbito de la semejanza. Su percepción va ligada en cada caso a un chispazo. Pasa en seguida, aunque tal vez se pueda volver a obtener, pero, propiamente es cosa que no se puede retener, al contrario que otras percepciones. La semejanza se ofrece con ello a la vista con idéntica fugacidad que una constelación astral. Así, la percepción de semejanzas parece ir ligada a un momento temporal.<sup>93</sup>

Más que una ayuda, relacionar la percepción de semejanzas con el ámbito temporal y la fugacidad, parece dirigir nuestra mirada hacia otro asunto más complejo, pues la fugacidad de cada momento de la percepción ya sea la del recién nacido o la del astrólogo parece estar sometida o determinada por cierta arbitrariedad o relativismo que atenta totalmente contra el imaginario de la cosmogonía moderna consistente en el “yo” que recibe a los objetos del mundo de la sensación para conocerlos, ya que es algo imposible de retener.

Para resolver este problema, Benjamin expresa la necesidad de buscar el concepto no sensorial de semejanza cuyo espacio es el lenguaje; podríamos pensar por ejemplo en las semejanzas existentes entre el objeto nombrado por distintas lenguas, todas parecen referirse a algo que contiene semejanzas entre sí, y que no siempre es lo mismo. O también a la relación entre la palabra hablada y la escritura; Benjamin parte de una cita a Rudolph Leonhard “Cada palabra y también todo el lenguaje es onomatopéyica”<sup>94</sup>. O la mejor manera

---

<sup>93</sup> *Ibíd.* pág. 210

<sup>94</sup> Citado en *ibíd.* págs. 210-211

de encontrar el concepto no sensorial de semejanza está en la relación entre lo escrito y lo dicho, donde la escritura es un archivo no sensorial de semejanzas y corresponde a cosas no sensoriales, sin embargo para entender este aspecto es requerido conocer su dimensión semiótica.

En la dimensión semiótica aparece tanto las características del lector como de lo que se lee, lo comunicante, el sentido, la superficie de configuración infinita que se está leyendo “Como esta semejanza no sensorial influye en toda lectura, en esta capa profunda se nos abre el doble sentido de la palabra <<leer>>, y con ello su doble significado, el profano y el mágico”<sup>95</sup>. Para ejemplificar esta doble lectura usa al astrólogo, que en una primera instancia lee los astros en el cielo, y también lee el futuro y el destino, donde por ejemplo las runas o la escritura aparecen como el intermediario entre la naturaleza y los hombres, donde además esto se presenta como el fundamento de la clarividencia y el archivo de producción de semejanzas tanto sensoriales como no sensoriales en la historia de la humanidad, poniendo una vez más al lenguaje como fundamento de la facultad mimética

De este modo, el lenguaje sería el uso supremo de la facultad mimética: un medio al que las capacidades anteriores de percepción de lo semejante han pasado de forma tan completa que ahora el lenguaje representa el medio en que las cosas ya no entran en relación unas con otras de modo directo, como sin duda sucedía en, en el espíritu del sacerdote o del vidente, sino en sus esencias más fugaces y sutiles, en fin, sus aromas<sup>96</sup>

El lenguaje, que se manifiesta como la lectura y la escritura de todo, además debe considerar otro elemento, el ritmo, pues éste comunica el flujo con el que se comunican las cosas y en las que se captan y producen las semejanzas, ya sea la manera profana o mágica de relacionarse con éstas.

---

<sup>95</sup> Ibíd. pág. 212

<sup>96</sup> Ibídem.

En el segundo ensayo, termina con esta frase que nos habla sobre la percepción en otros tiempos“<<Leer lo nunca escrito>>. Esa lectura es la más antigua: leer antes del lenguaje, a partir de las vísceras, o de las danzas o de las estrellas”.<sup>97</sup>

Ahora bien, un primer acercamiento al conjunto de ejercicios estéticos o conceptos analizados en este apartado de la investigación nos haría pensar tal vez en estrellas dispersas, de las que resulta muy difícil formar una constelación. Sin embargo, hemos obtenido diversas conclusiones del análisis de estos ejercicios, partamos de la última que consiste en el hecho de que la percepción no es fija, es temporal e histórica, está sometida a un ritmo, lo que implica una transformación. Si percepción es lectura y lenguaje, podríamos decir que transformar la percepción implica una transformación del lenguaje, por ende de la lectura, esto se podría ver a través de la producción de semejanzas, pues en tanto que son históricas, producen un nuevo código. Además si las cosas nos perciben, y se comunican con nosotros, esa comunicación siempre estará en constante transformación, pues en ellas se manifiesta una perceptibilidad necesaria que nos comunica ciertos aspectos de su contenido espiritual que es comunicable, del que sin embargo con una percepción alegórica se puede obtener otro significado, otra manera de producir semejanzas, tal vez las semejanzas no sensoriales de las que habla Benjamin, y cuya práctica se ha perdido a lo largo de la historia.

---

<sup>97</sup> Ibíd. pág 216

#### **4. Transformaciones de la percepción. La Iluminación profana en la lectura del mundo. El surrealismo y la fotografía.**

La producción no solamente provee un material a la necesidad, sino también una necesidad al material. Cuando el consumo emerge de su primera inmediatez y de su tosquedad natural es mediado como impulso por el objeto. La necesidad de este último sentida por el consumo es creada por la percepción del objeto. El objeto del arte crea un público sensible al arte, capaz de goce estético. De modo que la producción no solamente produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto.

Karl Marx

A partir de este momento inicia una conexión con el segundo momento argumental de la presente investigación, el que relaciona de manera estrecha la noción o la teoría benjaminiana de la percepción con la crítica de la modernidad capitalista. Esto no quiere decir que sean abandonadas las relaciones de percepción establecidas anteriormente, no se deja de pensar la percepción como modalidad del lenguaje, ni como lectura de una superficie de configuración infinita, de continuidad absoluta, determinada por los momentos temporales, mucho menos su forma alegórica de leer el mundo, por el contrario, parte de las conclusiones del párrafo anterior, que consisten en que en tanto que la percepción es histórica es transformable, y transformarla implica transformar el lenguaje, transformar su lectura, ésta pudiendo ser alegórica, y transformar su perceptibilidad necesaria. El rumbo de la investigación se concentrará en las formas en las que la percepción está determinada o es transformada por una configuración histórica específica, por un tiempo y espacio específicos, la configuración de la modernidad capitalista.

### *El surrealismo y la Iluminación profana.*

En este camino además, se manifiesta de manera muy específica un interés en un espacio particular que determinará el pensamiento de Benjamin hasta el final de sus días: París. Interés que se percibe a partir de la atención que fija Benjamin en un movimiento artístico que tiene precisamente en ese espacio, su mayor expresión, “el surrealismo”; movimiento en el que fijó su atención luego de leer la obra de Louis Aragon titulada *Le paysan de Paris*<sup>98</sup>, obra cuyo impacto, -como lo expresará más tarde en una carta a Adorno-, causaría una gran impresión en él “evenings, lying in bed, I could never read more than two to three pages by him because my heart started to pound so hard that I had to put the book down”<sup>99</sup>. Además, como lo percibe Susan Buck-Morss, le ayudará a construir una filosofía que relacione su compromiso con el misticismo, con su interés político en el marxismo, pues “el libro utilizaba un lenguaje sagrado para retratar el amor sensual, y glorificaba lo profano como origen de la verdad revelada, combinando los elementos del misticismo y el materialismo”.<sup>100</sup>

Movimiento artístico del que hace análisis en su ensayo de 1929 titulado *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*.<sup>101</sup> El ensayo parte de que hay una crisis de la inteligencia que se manifiesta en el concepto humanista de libertad, y que, particularmente, este círculo de escritores pretenden criticar haciendo evidente la crisis de la experiencia moderna en cuanto tal. Precisamente en este contexto cultural, una gran cantidad de experiencias han sido desechadas para su análisis debido a la religiosidad moderna criticada ya en el ensayo del programa de la filosofía venidera, pues la crisis de la experiencia

---

<sup>98</sup> Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris, Trosime edition, 1926.

<sup>99</sup> Gershom Scholem and Theodor Adorno (ed.), *The correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, The University of Chicago Press, Chicago 1994, pág. 488

<sup>100</sup> Susan Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, pág. 305.

<sup>101</sup> En Walter Benjamin, *Obras. Libro II. Vol. I*, Madrid, Abada Editores, 2010, págs. 301-316.

para este movimiento artístico se manifiesta como una crisis del sentido de la vida humana, a tal grado que por encima de la vida, le otorga una mayor importancia a la del sueño.

La vida solamente parecía digna de vivirse allí donde el umbral que abre y separa la vigilia del sueño había quedado del todo destruido por pisadas de imágenes que de repente fluían en masa, y el lenguaje ya sólo parecía ser el mismo donde palabra e imagen se entrelazaban tan plena y felizmente, con una exactitud tan automática que no dejaba resquicio ya para el <<sentido>>. <sup>102</sup>

La respuesta de este círculo de poetas y artistas a este contexto o a esta forma particular de expresión de la religiosidad moderna se expresa mediante el hacer explotar su propio campo de acción –el de la literatura y el arte- para llevarlo al plano de las vivencias, al de la <<Vida Poética>> “el ámbito de la poesía resultó reventado desde dentro cuando un círculo de personas estrechamente relacionadas entre sí comenzó a practicar la <<Vida Poética>> hasta los límites extremos de lo posible”. <sup>103</sup>

Su objetivo principal es sobre todo atacar el concepto religioso de experiencia donde “La imagen y el lenguaje como tales tienen preferencia”, <sup>104</sup> con sentencias como las de André Breton como: “Poeta trabajando”<sup>105</sup>, o también, “¡Silencio! Mi intención es llegar donde nadie ha llegado todavía. ¡Silencio! Tras usted mi querido lenguaje”,<sup>106</sup> además, Benjamin dilucida que este movimiento mucho más allá de manifestar cuestiones que tengan que ver con el ámbito de lo literario están hablando de otro tipo de experiencias, particularmente en

---

<sup>102</sup> Ibíd. pág. 302

<sup>103</sup> Ibíd. pág. 301

<sup>104</sup> Ibíd. pág. 302

<sup>105</sup> Citado por Benjamin en Ibíd. pág. 302

<sup>106</sup> Citado por Benjamin en Ibíd. pág. 302

un nuevo tipo de experiencia que supera a la Iluminación religiosa, llamado Iluminación profana.

Iluminación profana que está relacionada estrechamente con la embriaguez, cuya superación creativa se basa en “una inspiración materialista; una inspiración antropológica, cuya preparación puede proceder del hachís, del opio o de otra cosa”.<sup>107</sup> Diríamos pues, que es una experimentación del éxtasis, es decir, ese momento que interfiere en la percepción transformándola momentáneamente para provocar un sentirse fuera de sí mismo, que bien puede darse también en la Iluminación religiosa, aunque ésta particularmente procede de cierta profanidad, tal como lo señala Benjamin al hacer el análisis de cómo es tratado el amor en la obra de Bretón *Nadja*<sup>108</sup>, donde el amor está más relacionado con un tipo de iluminación que con el placer sensorial, donde enamorarse implica iluminarse a través de lo profano, de lo no sagrado, tal vez de lo común o de lo irreverente, particularmente en el caso de Nadja, Benjamin resalta el interés por lo envejecido. Para dirigirlo por otra dirección, Benjamin entonces plantea una pregunta para explicar la dialéctica de la embriaguez “¿No será todo éxtasis en un mundo de sobriedad, vergonzosa en el complementario?”<sup>109</sup> Esto podría entenderse como un vuelco en la noción de experiencia que busca convertirla en experiencia revolucionaria, un mundo al revés en el que todo aquello que implica una iluminación a través de los elementos de culto en la modernidad capitalista sean vergonzosos, una experiencia en la que lo que se experimenta en la cotidianeidad, en cosas como los viajes de tren, las tardes de domingo, los vagabundos, etcétera, tenga otro sentido y que sea capaz de provocar una iluminación “hasta que llegaron estos visionarios y adivinos, aún nadie se había dado cuenta

---

<sup>107</sup> Ibíd. pág. 303

<sup>108</sup> Bretón, André, *Nadja*, Madrid, Cátedra, 2000.

<sup>109</sup> Walter Benjamin, óp. cit. pág. 305

de que la miseria, no sólo social, sino también miseria arquitectónica, o la miseria propia del *intérieur*, con las cosas esclavizadas y esclavizantes, se transforman en nihilismo revolucionario”<sup>110</sup>, pues como señala Benjamin el potencial del amor que se muestra entre Bretón y Nadja, la manera diferente en la que hacen comunicar el mundo de las cosas y las convierten en una causa revolucionaria

Son la pareja de amantes que convierte en experiencia revolucionaria, si no en acción revolucionaria, cuanto hemos vivido y experimentado en tristes viajes en tren, en esas tardes vacías de domingo en las barricadas proletarias de las grandes ciudades, en la primera mirada que se arroja por las ventanas, miradas por la lluvia, de una vivienda nueva.<sup>111</sup>

Iluminación profana sería entonces otro tipo de relación con las cosas, donde ellas se expresan de cierta manera según determinada época, que además exigen una experiencia diferente mediante una percepción transformada del mundo de las cosas, para leer en ellas algo diferente, descifrar de su ser lingüístico otro mensaje “Bretón y Nadja hacen explotar las formidables fuerzas de la <<atmósfera>> que se esconden dentro de estas cosas”<sup>112</sup>

Aspecto que manifiesta la necesidad de transformar la manera en la que nos dirigimos no sólo a las cosas, sino también al pasado, pues nuestra concepción histórica requiere de otra mirada política para poder leer otro mensaje dentro de su configuración infinita, y gracias al movimiento surrealista, Benjamin encuentra un lugar donde se requiere leer el mundo de las cosas de manera diferente, un espacio donde lo manifiesta lo surrealista en su mayor grado, la ciudad de París.

En el centro de todo ese mundo de cosas se encuentra el más soñado de sus objetos, la ciudad de París .Y la revuelta saca a la luz por completo la imagen de su rostro surrealista. (Calles desiertas donde silbidos y disparos dictan sin más la decisión.) Pues ningún rostro es tan surrealista como el verdadero rostro de una

---

<sup>110</sup> *Ibíd.* págs. 305-306

<sup>111</sup> *Ibíd.* pág. 306

<sup>112</sup> *Ibidém.*



ciudad. Ningún cuadro de Chirico o Max Ernst podría nunca medirse frente a los agudos y afilados contornos de sus fortificaciones interiores, que hay que conquistar y que ocupar, para, de este modo, dominar su destino; y en él, en el destino de sus masas, dominan el destino de uno mismo.<sup>113</sup>

La ciudad de París se vuelve entonces un objeto, podríamos decir inclusive un objeto epistemológico al que hay que dirigir la mirada, pues como dice Benjamin, es la manifestación de los sueños del mundo de las cosas lo que lo hace aparecer como más surrealista incluso que las obras de arte surrealistas. Sin embargo, al final lo que plantea Benjamin es una exigencia de sublimación de ésta, y se vuelve tal vez un poco más evidente que ese sea también el planteamiento del surrealismo, sobre todo en sus imágenes literarias de la ciudad, que Benjamin compara con la práctica de la fotografía “La fotografía hace de las calles, de las puertas y de las plazas de la ciudad, ilustraciones de una novela por entregas; despoja a esta arquitectura centenaria de lo que sólo es su evidencia banal para dirigirla con intensidad al acontecimiento ahí representado”<sup>114</sup>.

El ensayo si bien resalta la propuesta revolucionaria del surrealismo, también plantea una crítica exponiendo sus limitaciones, uno de sus grandes méritos que resalta Benjamin, y que sin duda ejerce gran influencia sobre él, además de que en un futuro también lo hará en las reflexiones estéticas de Adorno, se podría encontrar en esta cita que toma de Bretón “que la emancipación humana, concebida en su forma revolucionaria más sencilla –una que tan sólo puede ser la emancipación humana practicada *desde la totalidad de los puntos de vista*, es la única causa a cuyo servicio siempre vale la pena situarse”.<sup>115</sup> Porque lo que resalta Benjamin de esta inteligencia europea manifestada en el surrealismo, es precisamente su

---

<sup>113</sup> Ibíd. págs. 306-307

<sup>114</sup> Ibíd. pág. 307

<sup>115</sup> Bretón André, Nadja, citado por Benjamin Walter en Ibíd. pág. 313

crítica al ideal liberal humanista de libertad, proponiendo uno de los conceptos más radicales de libertad. ¿Qué propone entonces el surrealismo con la Iluminación profana? “Ganar las fuerzas de la embriaguez para el servicio de la revolución”<sup>116</sup>, responde Benjamin, no sin matizar ciertos aspectos que al pasarlos de lado provocarían una interpretación errada; en primera instancia no restringiendo lo revolucionario al ámbito de la embriaguez, luego suprimir toda tendencia romántica, agregar una dialéctica que se dirija a penetrar lo enigmático y lo misterioso, “el misterio lo penetramos solamente en la medida en que lo reencontramos precisamente en lo cotidiano, gracias a una óptica dialéctica que presenta lo cotidiano en su condición de impenetrable, y lo impenetrable en su condición de cotidiano”<sup>117</sup>. Penetración manifiesta en la técnica artística del surrealismo, que como afirma Buk-Morss, era uno de los aspectos que más llamaban la atención de Benjamin no sólo para conectar el movimiento artístico con el marxismo, sino también para pensar en cómo su modo de exposición transformaba la constitución misma del objeto.

Era la técnica artística del surrealismo lo que fascinaba a Benjamin. El arte surrealista retrataba los objetos cotidianos en su forma material, existente (en este sentido literal, la fantasía surrealista era exacta), y sin embargo estos objetos eran al mismo tiempo transformados por el hecho mismo de su presentación como arte.<sup>118</sup>

Utilicemos una imagen para hacer más claro tanto el concepto de Iluminación profana, como su relación específica con la percepción: imaginémonos como lectores de un libro en un cuarto oscuro, uno de los ámbitos esenciales para poder leer es la luz, tal vez usemos una vela, el sol, o un foco para nuestra lectura; ahora bien, en nuestra lectura del mundo

---

<sup>116</sup> *Ibíd.*

<sup>117</sup> *Ibíd.* pág. 314

<sup>118</sup> Susan Buck-Morss, *óp. cit.* pág. 306

necesitamos también de una iluminación para poder leerlo o percibirlo, podemos utilizar una teoría científica o un dogma religioso y estas formas nos mostrarán dos maneras de comunicarnos con el mundo, dos formas de alumbrarla, Benjamin propone alumbrarse con el elemento profano, por ejemplo con las fuerzas de la embriaguez que transformarán nuestra percepción y nos mostrarán la comunicación entre las cosas de una manera diferente, que sobre todo explotarán su mayor potencial de lo cotidiano. “Tanto el lector como el pensador, el esperanzado y el *flâneur*, son todos tipos del iluminado, como lo son el que consume opio, y el soñador y el embriagado. Y ellos son, además los más profanos. Por no hablar de la más terrible de las drogas (a saber, nosotros mismos), que consumimos en nuestra soledad.”<sup>119</sup>

Esta iluminación, debe ser útil para la revolución, y los surrealistas son los que más se han acercado a este objetivo, pues el resultado de sus reflexiones desemboca en un pesimismo completo y una absoluta desconfianza del destino, en la necesidad de una organización del pesimismo que consiste en primera instancia en “extraer la metáfora moral justamente a partir de la política y, a su vez, descubrir en el espacio de lo que es la actuación política el espacio integral de las imágenes. Un espacio de imágenes que no es susceptible de medirse de manera sin más contemplativa”.<sup>120</sup> Sin embargo, esta actitud contemplativa no es suficiente para Benjamin, ya que si bien cumple con atacar al predominio intelectual de la burguesía, fracasa por completo al no generar una comunicación con la masa proletaria, lo que implicaría para el artista burgués en “hacerlo funcionar (incluso a costa de su actividad artística) en lugares verdaderamente relevantes de cuantos constituyen este espacio de imágenes”<sup>121</sup> y avanza preguntando provocativamente para cuestionar el concepto o la

---

<sup>119</sup> Walter Benjamin, óp. cit. pág. 314

<sup>120</sup> *Ibíd.* pág. 315

<sup>121</sup> *Ibíd.*

imagen burgués del artista “¿No será justamente la interrupción de su <<carrera artística>> parte esencial de tal funcionamiento?”<sup>122</sup>

Benjamin exige una radicalidad que aniquile el espacio de las imágenes establecidas –como a veces suele ser en el chiste o en el malentendido-, y la manera de hacer esto es acercarnos<sup>123</sup> lo más posible a ellas, para abrir otro nuevo espacio de imágenes que se manifestará de otra manera “este espacio seguirá siendo un espacio de imágenes; más concretamente: uno de cuerpos”<sup>124</sup>. Espacio de cuerpos que en su conjunto forma una socialidad y una realidad política en la que la relación con la técnica es fundamental.

Además la relación entre estos dos conceptos fundamentales, el espacio de imágenes y el espacio de cuerpos, como lo observan Eiland y Jennings plantean una dinámica diferente a la separación entre el sujeto y objeto a través de la producción de eventos que modifiquen la experiencia, como una fábrica que produce alteraciones en el sistema nervioso

Just as the classic concept of matter as elementary stuff has dissolved in the wake of the electromagnetic theory of matter, so the idea of human substance and identity is transformed in the new dynamic physis. Instead of the atomistic subject and object of classical epistemology, Benjamin has recourse here to categories of image space (Bildraum) and body space (Leibraum) to characterize the new event-fabric of reality and its wave action or innervation.<sup>125</sup>

Pues como ambos se percatan, la noción del sujeto receptor de percepciones aislado de los objetos de conocimiento, deja de operar de manera adecuada cuando acontece la iluminación profana:

---

<sup>122</sup> *Ibíd.*

<sup>123</sup> La lejanía o la cercanía a las cosas también es algo que le atañe a la percepción, sin embargo será un tema más desarrollado en los siguientes apartados.

<sup>124</sup> *Ibíd.* pág. 316

<sup>125</sup> Eiland y Jennings, *óp. cit.* pág. 310

The profane illumination of the world of things, disclosing secret affinities among dispersed phenomena, makes manifest in the space of political action –within what he calls bodily collective innervation- an image space to which the powers of contemplation alone are no longer adequate.<sup>126</sup>

El espacio de cuerpos es entendido por Benjamin como un colectivo, donde se manifiesta una *physis* diferente a la del sujeto y objeto epistemológico moderno, que puede ser organizada mediante la técnica “También el colectivo es corporal. Y la *physis* que se le organiza a través de la técnica sólo se puede generar de acuerdo a toda su realidad política, objetiva, en ese espacio de imágenes al cual nos introduce la iluminación profana solamente.”<sup>127</sup> La organización entre técnica y *physis* planteada por el surrealismo en primera instancia se enfrenta a toda pretensión de unidad conceptual que pretende la apropiación pragmática del objeto “este era el método del montaje, técnica desarrollada en el nuevo medio del cine, utilizando planos únicos más que escenas como unidad básica de construcción.” Esta *physis* organizada será entonces la ciudad, que como en la técnica de montaje fílmico en el caso de las películas de Buñuel, como lo percibe Buck-Morss

el montaje fílmico permitía la rápida sucesión de imágenes aparentemente desconectadas, y su lógica interna era radicalmente diferente de la lógica conceptual, lineal de los medios tradicionales. Benjamin encontró en el principio de montaje el medio adecuado para su estudio del París del siglo XIX. La experiencia urbana se componía de *shocks*, de fragmentos de *collage* que bombardeaban los sentidos.<sup>128</sup>

El ensayo cierra precisamente con la exigencia de una relación dialéctica entre el cuerpo y las imágenes; consistente en la construcción de un espacio de imágenes que iluminen

---

<sup>126</sup> *Ibíd.* pág. 311

<sup>127</sup> Walter Benjamin, *óp. cit.* pág. 316

<sup>128</sup> Susan Buck-Morss, *óp. cit.* pág. 307

profanamente al colectivo de cuerpos para poder pensar en una esperanza revolucionaria “Sólo una vez que el cuerpo y el espacio de imágenes se conjugan en ella con tal profundidad que la tensión revolucionaria se convierte en inervación corporal colectiva y las inervaciones corporales del colectivo se convierten en descarga revolucionaria, la realidad se puede superar a sí misma hasta el punto que exige el *Manifiesto comunista*”.<sup>129</sup> Como la sentencia de cierre que lanza Bretón en su discurso al congreso de escritores incluida en los *Manifiestos del surrealismo* en París en Junio de 1935 ““Transform the world”, Marx said; “Change life”, Rimbaud said. These two watchwords are one for us”,<sup>130</sup> sentencia revolucionaria que también implica transformar la percepción.

### *Fotografía, aura y percepción*

Para la construcción de una teoría de la percepción benjaminiana, y profundizar aún más en el investigación del tema, es necesario indagar en la relación entre técnica y cuerpo, si bien una posibilidad de Iluminación profana es expuesta por el movimiento surrealista, Benjamin ve en la fotografía otra ejercicio determinante en la comprensión de las transformaciones de la percepción. Uno de los lugares más importantes donde se manifiesta este interés<sup>131</sup> es el ensayo redactado en 1931 titulado *Pequeña historia de la fotografía*<sup>132</sup>.

La preocupación esencial de este trabajo publicado en varias entregas en *Die Literarische Welt* entre septiembre y noviembre de 1931 es preguntarse por las cuestiones

---

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> Andre Bretón, *Manifestoes of Surrealism*, The University of Michigan Press, United States of America, 1969, pág.241

<sup>131</sup> Autores como Diarmuid Costello, manifiestan que este ensayo es más importante que el posterior sobre la obra de arte en su re productibilidad técnica, porque aparte de demostrar una mayor sensibilidad al detalle de las imágenes fotográficas “es más consciente de la importancia de la capacidad de acción artística para materializar las capacidades en conflicto que ofrecen las nuevas tecnologías” Cfr. Diarmund Costello, “Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy” en Alejandra Uslenghi (comp.) *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010, pág. 100

<sup>132</sup> En Walter Benjamin, *Obras. Libro II. Vol.1*, Madrid, Abada Editores, 2010, págs. 377-403.

tanto históricas como filosóficas sobre el ascenso y la decadencia de la fotografía. El ensayo comienza con la enunciación de la necesidad histórica del ser humano por captar las imágenes -desde la cámara oscura que proviene desde los tiempos de Leonardo Da Vinci-, sin embargo, en el siglo XIX con la heliografía y la daguerrotipia comenzó a tener un desarrollo tan acelerado que pocos habían prestado atención al proceso histórico y filosófico que esto implicaba, y el despertar de este interés se debió a la particular relación entre la fotografía y la industria, para ser más precisos la atención dirigida a la fotografía preindustrial se debió a cierta decadencia provocada por la industria capitalista. En primera instancia lo que sale a relucir son los obstáculos para comprender la esencia de la fotografía antigua, por ejemplo cierta postura reaccionaria que critica la incapacidad de una máquina de fijar la imagen humana, que es la imagen más semejante a Dios, que nos sirve para poder distinguir un concepto fetichizado de arte de uno que no lo está, identificándolo al primero como banal debido a “que cualquier consideración técnica le es ajena, y que ha comprendido claramente que la provocadora aparición de la nueva técnica, sin duda representa su final [...] es con este concepto fetichista y antitécnico de arte con el que los teóricos de la fotografía han ido trabajando durante casi cien años”.<sup>133</sup> Concepción que impide comprender los alcances de la fotografía como invento y su relación con todos los aspectos de la vida humana, a diferencia de como lo hace el físico Arago mencionado y citado por Benjamin, que resalta las posibilidades infinitas desprendidas del invento si se canaliza hacia la observación de la naturaleza, posibilidades a las que además Benjamin agrega la utilidad por ejemplo a otras disciplinas a parte de la ciencia como a la filología si se retratan jeroglíficos egipcios.

---

<sup>133</sup> *Ibíd.* pág. 380

En esta parte del apartado lo que se pretende con el análisis de este ensayo es demostrar que con invento de la cámara relacionado con las transformaciones de la percepción puede demostrarse de dos maneras, no solo como un instrumento, cuyo resultado son imágenes que transforman en cuanto tal la estructura de la percepción, sino también -y esto es lo más importante- como un síntoma de una transformación histórica de la propia estructura de la percepción.

Si nos concentramos en la pintura por ejemplo, hay que pensar en la manera en la que nos dirigimos a los retratos, uno de los aspectos esenciales reposa sobre la pregunta, quién lo pinto y cuando lo hizo, más allá de a quién perteneció y quién está retratado, y lo que prevalece es el testimonio del arte de su autor. En la fotografía nos dice Benjamin que se manifiesta un fenómeno diferente, en primera instancia sigue habiendo cierto testimonio del arte, pero se agrega otro aspecto mucho más importante, que va más allá de cierto testimonio del arte fotográfico, el espectador se pregunta por la persona retratada, por su situación, por su mirada, por su miseria, o por su felicidad, por lo que esta nueva técnica revela otra nueva forma de relacionarnos con la imagen “la más exacta técnica puede dar a sus productos aquel valor mágico que una imagen pintada ya no puede tener para nosotros”.<sup>134</sup> Dicho de otro modo, el espectador no se preguntará por el aquí y el ahora no del fotógrafo, sino del fotografiado, por su individualidad, que trae como resultado también una transformación de la lógica espacio- temporal:

El observador se siente aquí impelido a ir rebuscando en estas imágenes la minúscula chispa de individualidad, de ese aquí y ahora con que la realidad ha abrasado la imagen; a identificar el lugar en el cual, en la concreción de aquel minuto pasado, lo futuro nos sigue hablando hoy, hasta el punto de que podemos descubrirlo retrospectivamente.

---

<sup>134</sup> *Ibíd.* pág. 382



Para explicar este punto de una manera más precisa, Benjamin se refiere a la existencia de dos naturalezas diferentes, una que se comunica con la cámara y otra con el ojo, pues la cámara crea un espacio de manera inconsciente, que lo denomina el inconsciente óptico, pues es precisamente la naturaleza que se comunica a través de la cámara es la que hace hablar al inconsciente del ojo. Benjamin resalta aquellos momentos en la historia de la fotografía donde aún no es tan avanzada y no logra obtener de los retratos un mero reflejo, y además aparece como cierto producto místico o mágico al que incluso se les trataba con miedo “Se temía a la nitidez de las personas, y se creía que los diminutos rostros de las personas podían mirarnos”<sup>135</sup>. Una vez más se enuncia esta relación extraña con las cosas, como si ellas nos percibieran, sin embargo, la magia podría tener como origen en este caso el desconocimiento del fotografiado, pues no tenían leyenda, ni notas de referencia,

Las primeras personas retratadas entraban en el campo visual de la fotografía sin antecedentes [...] El rostro humano tenía a su alrededor un silencio donde reposaba la mirada. En pocas palabras: todas las posibilidades de este nuevo arte del retrato se basaban en que todavía no se había producido un contacto entre la actualidad y la foto.<sup>136</sup>

Ya sea por circunstancias técnicas o sociales, esta primera edad de la fotografía anunciaba una nueva configuración del espacio, pues el lado técnico hace hablar la unicidad del objeto, ya que se requerían ciertas circunstancias técnicas como la luz o la oscuridad -que también dotaba de cierta unicidad al fotografiado, pues lo hacía relucir sobre un trasfondo oscuro- o el espacio, que inclusive hacía que las personas colocaran las fotografías en cierto espacio especial como si fuera un objeto de culto; además para poner otro ejemplo de la configuración espacial expresándose desde la perspectiva técnica “el propio procedimiento hacía que los modelos no vivieran a partir del instante, sino que, al contrario, se metieran en él; durante el

---

<sup>135</sup> *Ibíd.* pág. 383

<sup>136</sup> *Ibíd.* pág. 386

tiempo de la larga exposición al realizar las fotografías, los modelos se metían en la imagen”,<sup>137</sup> donde agrega Benjamin que además se contraponía a los síntomas de du época “cosa que contrastaba bien drásticamente con el concepto moderno de instantánea”<sup>138</sup>

Por otro lado, la relación entre la fotografía y la pintura siempre ha manifestado cierta tensión entre ambos ámbitos, pues una pobre apreciación estética pensaría que la fotografía vendría a sustituir a la pintura como arte, sin embargo si lo pensamos desde su forma técnica o artesanal se presentan otras posibles deducciones, pues los retratistas a mano si se fueron convirtiendo en fotógrafos una vez que la daguerrotipia –la fijación de imágenes en la cámara oscura- se consolida y se vuelve masiva. La diferencia de los retratos de larga exposición que se situaban en espacios importantes para rendirles culto como pedestales- que es lo más parecido a una pintura-, con las fotos instantáneas que poco a poco fueron llenando los álbumes hacen que vaya apareciendo un concepto muy importante en el análisis benjaminiano del arte, pues dice de las primeras que “había en torno a ellas como un aura, medio que da plenitud y seguridad a aquella mirada que lo impregna”<sup>139</sup>. Benjamin habla de un condicionamiento técnico que determina nuestra mirada, nuestra percepción, bajo una aparición aurática, podríamos usar la definición de Costello para apoyar esta afirmación “una categoría fundamental de la experiencia, la memoria y la percepción que impregna las posibilidades humanas de enfrentarse al mundo, a los demás y a la obra de arte de manera más general, y que tal categoría se encuentra en el proceso de desvanecerse”,<sup>140</sup> y más adelante especifica: “es una categoría estructural referida a una forma de experiencia de la

---

<sup>137</sup> *Ibíd.*

<sup>138</sup> *Ibíd.*

<sup>139</sup> *Ibíd.* pág. 390

<sup>140</sup> Diarmuid Costello, *óp. cit.* pág. 101

percepción, sujeta ella misma a la transformación con el tiempo”.<sup>141</sup> Desvanecimiento y transformación que ha provocado múltiples interpretaciones sobre la manera en que Benjamin lo percibe, como la de Jay que detecta en Benjamin cierta preocupación.

Esa distancia era tanto temporal cuanto espacial, pues comportaba la experiencia de una distinción entre pasado y presente, que se hallaba en peligro de colapsar en el mundo moderno. Sin esa distancia, la capacidad del objeto de devolver nuestra mirada, lo cual Benjamin consideraba fundamental para abolir el dominio del sujeto sobre el objeto, corría el riesgo de desaparecer.<sup>142</sup>

Una vez establecido que aura es percepción, podríamos decir que aura es entonces, una manera de dirigirse a las cosas, a las obras, a la primera fotografía, a la pintura, una manera de comunicarse con ellas, de leerlas, pues al parecer en este aspecto, Benjamin le da una mayor importancia al sujeto que percibe, que lee, que traduce, que al objeto, o a la configuración infinita de lo que aparece<sup>143</sup>. Aunque más allá de un sujeto, lo importante es su forma de leer, y como su necesidad histórico-social de lectura va a determinar otro espacio de configuración infinita en la modernidad. Esto se vuelve evidente por ejemplo cuando ya los avances de la óptica transforman a la fotografía por los años 80s del siglo XIX, y la fotografía entonces aparece como un reflejo y hay necesidad de más, por ejemplo del retoque, pues el reflejo aparece como algo profano, común, y carente de cualquier divinidad a la que se le rinda culto, y entonces la sensación del sujeto histórico de la modernidad versa sobre algo se ha perdido, se está perdiendo, o corre el riesgo de perderse. Esta relación contradictoria hace más evidente el concepto de aura y hace más necesaria su aparición, es más Benjamin explica dicha relación como el síntoma de una falta de correspondencia entre el objeto y la técnica, y para lograr compensar esa pérdida los fotógrafos tenían que simular

---

<sup>141</sup> *Ibíd.* pág. 107.

<sup>142</sup> Martin Jay, *Cantos de experiencia*, Paidós, buenos aires, 2009, pág. 383

<sup>143</sup> Aunque como se verá más adelante el objeto en tanto que también comunica, es capaz de devolvernos la mirada.

el aura, algo que inclusive no será suficiente para alcanzar o corresponder con el progreso técnico.

Para ir desvelando poco a poco la noción de aura, Benjamin exige entender la relación que tiene el fotógrafo con su técnica, mediante una analogía con la música expresada por Camille Reçt que compara la labor del violinista con la del pianista, la tarea del violinista consiste esencialmente en formar un sonido mediante su búsqueda, sin embargo el pianista simplemente con presionar la tecla lo obtiene, sin embargo, el instrumento determina tanto al fotógrafo como al pianista y los restringe, a diferencia del pintor o del violinista que tienen sus instrumentos a su disposición. Dentro de esta analogía Benjamin destaca las fotografías de Eugene Atget de la ciudad de París tomadas a inicios del siglo XX, y lo que encuentra en estas son “la entrega a la cosa, apareciendo unida a la mayor precisión”<sup>144</sup>, precisión más que nada marcada por cierto desencanto con su situación “asqueado por aquel mundillo, se quitó la máscara y se dedicó a desmaquillar la realidad”<sup>145</sup>, además Benjamin ve sus fotografías como precursoras de la fotografía surrealista, y como síntoma de la desaparición del aura “fue el primero en desinfectar la atmósfera asfixiante propagada por la fotografía convencional de retratos de la época de decadencia. Depuró en efecto dicha atmósfera, e inició en su trabajo la liberación del objeto respecto del aura”,<sup>146</sup> que además como observa Martin Jay, otra relación entre su fotografía y el surrealismo era resaltar los aspectos decadentes de la ciudad pues su fotografía “representaba una especie de captura voyeurística de la vida urbana, a menudo en peligro de desaparición, que encajaba bien con la fascinación

---

<sup>144</sup> Walter Benjamin, óp. cit. pág. 393

<sup>145</sup> *Ibíd.*

<sup>146</sup> *Ibíd.*

sentida por los surrealistas con el vagabundeo por la ciudad moderna”.<sup>147</sup> Precisamente el desencanto con la realidad a la que se enfrenta lo llevaba a dirigir su mirada a otros sitios, y sus fotografías comunicaban de manera muy precisa la Iluminación profana desbancando a la forma aurática, diríamos pues que en las fotografías de Atget se encuentra esta relación precisa entre Iluminación profana y progreso técnico como síntoma de la transformación de una época y de su percepción “buscó lo apartado y desaparecido, por más que estas imágenes se dirigen al tiempo contra el sonido exótico, ostentoso y romántico, que resuena en los nombres de dichas ciudades; así expulsa el aura de la realidad, como el agua de un barco que se hunde”.<sup>148</sup>

Una vez expuestas ciertas condiciones sobre la historia de la fotografía el próximo paso en el ensayo de Benjamin consiste en preguntarse por la definición específica de aura, y responde esta pregunta como “El entretrejerse siempre extraño del espacio y el tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía, y esto por más cerca que se halle”.<sup>149</sup>. Es necesario desmenuzar paso a paso esta afirmación tal como si fuera un aforismo, en un primer momento nos habla de una manera extraña de relación entre el espacio y el tiempo, y en esa relación aparece una lejanía irreplicable, única, que despliega cierta barrera, y que nos hace imposible mantener una relación cercana con ella; dicho de otro modo, algo que se va a manifestar siempre como ajeno por su unicidad e irrepitibilidad. Una reconfiguración distinta de espacio y tiempo que demanda o que hace evidente una percepción diferente, ciertas condiciones de lectura específicas.

---

<sup>147</sup> Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Akal, España, 2007, pág.190. n. 144

<sup>148</sup> Walter Benjamin, óp. cit. pág. 394

<sup>149</sup> *Ibíd.*

Ahora bien, las condiciones específicas de la situación que analiza Benjamin manifiestan una necesidad del hombre por acercarse a las cosas, por *ir a las cosas mismas*, por romper con esa lejanía, con esa forma de percepción aurática, pues la lejanía y la cercanía se perciben, así como la unicidad e irrepetibilidad. El fotógrafo, o más bien la fotografía, transforma de esta manera la percepción, intentando complacer el deseo moderno de la apropiación del objeto

acercar las cosas a uno mismo o, mejor, a las masas es una tendencia tan apasionada de nuestros contemporáneos como superar lo irrepetible en cada situación a través de su reproducción. De forma más apremiante cada día, se va imponiendo la necesidad de hacerse dueños del objeto, pero ello, además, desde muy cerca, en la imagen, en su reproducción.<sup>150</sup>

¿Qué significa acercarse a las cosas que aparecen lejos, a pesar de estar cerca? El problema radica entonces en su forma de aparecer, de manifestarse o en la forma de dirigirse a ellas, de leerlas, si estando cerca no tendrían que manifestarse como lejanas, entonces Benjamin pone el problema desde otra perspectiva, como si tuvieran cierta envoltura, pero para quitársela se requiere un modo específico de percepción “Quitarle al objeto su envoltura, demoler el aura, es signatura de una percepción cuya sensibilidad para lo homogéneo crece tanto en el mundo que, a través de la reproducción, lo localiza hasta en lo irrepetible”.<sup>151</sup>

Pues Atget fotografiara en vez de grandes monumentos o construcciones, mesas con platos sin lavar, maniqués en un aparador, una carreta abandonada en un callejón, o simplemente callejones iluminados precisamente por un vacío, se iluminará tanto de objetos como de espacios profanos tal como lo exige el surrealismo. “De este modo, la fotografía surrealista prepara un extrañamiento saludable entre el entorno y el ser humano, y permite

---

<sup>150</sup> *Ibidem.*

<sup>151</sup> *Ibidem.*

con ello a la mirada políticamente instruida ver el campo en que las intimidades favorecen el estremecimiento del detalle”.<sup>152</sup>

Si la tarea del artista consiste en instruir una mirada políticamente, quiere decir entonces que las condiciones exigen una nueva mirada, tal como Benjamin lo percibe en las fotografías de Agust Sander pues según Benjamin con sus fotografías se transformó la significación que producía el rostro humano pues dejaba de ser un retrato, ya que tomaba fotos del campesino, del pastelero, del diputado, pues lo que se descubre son medios sociales, características de la época mediante la preparación para una nueva lectura de los rostros y de sus condiciones

Una obra como la de Sander puede adquirir una actualidad inesperada. Desplazamientos de poder como los que se han vuelto imprescindibles en nuestro país suelen tener como consecuencia que el ahondamiento en las percepciones fisiognómicas se conviertan en vital necesidad. Uno puede venir de la derecha o de la izquierda, pero sin duda tendrá que acostumbrarse a que se le note de donde procede. Y también tendrá que percibirlo en sus conciudadanos. La obra de Sander es más que un libro de fotografías: es un atlas de ejercicios, a este efecto.

Actualidad que exige ejercitarse tal vez para entender los acontecimientos políticos a la vuelta de la esquina, para decidir si se debe o no permanecer en Alemania por ciertos rasgos fisiognómicos que te identifique con alguna religión, o posición política tal como acontecería en vida de Benjamin lo obligaría a abandonar Alemania.

Benjamin se ocupa también de la relación entre fotografía y arte específicamente, pero expresa la necesidad de dirigir la mirada hacia otro lugar, es decir, abordar esta relación desde otra perspectiva, pues exige pensar más en la forma en que determina la técnica

---

<sup>152</sup> *Ibíd.* pág. 395

fotográfica al arte y su función en cuanto tal, que a preguntarse por los aspectos artísticos que tenga la fotografía “la influencia de la reproducción fotográfica de las obras de arte sobre la función del arte mismo es mucho más importante que la configuración más o menos artística de una fotografía, para la que cualquier acontecimiento se convierte en botón para la cámara.”<sup>153</sup> Nos exige entonces pasar del análisis de la fotografía como arte al del arte como fotografía y analizarlo desde la técnica misma, reflexión que pone sobre la mesa pensar la relación entre técnica e interpretación, o mejor dicho entre técnica y percepción “la elaboración de técnicas reproductivas cambió la interpretación correspondiente a las grandes obras”.<sup>154</sup> Por ejemplo, lo que acontece con la fotografía de las obras de arte que ha causado una tensión entre las relaciones entre arte y fotografía, pues dejan de ser productos de un individuo para convertirse en obras colectivas, sin embargo existen dos polos en esta situación, uno de ellos es la fotografía creativa como precursora de la comercialización, la fotografía usada para la publicidad, la que proclama en su envoltura el lema *El mundo es bello*, la que aísla al objeto de sus relaciones sociales y humana en las que se encuentra, aquella fotografía que entrena a la percepción para su entrega a la moda. El otro polo es el del desenmascaramiento, el de la construcción fotográfica, aquella que busca describir la realidad fotografiando industrias, que sin embargo, nos dice Benjamin no deja de ser artificial. Pero el punto clave del análisis consiste que la confrontación entre estas dos caras de la fotografía trae como resultado la transformación de la función del arte mismo y que será evidente por ejemplo en el cine ruso “No es en tal sentido exagerado decir que las

---

<sup>153</sup> *Ibíd.* pág. 398

<sup>154</sup> *Ibíd.*



grandes prestaciones de sus directores (del cine ruso) eran solo posibles viviendo en un país donde la fotografía no quería embelesar ni fascinar, sino instruir y experimentar”<sup>155</sup>.

Resulta bastante interesante prestar atención a las observaciones a este respecto que hace Bruno Tackels en la biografía intelectual titulada *Walter Benjamin. Una vida en los textos*,<sup>156</sup> pues aparte de resaltar el gran acierto de Benjamin en pensar la accesibilidad que abría la fotografía a las obras de arte, presta una mirada atenta a su capacidad de prognosis confrontándola con la situación contemporánea

no sabía hasta qué punto acertaba. Aunque no pudiera ni remotamente imaginar que la accesibilidad iba a convertirse en la palabra clave de nuestra sociedad de comunicación generalizada, había entendido perfectamente que el medio fotográfico, antecedente del medio internáutico, hace que la obra de arte pase del rango de la producción individual al de las composiciones colectivas, de acceso, por derecho ilimitado. Pero este acceso a las obras de arte a través del medio fotográfico, supone una reducción, y por lo tanto un control, que no deja de ser peligroso.<sup>157</sup>

Educar la mirada aparece constantemente como un punto clave para comprender la función de la fotografía, y enfrentar sus posibilidades negativas, pero ¿desde qué perspectiva?, ¿qué tanto poder tiene entonces el fotógrafo? Y ¿Es consciente de esa capacidad de crear un nuevo espacio que produce mensajes tanto de manera consciente como inconsciente? Para profundizar la reflexión al respecto Benjamin confronta dos posturas, la de los escritores Antoine Wiertz y Charles Baudelaire, el primero que ve en la fotografía una capacidad artística potencial inimaginable, que se desvelara hasta que llegue el genio que la sepa usar; mientras que el segundo se dirige hacia la fotografía de una manera pesimista, pues lo ve

---

<sup>155</sup> Ibíd. pág. 401.

<sup>156</sup> Bruno Tackels, *Walter Benjamin. Una vida en los textos*, Valencia, PUV, 2012

<sup>157</sup> Ibíd. pág. 294

como un invento lamentable pues no tiene nada de artístico la reproducción exacta de la naturaleza.

Benjamin crítica ambas posturas, pues ninguno se percata de las indicaciones o exigencias subyacentes de la fotografía, particularmente si lo ven como una simple asociación con los prejuicios lingüísticos del sujeto observador, o sea de la idea moderna cuasi religiosa del sujeto estático receptor de percepciones, por ejemplo dice que “La cámara se vuelve cada vez más pequeña, y cada vez se encuentra más dispuesta a atrapar en su seno esas imágenes ocultas y fugaces cuyo shock en el observador detiene el mecanismo de asociación”<sup>158</sup>, asociación que hace necesarios por ejemplo los pies de foto, que ayudarán a entrenar a este nuevo lector de imágenes, a entrenar esta nueva mirada, esta nueva percepción. Además se percata de que la fotografía desplegará un nuevo lenguaje mismo, que requerirá lectores de imágenes “el analfabeto del futuro no será aquel que no conozca por cierto las letras, sino quién no conozca la fotografía”<sup>159</sup>. Es decir una nueva lectura del mundo es una nueva percepción del mundo, y la superficie legible de configuración infinita tendrá que decodificarla sabiendo leer estas imágenes “¿No hay que considerar del mismo modo analfabeto al fotógrafo que se nos revele incapaz de leer sus propias imágenes?”<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> *Ibíd.* págs. 402-403

<sup>159</sup> *Ibíd.* pág. 403

<sup>160</sup> *Ibíd.*



**5. Elementos para la construcción de una teoría de la subsunción de la percepción bajo el capital. Un encuentro entre Marx y Benjamin.**

La subsunción de la “forma natural” bajo la “forma de valor” puede ser relatada como el esfuerzo permanente del fantasma por mantener y afirmar su dominio sobre el ser real. Nada se produce ni se consume en la sociedad puramente moderna si su producción/consumo no es el vehículo de la acumulación de capital. En lo que respecta a la vida social misma, esta subsunción consiste en el fenómeno de la enajenación: la sujetividad de esa vida, su capacidad política de identificarse o decidir sobre sí misma, sobre su forma, es sustituida por su representante fantasmal, por la voluntad de autovalorizarse que está en el valor económico de las mercancías capitalistas, voluntad que actúa automáticamente desde las cosas mismas, las que adquieren por esta razón la función de fetiches. En lo que respecta al mundo de la vida o mundo de los bienes terrenales, ella consiste en la sustitución del diseño natural de los valores de uso por un diseño artificial o emanado de los puros requerimientos de la valorización capitalista.

Bolívar Echeverría

Una vez planteados ciertos elementos para la construcción de una teoría de la percepción fundamentada en las reflexiones que hace Benjamin al respecto, en los cuales es planteada como la lectura de la configuración infinita de un espacio, que es el mundo, y como una modalidad del lenguaje, entendido el lenguaje como principio dirigido a la comunicación de contenidos espirituales en los correspondientes objetos, además, de agregar que ésta se encuentra determinada por la configuración histórica en la que se encuentre, y de exponer algunos ejemplos, particularmente los del surrealismo y la fotografía en la experiencia moderna en los que la percepción es transformada. El presente apartado pretende brindar bases para un nuevo concepto, el concepto de subsunción de la percepción bajo el capital, a través de ciertos planteamientos de Marx y de Benjamin. La lógica argumental que pretende esta parte de la investigación parte de una breve exposición de la teoría de la subsunción del

proceso de trabajo bajo el capital presentada por Marx en la crítica de la economía política, precedido de algunas ideas estéticas de Marx que posiblemente tuvieron influencia en Benjamin, para relacionarlas con sus planteamientos en *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*<sup>161</sup>, sobre la relación entre técnica y percepción, para así poder plantear bases para la creación del concepto de subsunción de la percepción bajo el capital.

### *Teoría de la subsunción del proceso de trabajo bajo el capital*

Subsumir es un término utilizado por Immanuel Kant al referirse a la actividad propia de la facultad de juzgar, pues la define como “la facultad de subsumir bajo reglas, es decir, discernir si algo está, o no, bajo una regla dada”,<sup>162</sup> o también al tomar objetos bajo conceptos,<sup>163</sup> que el concepto contenga lo representado por el objeto; diríamos pues que subsumir es tomar algo bajo otra cosa, hacerla suya o contenerla. Término utilizado por Marx para construir la teoría de la subsunción del trabajo bajo el capital<sup>164</sup>, exponiendo dos maneras en las que ésta acontece; una de orden formal y otra de orden real. Teoría cuyo objetivo es describir el devenir histórico del sometimiento del proceso de trabajo inmediato que utiliza una sociedad para reproducirse bajo la lógica del capital, o bajo la lógica de la valorización del valor. Para comprender esta teoría es necesario pensar en dos formas sociales de reproducción distintas que se enfrentan, buscando una dar forma a la otra, donde una subsume a la otra según sus fines; una es la forma capitalista que se encuentra con la otra que, en

---

<sup>161</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.

Utilizo esta versión debido a que coteja las tres versiones diferentes que se redactaron del ensayo.

<sup>162</sup> Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, México, FCE, 2009, B171.

<sup>163</sup> *Ibíd.* B176.

<sup>164</sup> Teoría presente de manera explícita en Karl Marx, *El Capital*, México, Siglo XXI, 1975, en Karl Marx, *La tecnología del capital*, México, Ítaca, 2005, y en Karl Marx, *El capital. Libro I. Capítulo VI (inédito)*, México, siglo XXI, 2001

realidad, es una multiplicidad de formas sociales heredadas, que son constituidas para la reproducción social del ser humano. Un sometimiento que es necesario para que el capital se reproduzca y sea productor de riqueza.

Es necesario distinguir las dos maneras en las que acontece la subsunción del proceso de trabajo bajo el capital. En la primera de orden formal es necesario recalcar que la subsunción solo se da en términos de subordinación o de control “el capitalista se ubica en el proceso como dirigente, conductor; para éste es al mismo tiempo, de manera directa, un proceso de explotación de trabajo ajeno. Es esto a lo que denomino subsunción formal de trabajo en el capital”.<sup>165</sup> Marx pone el ejemplo del campesino que en otros tiempos producía para sí mismo, y que ahora es convertido en un jornalero asalariado, o al esclavista que emplea a sus antiguos esclavos. Estos procesos solo se dan para la producción de plusvalor absoluto, este excedente de valor que se apropia el capitalista al poner en acción el proceso de producción.

Es necesario señalar que el capitalista siempre querrá aumentar la masa de este excedente, y para hacerlo de manera absoluta solo puede echar mano de dos procesos, puede por un lado, aumentar la jornada de trabajo del trabajador, o pagar su trabajo por debajo de su valor. Sin embargo, estos procesos tienen límites, por lo que buscará otro medio que reduzca el valor de la fuerza de trabajo. El valor de la fuerza de trabajo es el valor de los medios de subsistencia necesario para la reproducción social de la clase trabajadora, así que tiene que revolucionar las condiciones técnicas para producir de manera masiva en menor tiempo y así las mercancías que representan el valor de los medios de subsistencia disminuyan su valor, es decir que disminuya el valor de la fuerza de trabajo en relación con

---

<sup>165</sup> Karl Marx, *El capital. Libro I. Capítulo VI (inédito)*, México, siglo XXI, 2001 pág. 45.

la del plusvalor, a lo que Marx llama producción de plusvalor relativo, como lo explica Marx, “Para aumentar la fuerza productiva del trabajo, abatir el valor de la fuerza de trabajo por medio del aumento de la fuerza productiva del trabajo y abreviar así la parte de la jornada laboral necesaria para la reproducción de dicho valor, el capital tiene que revolucionar las condiciones técnicas y sociales del proceso de trabajo, y por tanto el modo de producción mismo”.<sup>166</sup>

Tres procedimientos son expuestos en la *Crítica de la Economía Política* para la producción de plusvalor relativo, procedimientos que marcaran el devenir de la subsunción formal en subsunción real de trabajo bajo el capital, es decir, la forma en que todas las condiciones técnicas y sociales serán revolucionadas y sometidas a un solo modo de producción. El primero de estos procedimientos es la subsunción real del proceso de trabajo en la cooperación capitalista, el segundo en la división del trabajo capitalista y el tercero en el taller automático capitalista. En la subsunción formal el proceso de trabajo se mantenía intacto en cuanto tal, sólo estaba bajo el control y la manipulación del capitalista, sin embargo, en la producción de plusvalor relativo ya se manifiesta la necesidad de transformarlo para disminuir el valor de los medios de subsistencia necesarios equivalentes al valor de la producción y reproducción de la mercancía fuerza de trabajo. Es así transformada la síntesis de las relaciones productivas, puesto que ahora tanto sujeto y objeto, y los sujetos entre sí, se unen conforme a una nueva lógica y un nuevo fin, la renovación del proceso de reproducción capitalista. El conocimiento y la técnica serán utilizados para aumentar la productividad, o dicho de otra forma, para producir plusvalor relativo. Hay un nuevo robo al trabajador, a su cultura, a su *techne* a su saber hacer las cosas, que se verá

---

<sup>166</sup> Karl Marx, *El Capital*, México, Siglo XXI, 1975, págs. 382-383.

reflejado en la subsunción de todo lo que podría hacer libre al trabajador, en tanto su capacidad de dar forma a la sociedad, o más que un robo es un sometimiento a un proceso de transformación por el capital, orientada a una sola forma de reproducción social.

### *Algunas ideas estéticas de Marx*

Si bien es sabido que el mayor acercamiento de Benjamin con la obra de Marx se da gracias a su relación con Ascia Lascis -una militante del partido comunista-, y dicho contacto se manifiesta en algunos ensayos precedentes, -como en el dedicado al análisis del surrealismo-, una de las obras donde esta influencia se expresa de manera más evidente es en su ensayo sobre la obra de arte. Razón por la que resulta pertinente hacer una breve revisión de algunas ideas estéticas de Marx, particularmente de las expresadas en el manuscrito preparatorio para el primer tomo de *El Capital*, titulado *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*<sup>167</sup> en su famosa Introducción de 1857. Preocupado por las condiciones de emancipación del hombre, Marx, plantea el problema de la relación artística desde las relaciones de producción material y el desarrollo de la producción artística, situándose particularmente en lo que nos puede decir el arte griego sobre la sociedad moderna. Aunque antes de esta reflexión, Marx nos arroja una idea esencial para comprender sus planteamientos, consiste particularmente en la influencia de determinada relación entre producción y consumo, explicada a partir de una reflexión estética sobre la relación entre el artista y el receptor.

La producción no solamente provee un material a la necesidad, sino también una necesidad al material. Cuando el consumo emerge de su primera inmediatez y de su tosquedad natural es mediado como impulso por el objeto. La necesidad de este último sentida por el consumo es creada por la percepción del objeto. El

---

<sup>167</sup> Karl Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política. (Grundrisse) 1857-1858*, México, Siglo XXI, 2007.



objeto del arte crea un público sensible al arte, capaz de goce estético. De modo que la producción no solamente produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto.<sup>168</sup>

El objeto entonces está provocando que el público sea sensible al arte y produce la capacidad del goce estético, diríamos pues, que el objeto en realidad está comunicando algo al sujeto que percibe, que lee sus mensajes. Esto podría entenderse como un lenguaje de la actividad productiva que se está reinventando cada vez que se lleva a cabo cierto proceso de producción, y que, en primera instancia, podría verse como un sujeto que produce objetos –por ejemplo el arte-, que produce nuevos sujetos, pero lo que produce en esos nuevos sujetos es su capacidad de leer la obra de arte, produce lenguaje artístico. Fenómeno que provoca que se vaya desdibujando la relación entre sujeto y objeto, pues el objeto producido, tiene dentro de sí su propio contenido espiritual, -para hablar en términos benjaminianos-, además del que le agrega el sujeto productor, como si fueran dos entidades evanescentes<sup>169</sup>.

Por otro lado, el análisis que hace del caso específico del arte griego, es a partir de su relación con la mitología, que sería la forma en que están metaforizadas las relaciones de producción, o las relaciones entre el hombre y la naturaleza, “Toda mitología somete, domina, moldea las fuerzas de la naturaleza en la imaginación y mediante la imaginación y desaparece por lo tanto cuando esas fuerzas resultan realmente dominadas”.<sup>170</sup> ¿Qué clase de sujetos se producen una vez que ya no hay mitología?, ¿Una vez que las fuerzas de la

---

<sup>168</sup> *Ibíd.* pág. 32

<sup>169</sup> Una reflexión sobre la evanescencia muy importante sobre las relaciones entre identidades evanescentes a partir de la reflexión benjaminiana del lenguaje se encuentra en Bolívar Echeverría, “La identidad evanescente” en *Las ilusiones de la modernidad*, México, el equilibrista, 1997

<sup>170</sup> Karl Marx, *óp. cit.* pág. 31

naturaleza están dominadas? ¿Qué clase de producción artística es posible? Se pregunta Marx al respecto:

¿Sería posible Aquiles con la pólvora y las balas? ¿O, en general, la *Iliada* con la prensa o directamente con la impresora? Los cantos y las leyendas, las Musas, ¿no desaparecen necesariamente ante la regleta del tipógrafo y no se desvanecen de igual modo las condiciones de la poesía épica?

Pero la dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya estén ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad consiste en comprender que pueden aún proporcionarnos goces artísticos y valgan, en ciertos aspectos, como una norma y un modelo inalcanzables.

Un hombre no puede volver a ser niño sin volverse infantil. [...] Los griegos eran niños normales. El encanto que encontramos en su arte no está en contradicción con el débil desarrollo de la sociedad en la que maduró. Es más bien su resultado; en verdad está ligado indisolublemente al hecho de que las condiciones sociales inmaduras en que ese arte surgió, y que eran las únicas en que podía surgir, no pueden volver jamás<sup>171</sup>

Una transformación de las condiciones materiales producirá un nuevo tipo de sujetos y una nueva forma de experiencia estética, una nueva percepción. Razón por la que cabe preguntarse qué clase de sujeto producen las transformaciones de la percepción provocadas por el objeto artístico en su época de reproductibilidad técnica en la teoría de Benjamin.

### *Percepción y reproductibilidad técnica*

De la misma manera que para Marx, para Benjamin la percepción está estrechamente relacionada con las circunstancias históricas en las que se encuentra y está determinada por éstas. “El modo en que se organiza la percepción humana —el medio en que ella tiene lugar— está condicionado no sólo de manera natural sino también histórica”<sup>172</sup>; además observa a las transformaciones de la percepción como un síntoma de las transformaciones sociales.

---

<sup>171</sup> *Ibíd.* págs. 32-33

<sup>172</sup> Walter Benjamin. *óp. cit.* pág. 46

Postulado del que parte para explicar la destrucción del aura en que rodea a la obra de arte en el momento que se desarrolla la reproductibilidad técnica; tal como lo percibe Echeverría.

En la obra de arte alterada constitutivamente por su compromiso con la exhibición, Benjamin observa lo que sería la posibilidad más prometedora en medio del proceso de metamorfosis radical que vive el arte en su época: que la nueva técnica que se esboza en la producción de bienes en general llegue a ser concretada como tal primeramente en la esfera de la producción artística, y que esto suceda en una práctica del arte que esté entregada completamente a satisfacer en la vida cotidiana la necesidad de una experiencia estética mundana o terrenal, materialista.<sup>173</sup>

Retomemos una vez más la definición de aura como “un entrettejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento de una lejanía por más cercana que pueda estar”.<sup>174</sup> Lejanía que va a estar fundamentada en cierta especificidad histórica en que fue producida la obra de arte, que la va a dotar de unicidad y exclusividad, y que al ser exclusiva la vuelve también excluyente; es decir que se vuelve apreciable para pocos. Además que aparece también como la herencia cultural o carga de tradición de dicha época.

La reproductibilidad técnica ataca el aura, pues atiende la demanda de las masas de acercarse, haciendo a un lado la unicidad mediante el percibir las reproducciones del mismo, donde no importe el original como en el caso del cine y la fotografía “Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su parición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido”.<sup>175</sup>

Una vez que el arte es despojado de su forma aurática que la envuelve en cierta magia o lejanía que aparta al espectador de ésta, se produce un nuevo tipo de percepción, una

---

<sup>173</sup> Bolívar 146

<sup>174</sup> Ibíd pág. 47

<sup>175</sup> Ibíd. págs. 44-45

percepción que ha pasado de captar la unicidad y la durabilidad que le comunicaba el arte aurático a poner una mayor atención a la fugacidad y repetibilidad que ofrece el arte en su época de reproductibilidad técnica “la extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura, es la rúbrica de una percepción cuyo sentido para lo homogéneo del mundo, ha crecido tanto, que la vuelve capaz , gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único.”<sup>176</sup>

Esto acontece gracias a la revolución tecnológica provocada por el capitalismo donde se manifiesta una segunda técnica como segunda naturaleza, cuya esencia está en sustituir la lógica del sacrificio por una lógica lúdica que te permite manipular esta técnica una y otra vez, y precisamente en el cine permite mostrarlo como algo evidente. “El cine sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que estén condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día.”<sup>177</sup>

En la descripción crítica que hace Marx del capitalismo nos expone que lo primero que aparece de una mercancía en el tipo de sociedad que nos encontremos es que es poseedora de un valor de uso y un valor de cambio que expresa un valor, en el caso de la obra de arte Benjamin expone una polaridad entre dos ámbitos: el valor ritual y el valor de exhibición. Polaridad que expresa el devenir histórico de la recepción artística, una fricción existente debido a la búsqueda de la subsunción de un polo al otro. En primera instancia las imágenes producidas están destinadas a una orientación mágica, su importancia radica por ejemplo en que las contemplan los espíritus o las deidades a las que están dirigidas, dependiendo de su función ritual, como en las pinturas rupestres, cuya importancia radicaba más en un culto a

---

<sup>176</sup> *Ibíd.* pág. 48

<sup>177</sup> *Ibíd.* pág. 56

la caza que a ser exhibido a los demás miembros de la comunidad. “El valor ritual prácticamente exige que la obra de arte sea mantenida en lo oculto”.<sup>178</sup> Diríamos pues que desde su nacimiento la imagen producida ha sido dotada de un carácter excluyente, no accesible para todos los miembros de la comunidad, y en un principio, no orientada si quiera a alguno de ellos. Si avanzamos un poco más en la historia, las imágenes religiosas, como ciertas estatuas o pinturas, sólo se encontraban en templos para que fueran contempladas exclusivamente por los sacerdotes, por aquellos formados en la tradición ritual.

Así como en la mercancía, que dentro de su consistencia muestra el devenir histórico de la lucha, la fricción entre dos polos que son el valor de uso y el valor que se expresa en un valor de cambio, en la obra de arte, la lucha entre sus polaridades está constituida por un constante movimiento. “Con la emancipación que saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual, aumentan para sus productos las oportunidades de ser exhibidos”.<sup>179</sup> El valor ritual es el que instaura la lejanía encontrada en el concepto de aura, la exclusividad que no le permite a la obra de arte ser accesible para el público en general; con la reproductibilidad técnica se logra una posibilidad de emancipación de esta forma parasitaria de la obra de arte; por ejemplo, un busto, o un retrato al tener una mayor movilidad y mayor posibilidad de ser exhibido, provoca que esta polaridad se vaya transformando.

Detecta en las nuevas masas un nuevo tipo de percepción o sensibilidad, que sería la rúbrica formal de los cambios que caracterizan a la nueva época. Una nueva percepción o sensibilidad que trae consigo la experiencia del aura. Son masas que tienden a menospreciar la singularidad irreplicable y durabilidad perenne de la obra de arte y a valorar en cambio la singularidad reactualizable y la fugacidad de la misma.<sup>180</sup>

---

<sup>178</sup> *Ibíd.* pág. 53.

<sup>179</sup> *Ibíd.*

<sup>180</sup> Echeverría 148-149

Es así que esta circunstancia, esta movilidad de la polaridad provocada por el desarrollo de la reproductibilidad técnica dará luz a un nuevo acontecimiento, o a una nueva funcionalidad del arte, un nuevo valor de uso.<sup>181</sup> De tener una funcionalidad al servicio de la magia que constituía su valor ritual, al cobrar mayor importancia el valor para la exhibición se produce un nuevo tipo de necesidades, de sujetos y de funciones. Esta transformación en la percepción se da según Echeverría a que las masas

Rechazan la lejanía sagrada y esotérica del culto a una belleza cristalizada de una vez por todas como la apariencia de la idea reflejada en lo sensible de las cosas; buscan por el contrario la cercanía profana de la experiencia estética y la apertura de la obra a la improvisación como repetición instantánea. Son las masas de tendencia revolucionaria que proponen también un modo completamente nuevo de participación en la experiencia estética<sup>182</sup>

*Teoría de la subsunción de la percepción bajo el capital. Reflexiones sobre la atención, la distracción en la modernidad capitalista.*

La teoría de la subsunción del proceso de trabajo bajo el capital, como ya se mencionó antes, consiste en una descripción crítica del devenir histórico del sometimiento del proceso de trabajo constituido por formas sociales anteriores a la capitalista, por la forma específicamente capitalista, también fue expuesta la distinción de Marx de las dos maneras en que ésta acontece; la primera, la subsunción formal, cuya característica esencial es una relación más de control y de subordinación de las formas de trabajo precedentes a la capitalista, el proceso de trabajo se mantiene como tal; mientras que en la subsunción real,

---

<sup>181</sup> El hecho de que el análisis que Benjamin hace de la obra de arte sea capaz de producir estos significados es debido a que es en clave de valor de uso, el valor de uso del arte en inicio ya estaba encadenado a su valor ritual, esto quiere decir que en estos momentos el valor de uso, la reproductibilidad técnica genera un nuevo valor de uso y transforma su consistencia.

<sup>182</sup> *Ibíd.* pág. 149

hay una transformación de las condiciones técnicas –que va desde su manera de cooperar, su manera de dividirse el trabajo hasta la transformación del medio mismo, para que el trabajador se convierta en una simple fuente de energía- donde el proceso de trabajo es esencialmente transformado. Una de las premisas esenciales en esta parte de la investigación consiste en comprender que el modo de producción determina la estructura de la percepción, como se ha visto en los argumentos de Marx y de Benjamin. Esta parte de la investigación está dedicada a la exposición de cómo el modo de producción capitalista transforma la percepción a través de la teoría de la subsunción. Esto implica aceptar que el modo de producción capitalista influye en la lectura del mundo, o en la modalidad del lenguaje con el que se comunican el lenguaje del hombre y el de las cosas, que es la percepción. Implica además aceptar que hay una forma de percepción anterior a la capitalista, con la que el capitalismo mismo se tiene que enfrentar para controlarla y transformarla.

Como ya se mencionó, la subsunción formal implica control, uno de los primeros ejemplos del control de la percepción podríamos situarlo tal vez no con el capitalismo en cuanto tal, pero sí en la modernidad, en el empirismo y el racionalismo, particularmente en la noción de atención. La noción de atención siempre va acompañada con la idea de dirección, ya sea yo mismo o las circunstancias hacen que dirija mi atención hacia algo, lo que implica siempre el control de la percepción, o cuando menos de una parte. La hipótesis de la constancia, por ejemplo, mantenida por el empirismo es la que admite que el objeto existe siempre, que las sensaciones normales siempre están ahí y que la atención que se dirige hacia ellas es la que las revela, la que las ilumina. El racionalismo toma otro punto de partida, en el que se le da a la atención una capacidad creadora, por encima de iluminadora, veamos el ejemplo cartesiano en las Meditaciones metafísicas, particularmente en la meditación

segunda, en el momento que cuestiona sus sentidos al cambiar la composición de la cera expuesta al fuego con el paso del tiempo y lo importante de la definición de percepción que ofrece “mi percepción no es una visión, ni un tacto, ni una imaginación y no lo ha sido nunca, aunque antes lo pareciera, sino solo una inspección del espíritu, que puede ser imperfecta y confusa, como lo era antes”<sup>183</sup>. Sin embargo, agrega inmediatamente algo más que resulta de suma utilidad para entender la importancia de la atención en la postura racionalista, “o clara y distinta, como lo es ahora, según que mi atención se dirija más o menos a las cosas que están en ella y la componen”.<sup>184</sup>

Si recordamos lo que nos exige Benjamin desde el programa de la filosofía venidera, que consistía en que el concepto de experiencia efímero era así gracias a la cosmogonía de la Ilustración y que su contenido era mitológico, y por lo tanto, éste debía ser tratado como una mitología entre otras. Esto quiere decir que el culto a la atención también debería de ser pensado así.

Esto tiene que ver con una manera de percibir previa a la capitalista, ya sea de la antigua Roma o del régimen feudal, etc., tal como lo ilustra Benjamin, “la época de la invasión de los bárbaros, en la que surgió la industria cultural de la Roma tardía y se ilustró el génesis de Viena, no sólo tenía un arte diferente del de la antigüedad, sino también una percepción diferente”.<sup>185</sup> Esa percepción diferente expresa, precisamente, condiciones sociales diferentes, algo que Benjamin reprocha a Riegl y a Wikhoff, por no haber avanzado más allá de la rúbrica formal en el análisis de las transformaciones de la percepción, pues

---

<sup>183</sup> Descartes René, *Discurso del método y meditaciones metafísicas*, Tecnos, España, 2008, pág. 161

<sup>184</sup> *Ibidem*

<sup>185</sup> La obra Pág. 46



afirma que ellos “No intentaron mostrar los trastornos sociales que encontraban expresión en estas transformaciones de la percepción”.<sup>186</sup>

Esa forma de percepción previa al capitalismo es la forma aurática, en la que hay una dirección hacia algo de manera ritual, y es ritual en tanto que se le rinde un culto. Objeto de culto al cual se le debe dirigir la atención, esto puede ser una imagen religiosa, el retrato de un emperador, etcétera.

En la subsunción formal el capitalismo tendría que controlar o dirigir esta manera de relacionarse con las cosas, y esto lo hace cambiando el objeto de culto. El nuevo objeto de culto tiene que ser el individuo burgués y todo lo que se relaciona con su nueva forma de ver el mundo, el culto a las mercancías, al dinero, a la maquinaria etcétera. Este fenómeno se puede observar desde dos perspectivas: la primera desde la estética, cuando tanto los reyes como las imágenes religiosas abandonan el espacio del cuadro, y se empieza rendir culto a la imagen secularizada del burgués; y la segunda, cuando el trabajador también dirige su atención de manera diferente al proceso productivo, por ejemplo, al reloj que marca el tiempo en que tiene que cambiar de actividad o que dirija su atención hacia otra máquina.

La subsunción real de la percepción implica una transformación técnica, Benjamin lo percibe en primera instancia, en el ejemplo de la fotografía, donde hay una transformación tanto en el objeto técnico que produce y reproduce la imagen, como en el mismo cuerpo del que las lee, y el capitalismo opera sobre esta transformación. Tal como la resistencia que ofrece el aura frente a las posibilidades que abre la reproductibilidad técnica, pues ocupa una última trinchera, el rostro humano, no sólo el rostro de los familiares a los que se extraña o

---

<sup>186</sup> *Ibidem*.

de los momentos felices entre familia, sino también la fotografía de las modelos, de los autos, de las mercancías a las que se guarda culto, se comienza a fetichizar la percepción<sup>187</sup>, pero esta vez de manera técnica.

Aunque Benjamin no olvida la posibilidad de toma de postura política al retirarse el rostro humano como centro de atención. Pues lo esencial de la imagen consistiría en captar los lugares de los hechos para coleccionar indicios que nos permitan dar cuenta de ciertas relaciones y procesos históricos que producen una significación política. “El lugar de los hechos está deshabitado; si se lo fotografía es en busca de indicios. Con Atget, las tomas fotográficas comienzan a ser piezas probatorias en el proceso histórico. En ello consiste su oculta significación política”.<sup>188</sup>

En el cine ruso –explica Benjamin– se comienza a vislumbrar el traslado de esta transformación al cine, porque presenta personas que se auto exhiben en su proceso de trabajo en su cotidianidad, para ser un indicio o un documento histórico como en las fotografías de Atget. El capitalismo sustituye esto con un aparato publicitario que busca resaltar el culto a las estrellas o al dictador por medio de despliegues masivos controversiales como la vida amorosa, cuestiones polémicas, etcétera. Todo esto con un objetivo “falsificar, por la vía de la corrupción, el interés originario de las masas en el cine: un interés en el autoconocimiento y así también en el conocimiento de su clase”.<sup>189</sup>

El ejemplo del cine nos muestra también cómo las masas se acercan hacia la obra de arte a diferencia de la pintura, debido a que va dirigido a una recepción masiva, que es

---

<sup>187</sup> Una aproximación más seria al concepto de percepción fetichizada aparece en el siguiente capítulo.

<sup>188</sup> *Ibíd.* pág. 58

<sup>189</sup> *Ibíd.* pág.78.

considerada como una suma de reacciones ante la obra que está supervisándose, el cuadro por lo regular es recibido por una minoría. De hecho uno de los grandes problemas de la pintura fue la incapacidad de “ofrecerse como objeto de una recepción colectiva simultánea”.<sup>190</sup> La simultaneidad se vuelve una característica cada vez más esencial de la vida moderna, no sólo en la división capitalista del trabajo<sup>191</sup>, sino también en la recepción del objeto artístico.

El capitalismo al tener control de la industria cinematográfica se percató que, a través de ésta, se genera una representación del mundo circundante, y que estas representaciones pueden ser totalmente controladas mediante la técnica. Diríamos pues, que manipula a su antojo las percepciones masivas de tiempo como de espacio con las ampliaciones se controla el espacio, y con la velocidad de las tomas el tiempo. Además aprovecha muy bien la nueva ventana que se abre: la del inconsciente y su relación con la percepción colectiva.

los diversos aspectos que el aparato de filmación pueden sacar de la realidad se encuentran en su mayor parte sólo fuera del espectro normal de las percepciones sensoriales. Muchas de las deformaciones y estereotipos, de las mutaciones y catástrofes que pueden afectar al mundo óptico en las películas lo afectan de hecho en psicosis, en alucinaciones, en sueños. Y así, aquellos modos de obrar de la cámara son otros tantos procedimientos gracias a los cuales la percepción colectiva es capaz de apropiarse de los modos de percepción individuales El cine ha abierto una brecha en la antigua verdad heracliteana: los que están despiertos tiene un mundo en común, los que sueñan tiene uno cada uno.<sup>192</sup> Y lo ha hecho, por cierto, mucho menos a través de representaciones del mundo onírico que a través de figuras del sueño colectivo, como el ratón Mickey que hoy da la vuelta al mundo.<sup>193</sup>

---

<sup>190</sup> *Ibíd.* pág. 83.

<sup>191</sup> Cfr Karl Marx, *La tecnología del capital*.

<sup>192</sup> Rodolfo Mondolfo, *Heráclito Textos y problemas de su interpretación*. México, FCE, 2007.

<sup>193</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, pág. 87.

No cabe duda que en el siglo XX se vivió un momento histórico determinado por la posibilidad de la humanidad de superar el capitalismo debido a sus movimientos sociales y el progreso de la técnica, sin embargo, la revolución que podía transformarlo nunca llegó, el capitalismo la detuvo con una contrarrevolución donde la manipulación de la ensoñación por medio del aparato cinematográfico y la fotografía dirigían a una estética de la guerra, “cuando la utilización natural de las fuerzas productivas es retenida por el ordenamiento de la propiedad, de las fuentes de energía tiende hacia una utilización antinatural. Esta es la guerra, cuyas destrucciones aportan prueba a la sociedad que no estaba madura todavía”.<sup>194</sup> La guerra utilizada como estrategia política por el fascismo para darle al capitalismo una nueva vida a través de transformaciones en la percepción provocadas por lo que Benjamin llama estetización de la política.

“Fiat ars, pereat mundus”, dice el fascismo, y espera, como la fe de Marinetti, que la guerra sea capaz de ofrecerle una satisfacción artística a la percepción sensorial transformada por la técnica. Este es, al parecer, el momento culminante de “l’art pour l’art”. La humanidad, que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora un objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como goce estético de primer orden. De esto se trata la estetización de la política puesta por el fascismo.

El capitalismo lleva cada vez más lejos la subsunción de la percepción bajo el capital, a tal grado de hacer de la autodestrucción humana un objeto de disfrute y de goce estético, sin embargo, ante esta circunstancia Benjamin propone que el comunismo tiene que responder con la politización del arte. Esto no quiere decir que el arte deba de tener índole propagandístico, sino que la misma técnica artística se tiene que revolucionar, para que pueda

---

<sup>194</sup> *Ibíd.* pág. 98

revolucionar al mismo tiempo al receptor del arte. Esto se puede ver en su concepto de recepción en la distracción, “La recepción en la distracción, que se hace notar con énfasis creciente en todos los ámbitos del arte y que es el síntoma de transformaciones profundas de la percepción, tiene en el cine su medio de ensayo apropiado. A esta forma de recepción el cine responde con su acción de shock.”<sup>195</sup> O también de la manera en la que lo trata en el apéndice, “La recepción en la diversión, que se vuelve cada vez más notable en prácticamente todos los campos artísticos, es el síntoma de una refuncionalización decisiva del aparato perceptivo humano, que se ve ante tareas que sólo pueden resolverse de manera colectiva.”<sup>196</sup>

Howard Eiland en su ensayo titulado *Recepción en la dispersión*<sup>197</sup>, investiga esta noción en la obra de Benjamin y descubre que la noción de dispersión aparece de dos maneras diferentes, la primera, que él llama la negativa, se manifiesta tanto en los escritos sobre Bertolt Brecht a inicios de la década de 1930 como en su famoso discurso para el Instituto para el Estudio del fascismo titulada *El autor como productor*<sup>198</sup> de 1934, y la segunda que él percibe como positiva expuesta en el ensayo de la obra de arte.

Uno de los puntos fundamentales en el discurso de 1934 consiste en preguntarse por la relación entre el artista o el autor y su tendencia política, y Benjamin plantea que para que la obra de arte sea revolucionaria, esta tiene que revolucionar su técnica por encima de su contenido, ya que una obra que se limite a su función propagandística puede llegar a ser

---

<sup>195</sup> Walter Benjamin, *op. cit.* págs. 94-95.

<sup>196</sup> *Ibidem*

<sup>197</sup> Howard Eiland, “Recepción en la dispersión”, en Uslenghi, Alejandra, *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires, 2010

<sup>198</sup> En Walter Benjamin, *Obras. Libro II. Vol. II*, Madrid, Abada Editores, 2010, págs. 297-315.

incluso reaccionaria, por lo que el autor tiene que fijar su atención primero en la transformación de su medio de producción.

su trabajo nunca será solo el trabajo sobre los productos, sino ya, al mismo tiempo, el trabajo en los medio de producción. En otras palabras: sus productos han de poseer, junto a y antes que su carácter de obra, una función organizadora. Y su uso para la organización no tiene que limitarse en absoluto a la propaganda.<sup>199</sup>

El cuestionamiento que sigue de esta afirmación debe de ser sobre qué tipo de organización se está refiriendo Benjamin, en primera instancia, responde que esta labor organizativa está más relacionada con una labor pedagógica a otros autores de tal manera que transforme no sólo su manera de producir, sino también la forma de interactuar con los receptores, cuyo ejemplo se encuentra en el teatro épico brechtiano:

Un autor que no enseña nada a los escritores no enseña a nadie. Por eso es determinante el carácter modélico de la producción, que es capaz de iniciar a otros productores en lo que es esa producción, y de poner a su disposición un aparato mejorado. Y dicho aparato será tanto mejor cuantos más consumidores conduzca a la producción, o, en pocas palabras: si es capaz de convertir a los lectores o a los espectadores en colaboradores. Poseemos ya este modelo, más ahora solo puedo aludir a él: el teatro brechtiano.<sup>200</sup>

El autor es entonces productor tanto de nuevos productores como de receptores de la obra, mediante la transformación de la dinámica autor-receptor, que se traduce en una organización diferente, que entre otros aspectos implica una organización diferente de la percepción, y precisamente se expresa aquí el sentido peyorativo que le da Benjamin a su noción de dispersión o de distracción, pues con respecto al tipo de teatro sensacionalista concentrado

---

<sup>199</sup> *Ibíd.* pág. 310

<sup>200</sup> *Ibíd.*

únicamente en el estímulo sensorial, dentro de los que se encuentra el teatro de distracción dice:

Este teatro de complejas maquinarias, numerosísimos figurantes y refinados efectos se ha convertido en un medio contra los productores, porque, entre otras razones, intenta reclutar a los productores para la inútil lucha de competencias en que el cine y el radio lo han enredado. Y ese teatro (y da igual que pensemos en el teatro de formación o en el de distracción, dado que ambos son complementarios) es el teatro de una capa saturada para la que todo lo que toca con su mano se convierte en estímulo.<sup>201</sup>

Frente a estas formas de teatro Benjamin rescata la del teatro brechtiano mediante el uso del principio de interrupción de las acciones, principio tomado del procedimiento del montaje que usan el cine y la radio. Esto se da gracias a que la interrupción impide la ilusión en el público, en el que la interrupción más que una distracción o un estímulo tiene como propósito organizar “al detener la acción, está obligando al oyente a tomar posición ante los acontecimientos, y obligando al actor a tomar posición ante su papel”.<sup>202</sup> Una pausa propia del teatro épico, implica entonces que el espectador agrupe u organice todo lo recibido hasta el momento, y reflexione para tomar posición al respecto “el teatro épico no intenta llenar al público de sentimientos (ni siquiera del sentimiento de rebelión), sino apartarlo con tenacidad, del mismo modo que con el pensamiento, de las situaciones en que vive”<sup>203</sup>

Otra manera de ver la dispersión se encuentra en el ensayo de la obra de arte, particularmente cuando explica las circunstancias de la recepción táctil, “recepción táctil y distracción no se excluyen. El automovilista que está en otra parte con sus pensamientos se acostumbrará mejor a la forma moderna de los garages que el historiador del arte, que se

---

<sup>201</sup> *Ibíd.* pág. 311

<sup>202</sup> *Ibíd.* pág. 312

<sup>203</sup> *Ibíd.* pág. 313

afana sólo en desentrañar su estilo”.<sup>204</sup>Esto se manifiesta agrega Benjamin, en la arquitectura, la música y el cine

Al mismo tiempo es un síntoma de una importancia creciente en la percepción táctil, que avanza hacia las demás artes, saliendo de la arquitectura, a la que pertenece originalmente. El caso es muy notable en la música, en la que un elemento esencial de su desarrollo más reciente, el jazz, tuvo su agente en la músicaailable. Menos evidente pero con alcances no menores se hace presente esta tendencia en el cine, que, mediante el efecto de shock de su sucesión de imágenes, lleva un elemento táctil a lo visual.<sup>205</sup>

El elemento del *shock* aparece cada vez con mayor importancia en la obra de Benjamin, aspecto que tiene cada vez más influencia en el cuerpo, en su percepción, pero sobre todo de manera política a través de las transformaciones en la técnica artística. Como afirma Terry Eagleton, podríamos ver esta manipulación del cuerpo, como políticas del cuerpo e inclusive como políticas de la percepción.

así como lo estético en el siglo XVII suponía ese novedoso programa completo de disciplinas corpóreas que llamamos <<modos y costumbres>>, modelando la carne con gracia y decoro, también para Benjamin el cuerpo debe ser reprogramado por el poder de la imagen material. Lo estético, se convierte en una política del cuerpo.<sup>206</sup>

---

<sup>204</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, pág. 119

<sup>205</sup> *Ibíd.* págs. 119-120

<sup>206</sup> Terry Eagleton, *La estética como ideología*, Trotta, España, 2011, págs. 415-416





## **6. Percepción fetichizada y la lectura de la experiencia moderna. El ensayo sobre Baudelaire**

Así quedo tramada la vivencia a la cual Baudelaire le otorgó el peso de una experiencia verdadera. Con ello había señalado el precio que cuesta la sensación de lo moderno, a saber, la desintegración del aura en la vivencia que corresponde al *shock*. El acuerdo con tal desintegración llegó a costarle caro, pero es la ley de su poesía; la que, en el cielo del Segundo Imperio, brilla como un astro sin atmósfera.

Walter Benjamin

Aparentemente la investigación debería guiarnos hacia un punto conclusivo, que poco a poco vaya elucidando una clara noción de percepción en el pensamiento de Benjamin, pues en un principio se exponen las preocupaciones del joven Benjamin que versan sobre la necesidad de la transformación del concepto de experiencia kantiano, cuyo problema era estar influenciada por la cosmogonía religiosa de la modernidad ilustrada, que tenía la imagen de un sujeto receptor de sensaciones del mundo exterior que se apropia pragmáticamente de ellas para construir conocimiento. Dentro de esa noción de experiencia, Benjamin recalca la exigencia de entender al lenguaje como un aspecto esencial de ésta. De hecho, para construir una nueva noción de percepción, plantea la necesidad de que fuera considerada como una modalidad del lenguaje, lo que implicaba entender la existencia de dos lenguajes, el lenguaje de las cosas y el lenguaje del hombre, donde ambos en su comunicabilidad expresan su contenido espiritual y la capacidad diferente del lenguaje del hombre radica en la capacidad de nombrar, capacidad que le permite al hombre traducir el contenido espiritual comunicado por el lenguaje de los objetos. En esta labor del hombre como traductor, se puede ubicar a la percepción como lectura, en ese primer contacto entre dos entidades que comunican su parte

espiritual que es comunicable, y entonces se vuelve muy útil el aforismo de Benjamin, el cuál entiende a la percepción como lectura de una superficie legible que se configura de una continuidad infinita. El siguiente paso fue preguntarse cómo es que lee la percepción, para lo que fue empleado un análisis de ciertos ejemplos en la obra de Benjamín, donde se manifiesta la percepción como lectura y como modalidad del lenguaje, como la lectura de la obra de arte, o el análisis que hace Benjamin sobre nociones como perceptibilidad necesaria y percepción alegórica, junto con las reflexiones contenidas en el ensayo de la doctrina de lo semejante, cuya idea esencial consiste en entender la capacidad del hombre para producir semejanzas, sin embargo, esto lo hace mediante la lectura de signos que puede aparecer de múltiples formas y el hombre tiene que producir esas semejanzas pudiendo ser éstas o no de manera sensorial, pero esto va a estar determinado por la situación espacio-temporal en la que se encuentre. Así que lo que reluce es la capacidad de la percepción de ser transformada, por lo que pasamos a otro momento argumental en la que Benjamin analiza cómo puede ser transformada la percepción en la época o en el tiempo y espacio en el que está viviendo, la modernidad europea, para lo que se hizo el análisis de los ensayos sobre el surrealismo y la historia de la fotografía; en el primero, es muy útil el concepto de Iluminación profana que se contrapone al de Iluminación mística, pues por ejemplo, sí pensamos que la manera en la que leemos o percibimos, esta actividad es determinada por la luz que recibimos, si nos iluminamos con objetos profanos que pueden ser cualquier objeto de la vida cotidiana,..... mientras que en el segundo ensayo nos enfocamos en las transformaciones sobre la percepción que provoca el invento de la fotografía, donde uno de los aspectos más importante fue descubrir que el concepto de aura es una forma de percepción, que se está transformando gracias a este invento. En el apartado anterior acudimos al análisis de su ensayo sobre la obra de arte, y a la teoría de la subsunción del proceso de trabajo bajo el capital de Marx,

particularmente para construir el concepto de subsunción de la percepción bajo el capital. Hasta este momento estas son las estrellas que esta investigación ha encontrado para formar la constelación de la percepción en Benjamin, para ponerlas en tensión con una última recopilación que se centrará en primera instancia, en buscar en el ensayo sobre Baudelaire otro conjunto de estrellas para que la constelación aparezca con mayor claridad, donde podríamos plantear, por ejemplo, una percepción fetichizada que determinad de manera diferente y particular la lectura de la experiencia moderna.

El ensayo sobre Baudelaire es un proyecto encargado por el Instituto de Investigación Social de Frankfurt a Benjamin en los últimos años de su vida, proyecto que nunca concluyó, y que escribe durante su estancia obligada en París por la persecución del partido nacional socialista alemán y en la casa de Brecht en Dinamarca. El plan inicial constaba de tres partes, la primera, se titularía “Idea e Imagen” que versaría sobre el papel de la alegoría en la obra de Baudelaire *Las flores del mal*; la segunda, “Antiguo y moderno”, que estudiaría la relación entre estos ámbitos en *Estampas parisinas*; y la tercera, “Lo nuevo y el retorno de lo mismo”, que buscará analizar la mercancía como algo aparentemente nuevo donde se expresa el retorno de lo mismo. Sin embargo, Benjamin sólo pudo dedicarse a la segunda parte la cual tituló “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”<sup>207</sup>, y está dividido en tres partes: “La Bohemia”,<sup>208</sup> “El *flaneur*”<sup>209</sup> y “la Modernidad”.<sup>210</sup>

La parte en la que nos concentraremos en este trabajo es la dedicada al *flaneur*, la figura del paseante de las calles en la obra de Baudelaire, que percibe de cierta manera los

---

<sup>207</sup> Walter Benjamin, “Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo” en *Obras. Libro II. Vol. I*, Madrid, Abada Editores, 2010. págs. 89-203

<sup>208</sup> *Ibíd.* pág. 89-120

<sup>209</sup> *Ibíd.* págs. 121-158

<sup>210</sup> *Ibíd.* págs. 159-203

fenómenos de la modernidad capitalista, pues este trabajo cuenta con una inspiración materialista como lo percibe Tackels “Pues la lectura de la obra del poeta que emprende el filósofo es rigurosamente materialista: lee para intentar comprender cómo la revolución, en el siglo XIX no hizo más que acostarse, encerrada en todos los fuertes del Toro de la tierra que permanece en el infierno”.<sup>211</sup>

Esta parte inicia con la imagen del escritor que recorre el mercado para descubrir un nuevo género: la literatura panorámica, caracterizada por estos mini folletos de bolsillo que se vendían en el mercado llamados fisiologías, las cuales presentaban una visión panorámica sobre todo tipo de asuntos, de éstos, Benjamin, le prestó particular atención a las fisiologías de las ciudades, donde el paseante podría recorrer la ciudad mediante la descripción de sus pasajes.

Los pasajes, una invención reciente del lujo industrial son unos corredores protegidos con techo de vidrio y revestidos de mármol, que atraviesan masas enteras de casas cuyos propietarios se han unido para impulsar tales especulaciones. A ambos lados de estos corredores, cuya luz les entra por arriba, se suceden las tiendas elegantes, con lo cual un pasaje es una ciudad, un mundo pequeño.<sup>212</sup>

En esta descripción del folleto, Benjamin reflexiona sobre la relación dialéctica entre la calle y el interior, el sentirse dentro de algo y a la vez fuera, como la lógica de inclusión y exclusión que va presentando Marx en la relación entre el medio de trabajo y el trabajador según el progreso tecnológico en el capitalismo. “Los pasajes, de hecho, son un híbrido de calle e

---

<sup>211</sup> Bruno Tackels, Walter Benjamin. Una vida en los textos, Valencia, PUV, 2012, págs. 424-425.

<sup>212</sup> Walter Benjamin, “Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo” en *Obras. Libro II. Vol. I*, Madrid, Abada Editores, 2010. pág. 123

interior, y si se halla en él un recurso que fuera propio de las fisiologías, es el ya bien probado en el folletín hacer del bulevar un interior”.<sup>213</sup>

Las fisiologías, como literaturas entonces, muestran su propósito político: el educar la mirada, tal como lo haría un pie de foto en una fotografía, sólo que esta vez es una invitación hacia un nuevo hogar, algo que ayudará a adaptarse a estas nuevas ciudades. Una manera no sólo de educar la visión, sino también de limitarla, “las fisiologías urdían a su manera la fantasmagoría de la vida parisina; más su procedimiento no podía llevarse muy lejos. Las personas se conocían entre sí en tanto que deudores y acreedores, o como vendedores y clientes, o como patronos y empleados”.<sup>214</sup>

Para avanzar en este objetivo de educar la mirada, era necesario el uso de fotografías, que como dice Benjamin, hasta serían de utilidad para educarla con respecto a rasgos criminales, y que precisamente encaminaría a la investigación policiaca hacia otros senderos, “La fotografía hace posible por primera vez en nuestra historia conservar a la larga y claramente los rasgos de alguien. Y también las historias policiacas nacen justamente en el instante sobre el incógnito de las personas”.<sup>215</sup>

Sin embargo, nada mejor para provocar un encanto, una fascinación en el paseante que las mercancías mismas, pues éstas poseen cierta fantasmagoría que inclusive causan cierta empatía con la sociedad en la que viven. La relación del paseante con la mercancía llega a tal grado que puede ser también similar a la que tiene con algunas sustancias como el

---

<sup>213</sup> *Ibíd.* pág. 124

<sup>214</sup> *Ibíd.* pág. 126.

<sup>215</sup> *Ibíd.* pág. 137

opio, de hecho tanto Benjamin como Baudelaire se percatan de la relación que existe entre ambos

El flaneur es un abandonado en la multitud, compartiendo por tanto la situación de la mercancía. Esta particularidad no le es consciente, más no por ello influirá menos en él. Le penetra venturosamente al igual que un estupefaciente que sin duda puede resarcir de humillaciones abundantes. Y esa ebriedad a que el flaneur se entrega es la misma de la mercancía que arrastra el curso de los compradores.<sup>216</sup>

El *flaneur* es entonces un lector diferente de la experiencia moderna, donde el objeto mercantil se comunica de manera diferente, de manera fetichizada. Es entonces imposible, no dirigir nuestra mirada nuevamente al análisis que hace Marx sobre la mercancía en *El capital*, particularmente a lo que entiende por el carácter fetichista de la mercancía, donde ésta por sí misma manifiesta algo más allá de sus cualidades sensibles, comunica otra cosa, de otra índole.

Se modifica la forma de la madera, por ejemplo, cuando con ella se hace una mesa. No obstante, la mesa sigue siendo madera, una cosa ordinaria, sensible. Pero no bien entra en escena como mercancía, se trasmuta en cosa sensorialmente suprasensible. No solo se mantiene tiesa apoyando sus patas en el suelo, sino que se pone de cabeza frente a todas las demás mercancías y de su testa de palo brotan quimeras mucho más caprichosas que si, por libre determinación se lanzara a bailar.<sup>217</sup>

Resulta necesario entonces, preguntarse de dónde provienen estas características más allá de lo sensible que hacen que la mercancía se comunique de otra manera, pues Marx dice que éstas no derivan ni de su valor de uso ni de su contenido de valor, pues tanto las múltiples

---

<sup>216</sup> Ibíd. pág. 145

<sup>217</sup> Karl Marx, *El Capital*, México, Siglo XXI, 1975, pág. 87

necesidades que pueda llegar a satisfacer y el tiempo empleado para su producción han sido propiedades constantes a lo largo de la historia de todos los tipos de sociedades y no característicos de la sociedad mercantil capitalista. Por lo que se mantiene en cuestión el carácter enigmático que rodea al producto de trabajo una vez que se transforma en mercancía, a lo que responde Marx que esto proviene de la forma de mercancía en cuanto tal, de su capacidad de revestir formas sociales, sus relaciones sociales y de producción, pues

la misma refleja ante los hombres el carácter social de su trabajo como caracteres objetivos inherentes a los productos de trabajo, como propiedades sociales naturales de dichas cosas, y, por ende, en que también refleja la relación social que media entre los productores y el trabajo global, como una relación social entre los objetos, existente al margen de los productores.”<sup>218</sup>

Este mantenerse al margen del productor es lo que permite transformar los productos de trabajo en cosas tanto suprasensibles como sociales, no como en una relación entre cosas físicas donde “la impresión luminosa de una cosa sobre el nervio óptico no se presenta como excitación subjetiva de ese nervio, sino como forma objetiva de una cosa situada fuera del ojo. Pero en el acto de ver se proyecta efectivamente luz desde una cosa, el objeto exterior, en otra el ojo”<sup>219</sup> mientras que en el mundo de las mercancías, “lo que aquí adopta, para los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre cosas, es solo la relación social determinada existente entre aquellos”.<sup>220</sup> Pero estas relaciones tienen que ser revestidas como se hace en el ámbito religioso, pues dice Marx que en éste

los productos de la mente humana parecen figuras autónomas, dotadas de vida propia, en relación unas con otras y con los hombres. Otro tanto ocurre en el mundo de las mercancías con los productos de la mano humana. A esto llamo el

---

<sup>218</sup> *Ibíd.* pág. 88

<sup>219</sup> *Ibíd.*

<sup>220</sup> *Ibíd.* pág. 89



fetichismo que se adhiere a los productos del trabajo no bien se los produce como mercancías, y que es inseparable de la producción mercantil.<sup>221</sup>

Benjamin rescata de las figuras de Baudelaire la manera en que critica esta forma de relacionarse con el objeto del sujeto moderno. Esta forma mercantil que inclusive despierta otro tipo de relación con lo inanimado, con lo inorgánico. “En el crítico texto de *Les foules* se dirige a nosotros con otras palabras el fetiche mismo con que la disposición sensible de Baudelaire vibraba tan poderosamente que la empatía con lo inorgánico vendría a ser una de sus fuentes de inspiración más poderosa”.<sup>222</sup>

Además Benjamin reconoce que si bien Baudelaire es uno de los escritores que más atención le ha prestado a la embriaguez, hay algo que pasa por alto, un aspecto de suma importancia en este análisis, que consiste en la relación existente del paseante con la multitud y como cambia la percepción del paseante cuando se siente rodeado de ella.

se trata del encanto que los adictos sacan a relucir bajo la influencia de la droga, el mismo efecto que la mercancía logra extraer de la multitud que la embriaga y la rodea de murmullos. La manifestación de los clientes que constituye el mercado, que hace de la mercancía una mercancía, acrecienta su encanto para el comprador habitual.<sup>223</sup>

Este encanto provocado de las mercancías, que resulta similar en ciertos aspectos al de la embriaguez, nos habla de una manera de acercarse a las cosas, de una manera de leerlas, de percibir las, lo que implica que se transforma la percepción y su lenguaje y podríamos hablar de una percepción fetichizada. Concepto que llevaría aún más lejos la teoría de la subsunción

---

<sup>221</sup> *Ibidem*.

<sup>222</sup> *Ibid.* pág. 146

<sup>223</sup> *Ibidem*.

de la percepción bajo el capital, pues, como ya se ha visto, la transformación de su lenguaje provocada por el capitalismo implica una transformación en la percepción.

Benjamin, ya había planteado con anterioridad la vida que manifiestan los objetos a través de su comunicabilidad en el ensayo sobre el lenguaje, además, la idea de que los objetos nos perciben, en la parte titulada “El Diario” en la *Metafísica de la juventud*. Eliand, en su investigación del concepto benjaminiano de “Recepción en la dispersión”, retoma estos postulados pero desde la época en que Benjamin está trabajando tanto en el *Libro de los pasajes*, como en el ensayo sobre Baudelaire. Particularmente rescatando la noción activa de los objetos cotidianos que nos rodean en la vida moderna:

Así como el accesorio cinematográfico se convierte en actor mientras que el actor de cine se convierte en un accesorio; así como los objetos de las películas (como los objetos de los cuentos de hadas) adoptan una vida propia, los espacios físicos tanto como el mobiliario y el entorno de los pasajes de Benjamin manifiestan una vivacidad fantasmal, como criaturas de un mundo perdido. Tienen rostro.<sup>224</sup>

Este rostro o esta vivacidad fantasmal se manifiesta en figuras como el coleccionista, el jugador o el *flaneur*, en éste último resalta su embriaguez anamnésica, donde su memoria agrupa súbitamente -como si fuera una lectura o una traducción rápida de lo que comunica el mundo de los objetos-, en orden un estado de cosas que se manifiestan naturalmente dispersos y lo hacen en la ciudad: “mientras recorre –sin rumbo fijo, los sentidos alertas- el laberinto de las calles y barrios, entrándose de lo que ha sido a partir de los estilos de edificación o los nombres de lugares, disipando toda gravedad, para llegar a una decisión a último momento”.<sup>225</sup> Además Eiland recalca que para Benjamin este tipo de recepción del

---

<sup>224</sup> Eiland, óp. cit. 66

<sup>225</sup> Ibíd. pág. 67

*flaneur* que al recorrer la ciudad más que visual, es táctil: “Y su recepción en la dispersión, como la del público de cine, no es meramente visual, sino táctil o visceral; implica todo su aparato perceptivo, está iluminada por la memoria.”.<sup>226</sup> A lo que agrega que en la modernidad capitalista hay una dispersión tanto ontológica como epistemológica, pues es epistemológica en tanto que hay ya una percepción transformada y refuncionalizada para ser dispersa, y ontológica porque hay una crisis del objeto y de su significado que provoca esta transformación. Objetos que producen una lectura histórica que trastorna la misma idea del tiempo mediante su comunicación,

tienden a comunicarse entre sí de manera intermitente a través de una multitud de canales. Cuentan una historia, que es fundamentalmente una historia sobre la vida y la muerte de una forma arquitectónica, sobre el ingreso del artista en el mercado y a los ciclos de la lucha de clases, sobre la transformación tecnológica y administrativa en la ciudad moderna, sobre la vida onírica de una época tal como se manifiesta en sus productos culturales y –más generalmente- sobre la interpenetración de pasado y presente en el ámbito de la imagen dialéctica.<sup>227</sup>

La parte entregada del ensayo sobre Baudelaire no fue bien recibida por el Instituto de Investigación Social en Frankfurt, por lo que le fue encargado que encaminara su trabajo hacia otros senderos, inclusive en junio de 1939 hace un estudio intensivo de Marx y lee detenidamente la versión de *El capital* comentada por su amigo Karl Korsch, y decide más que continuar el ensayo sobre Baudelaire buscarle un armazón teórico, podría decirse tal vez que es la construcción de un nuevo prólogo epistemo-critico, en donde la relación sensible con el objeto será planteada desde otra perspectiva, pues a la percepción táctil que pueda tener el paseante en la ciudad hay que agregarle aquella percepción óptica que transforma el

---

<sup>226</sup> *Ibidem*

<sup>227</sup> *Ibid.* págs. 68-69

cine por ejemplo, o las señales de cruces del camino, la publicidad, etc. Esta nueva versión se titula *Sobre algunos motivos en Baudelaire*.<sup>228</sup>

No sólo la lectura de Marx, sino también la de Henri Bergson y Marcel Proust determinan la estructura de este escrito, en el que conceptos como: memoria, tiempo y duración, se verán estrechamente relacionados con una particular noción de materia que es determinada por la modernidad capitalista. Aunque particularmente merece la pena atender al momento que hace el análisis sobre Sigmund Freud, particularmente en su ensayo titulado *Más allá del principio del placer*,<sup>229</sup> donde se refiere a cómo la principal tarea del organismo es protegerse de ciertos estímulos o excitaciones provenientes del exterior.

Para el organismo vivo, la defensa contra las excitaciones es una labor casi más importante que la recepción de las mismas. El organismo posee una provisión de energía propia, y tiene que tender, sobre todo, a preservar las formas especiales de la transformación de energía que en él tiene lugar contra el influjo nivelador, y por tanto, destructor de las energías excesivamente fuertes que laboran en el exterior. La recepción de excitaciones sirve, ante todo, a la intención de averiguar la dirección y naturaleza de las excitaciones exteriores, y para ello le basta con tomar pequeñas muestras del mundo exterior como prueba.<sup>230</sup>

Esto podría verse como programar la percepción para recibir este tipo de estímulos, es decir, entrenarla para la sorpresa, el impacto, el sobresalto, para lo que Benjamin llama el *shock*, y este entrenarlo, es acostumbrarlo a circunstancias que en otras ocasiones provocaban esa sorpresa para recibirlas como algo cotidiano “La amenaza de dichas energías es precisamente la del *shock*. Con ello, cuanto más habitualmente quede registrado en la conciencia, tanto

---

<sup>228</sup> Walter Benjamin, “Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo” en *Obras. Libro II. Vol. I*, Madrid, Abada Editores, 2010. págs.205-259

<sup>229</sup> Sigmund Freud, *Más allá del principio del placer*, Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl), Escuela de filosofía Universidad ARCIS, Chile, Consultado el 12 de mayo de 2017.

<sup>230</sup> *Ibíd.* pág. 16

menos contará ese shock con la posibilidad de provocar un efecto traumático”.<sup>231</sup> Esta teoría se relaciona también con la forma en la que Paul Valery entiende la recepción de las sensaciones, veamos la cita que Benjamin toma de Valery al respecto:

Las impresiones y percepciones del hombre pertenecen, consideradas en y para sí al género de las sorpresas; ellas atestiguan de este modo una insuficiencia en el hombre. El recuerdo es un fenómeno elemental que tiende a concedernos el tiempo necesario para la organización de recepción de los estímulos que nos ha faltado en un principio.<sup>232</sup>

La memoria es entonces un elemento fundamental para comprender tanto la experiencia como la percepción, particularmente en el papel que tiene en el dominio de los estímulos para los que prepara la percepción del shock en la modernidad capitalista. “La recepción del shock queda aliviada a través de un entrenamiento en el dominio eficaz de los estímulos, dominio al cual, cuando hay necesidad, pueden contribuir de igual manera el sueño y el recuerdo”.<sup>233</sup> Para relacionarlo con Baudelaire, Benjamin se pregunta ¿en qué forma la poesía lírica puede relacionarse con la experiencia del shock como norma? Benjamin responde que, en primera instancia, la poesía lírica debe despertar un grado elevado de conciencia, y que más allá de eso la verdadera tarea de la obra de Baudelaire es la emancipación de las vivencias. Puesto que si mayor es la participación del momento de shock, se mantiene la conciencia en un grado mayor de alerta, y así se protege más de los estímulos que le rodean. El *shock* aparece entonces como una transformación continua de la percepción que se da de manera muy particular en la modernidad capitalista. Con experiencias táctiles como la reacción ante una llamada de teléfono, pero sobre todo experiencias ópticas, “A esta clase de experiencias

---

<sup>231</sup> Walter Benjamin, óp. cit. pág. 215

<sup>232</sup> *ibídem*

<sup>233</sup> *Ibíd.* págs. 215-216

táctiles se añadirían experiencias ópticas como las que trae por ejemplo la sección de anuncios de un periódico, pero también el tráfico de las grandes ciudades. El moverse en su medio condiciona sin duda al individuo con una serie de shocks y colisiones”.<sup>234</sup>

Para comprender mejor aún este entrenamiento o adiestramiento de la percepción, Benjamin resalta la relación compleja entre técnica y percepción, particularmente señalándola como una relación de sometimiento, en la que expone una analogía con el sometimiento de las máquinas de la industria a los trabajadores.

la técnica sometió al sensorio humano a un entrenamiento de índole compleja, y así llegó el día en el que el cine correspondió a una nueva y más urgente necesidad de estímulos. En el cine, en efecto, la percepción al modo de los shocks cobra validez en calidad de principio formal. Lo que en la cadena de montaje conforma el ritmo de la producción es lo que en el cine fundamenta el ritmo propio de la recepción.<sup>235</sup>

Ya al final del ensayo, Benjamin dirige su atención hacia cómo este fenómeno de la técnica afecta las obras de arte, aunque lo más importante de este análisis es cómo expone manifiestamente el aura como una modalidad de la percepción que se está transformando, y además cómo en la percepción se manifiesta este complejo canal de comunicación entre las personas y las cosas.

la perceptibilidad de que ahí se habla no es otra ya que la del aura, una cuya experiencia estriba ya por tanto en la translación de una forma de reacción corriente en la sociedad humana a la relación de lo inánime o de la naturaleza con el hombre. El mirado, o aquél que se cree mirado, alza de inmediato la mirada. Experimentar el aura de una aparición significa investirla con la capacidad de ese alzar la mirada.<sup>236</sup>

---

<sup>234</sup> *Ibíd.* pág. 234

<sup>235</sup> *Ibíd.*

<sup>236</sup> *Ibíd.* págs.252-253

Eli Friedlander, sugiere por ejemplo, que el rescate de la imagen corporal de la masa a través de la destrucción del aura, está relacionado estrictamente más que con una transformación de la experiencia, es una lucha heroica contra la experiencia moderna misma. “What is brought out by Benjamin’s account of the body image of the crowd, then one might say that Baudelaire’s poetic task and his peculiar heroism have to do with facing the transformation of the structure of experience in modernity, with the possibility of making that transformation affirmable”.<sup>237</sup>

---

<sup>237</sup> Friedlander, óp. cit. pág. 147

## **In conclusiones.**

Resulta una tarea muy complicada, sino es que tal vez imposible, para el trabajo filosófico llegar a puntos conclusivos, pues va en contra de su esencia misma, ella misma siempre exige su movimiento mediante el continuo cuestionamiento de sus propios resultados obtenidos. Sin embargo, lo que se puede hacer en esta parte de la investigación, es presentar los resultados obtenidos por este camino y las posibilidades que deja abiertas para su uso y su movimiento.

El primer resultado que debemos aceptar, es sobre la posibilidad de construir una teoría de la percepción a partir de la obra de Benjamin, pues es un tema que aparece de manera constante durante toda su obra. Además, desde sus obras de juventud nos ofrece ya un esqueleto que como ha probado la presente investigación permanecerá constante en sus escritos. Este esqueleto consta de dos afirmaciones; la primera es que la percepción es una modalidad del lenguaje; y la segunda es que la percepción es lectura.

Para desarrollar más la primera se profundizó en el estudio que hace el propio Benjamin sobre el lenguaje, entendiéndolo como un canal de comunicación de continuidad absoluta sin separación entre sujeto y objeto, tal vez la única distinción que se puede hacer es la existencia del lenguaje de los hombres y el lenguaje de las cosas, pues ambos intentan comunicar su contenido espiritual, aunque sólo específicamente la parte que es comunicable de su ser espiritual. Aspecto que va estrictamente relacionado con el comprender la percepción como lectura, pues aquél que percibe, sólo puede leer lo que es legible, lo



comunicable de aquello que está leyendo, aquello que según Benjamin aparece en una superficie de continuidad absoluta.

Para comprender aún más estos postulados, la investigación procuró la búsqueda de algunos ejercicios expuestos en la obra de Benjamin, donde se manifiesta la percepción como lectura y modalidad del lenguaje. Como a través de la lectura de las obras de arte, que contienen ya desde sí mismas un lenguaje propio, un lenguaje de las cosas y una configuración infinita que se puede comprender a través de conceptos como el de perceptibilidad necesaria y percepción alegórica, además al analizar la capacidad del hombre de producir semejanzas se llega a la conclusión de que la percepción está determinada de manera histórica, lo que implica que la percepción es transformada, además de ayudarnos a comprender la razón del porqué de la configuración infinita de lo legible.

Un segundo momento argumental se dio cuando se analizan específicamente algunas transformaciones de la percepción en una configuración histórica determinada, la de la modernidad capitalista, a través del análisis de dos ensayos de Benjamin, el dedicado al surrealismo y el que se enfoca en la historia de la fotografía. El concepto de Iluminación profana expuesto en el primero resulta demasiado útil para comprender la transformación de la percepción en ésta época, pues implica que la iluminación que se da en nuestra lectura del mundo ya no es religiosa como solía pasar tal vez en otra época, sino que acontece a través de objetos profanos, que en primera instancia pueden ser alucinógenos, pero sobre todo puede ser a través de objetos de la vida cotidiana o de momentos tan comunes como el atardecer en una ciudad, como lo expresan las obras de Breton. Aspecto que implica una crítica a la forma de culto con la que nos acercamos a las cosas, y que con el invento de la fotografía se va a expresar como la decadencia del aura en la obra de arte.

En el siguiente apartado se analiza la relación entre capitalismo y percepción; a partir de la teoría de la subsunción de la percepción bajo el capital. Para lo que se recurrió al análisis de la teoría de la subsunción del proceso de trabajo bajo el capital de Marx, junto con el análisis que hace Benjamin sobre la percepción en la época de la reproductibilidad técnica. Esta parte de la investigación más que concluyente queda abierta, pues el capitalismo sigue sometiendo cada vez más nuestro aparato sensorial mediante la publicidad y su reproducción masiva de imágenes.

El último apartado se encargó del análisis de algunos elementos en la época de la redacción del ensayo sobre Baudelaire, particularmente en los relacionados con la percepción, que se manifiestan en figuras como el *flaneur* cuya percepción es determinada por el continuo shock que percibe en los pasajes de la ciudad de París, elemento que también podríamos trasladar al siglo XXI, pues el paseante ha cambiado, ya no recorre las calles, pero ahora recorre Internet, Facebook, etcétera, donde su percepción es entrenada para recibir esa continuidad de shocks en la comodidad de su casa.



## **Bibliografía.**

Obras de Walter Benjamin consultadas.

Benjamin, Walter, “Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo” en *Obras. Libro II. Vol. I*, Madrid, Abada Editores, 2010.

---, “Doctrina de lo semejante” en *Obras. Libro II. Vol. I*, Madrid, Abada Editores, 2010.

---, “El autor como productor” en *Obras. Libro II. Vol. II*, Madrid, Abada Editores, 2010

---, “El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán” en *Obras. Libro I. Vol. I*, Madrid, Abada Editores, 2010

---, *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2007.

---, “El origen del Trauerspiel alemán” en *Obras. Libro I. Vol. I*, Madrid, Abada Editores, 2010

---, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” en *Obras. Libro II. Vol. I*, Madrid, Abada Editores, 2010.

---, “Experiencia” en *Obras. Libro II. Vol. I*, Madrid, Abada Editores, 2010.

---, “Infancia en Berlín hacia 1900” en *Obras. Libro IV. Vol. I*, Madrid, Abada Editores, 2010

---, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.

---, “Metafísica de la juventud” en *Obras. Libro II. Vol. I*, Madrid, abada editores, 2010

---, “Pequeña historia de la fotografía” en *Obras. Libro II. Vol. I*, Madrid, Abada Editores, 2010.

---, “Pintura y dibujo” en *Obras. Libro II. Vol. 2*, Madrid, Abada Editores, 2010.

---, “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre” en *Obras. Libro II. Vol. I*, Madrid, Abada Editores, 2010

---, “Sobre el programa de la filosofía venidera” en *Obras. Libro II. Vol.1*, Madrid, Abada Editores, 2010.

---, “Sobre la facultad mimética” en *Obras. Libro II. Vol.1*, Madrid, Abada Editores, 2010.

---, “Sobre la pintura, o: el signo y la mancha” en *Obras. Libro II. Vol.2*, Madrid, Abada Editores, 2010.

---, “The Rainbow. A Conversation about Imagination” en *Early writings*, The Belknap Press of Harvard University Press, United States of America, 2011

---, “The Rainbow or the art of Paradise” en *Early writings*, The Belknap Press of Harvard University Press, United States of America, 2011

---, Über die Wahrnehmung Gesammelte Schriften Bd. VI, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. S.33-38 Traducción de Rosas Omar consultada en:

[http://www.academia.edu/2114982/Sobre\\_la\\_percepci%C3%B3n\\_Walter\\_Benjamin](http://www.academia.edu/2114982/Sobre_la_percepci%C3%B3n_Walter_Benjamin) el 14 de noviembre de 2016

---, Über die Wahrnehmung in sich. Gesammelte Schriften Bd. VI, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. S.39.

Obras sobre Walter Benjamin consultadas.

Agamben, Giorgio, *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo editora, Argentina, 2003

Buck-Morss, Susan, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2013.

Caygill, Howard, *Walter Benjamin. The color of experience*, London, Routledge, 1998.

Mertins Detlef, “Walter benjamín y el inconsciente tectónico”, en Uslenghi, Alejandra, *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires, 2010

Costello, Diarmuid, “Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy”, en Uslenghi, Alejandra, *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires, 2010

Eiland Howard and Jennings Michael, *Walter Benjamin. A Critical life*, The Belknap Press of Harvard University Press, United States of America, 2014

Eiland Howard, “Recepción en la dispersión”, en Uslenghi, Alejandra, *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires, 2010

Eagleton, Terry, *La estética como ideología*, Trotta, España, 2011

Echeverría, Bolívar. *Las ilusiones de la modernidad*, México, El Equilibrista, 1997.

---, *Modernidad y blanquitud*, México, Era, 2010.

Fenves, Peter, *The Messianic Reduction. Walter Benjamin and the shape of time*, Stanford University Press, California, 2011

Friedlander, Eli, *Walter Benjamin: A Philosophical Portrait*, United States of America, Harvard University Press, 2012

Jay, Martin, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Argentina, Paidós, 2003.

---, *Cantos de experiencia*, Paidós, Buenos Aires, 2009

---, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007.

Stierle, Karlheinz, “Walter Benjamin und die Erfahrung des Lesens” en *Poetica* 12, n° 1, 1980.

Tackels, Bruno, *Walter Benjamin. Una vida en los textos*, Valencia, PUV, 2012

Otras obras consultadas

Aragon, Louis, *Le paysan de Paris*, Paris, Trosime edition, 1926.

Bretón, André, *Manifestoes of Surrealism*, The University of Michigan Press, United States of America, 1969

- , *Nadja*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Descartes, René, *Discurso del método y meditaciones metafísicas*, Tecnos, España, 2008
- Echeverría, Bolívar, *El discurso crítico de Marx*, México. Era, 1986
- Feuerbach, Ludwig, *Principios de la filosofía del futuro y otros escritos*, Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias, 1989.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, México, FCE, 2009.
- , *Prolegómenos a toda metafísica futura que pueda presentarse como ciencia*, Argentina, 1959, Aguilar
- Locke, John, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, México, Fondo de cultura económica, 2005
- Marx, Karl, *El Capital*, México, Siglo XXI, 1975
- , *El capital. Libro I. Capítulo VI (inédito)*, México, siglo XXI, 2001
- , *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858*, México, Siglo XXI, 2007.
- , *La tecnología del capital*, México, Ítaca, 2005,
- Rodolfo Mondolfo, *Heráclito Textos y problemas de su interpretación*. México, FCE, 2007
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta, 1985.
- , *La prosa del mundo*, Madrid, Taurus, 1971.
- Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza, 2012
- Platón, “Fedón” en *Diálogos. Vol. III*, Gredos, Madrid, 2008
- , “Teeteto” en *Diálogos. Vol. V*, Gredos, Madrid, 2008
- Scholem Gerschom and Theodor Adorno (ed.), *The correpondance of Walter Benjamin 1910-1940*, The University of chicago press, chicago 1994