



Compulsión de luz... Para una cita de Walter Benjamin*

José Miguel Arancibia, U. de Chile
criptico1972@gmail.com

Resumen

Instructivo es reflexionar la correspondencia entre la lectura continua de un texto y su lugar estacionario denominado cita. Ella no sólo ratificaría las ideas centrales que un autor nos propone, sino que parece concentrar indicaciones, advertencias y señalizaciones requeridas a un tránsito lector determinado. Particularmente, bajo el tema estético que supone el texto de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, la cita n° 28 advierte no sólo los peligros que suponen la nueva dimensión de la imagen cinematográfica, sino los aspectos históricos y de representación ocultos en dicha técnica. Es decir, abre la traductibilidad misma del texto.

Palabras clave

Peligro (*Gefahre*), traducción, técnica, *shock*, salto (*Sprung*).

Light Compulsion... For a Quote by Walter Benjamin

Abstract

It is instructive to reflect on the correspondence between constantly reading a text and its stationary place as a quote. This exercise would not only ratify the central ideas that an author proposes, but also seem to gather indications, warn-ings, and signals needed by a particular transient reader. Particularly, under the supposed aesthetic topic of Walter Benjamin’s “The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility”, quote #28 warns not only of the dangers implicit in the new dimension of cinematographic images, but also historical and representa-tional aspects hidden in such technology. In other words, the text itself is open to translatability.

Keywords

Danger (*Gefahre*), translation, technical, shock, leap (*Sprung*).

* Recibido: 15 de marzo de 2016 / Aceptado: 30 de mayo de 2016.

1. Una operación traductiva

*Zitate in meiner Arbeit sind wie Räuber am Weg,
die bewaffnet hervorbrechen und dem müßiggangenen
die Überzeugung abnehmen*

Walter Benjamin

No es del todo descabellado caracterizar algunas actitudes de nuestra existencia moderna mediante la palabra peligro. Aunque tal dimensión ha recorrido junto a los hombres el tránsito de su historia, pensamos que su intensificación se ha vuelto permanente con la modernidad y los acelerados ritmos de vida que conlleva ésta. Por ello, no existe dimensión pública o privada que se le sustraiga. A manera indicativa habría que demarcar —en todo momento— de qué tipo de peligro nos estamos refiriendo, en qué lugares se expone y cuáles instantes anuncian que una estabilidad se vería amenazada por dicha constelación, la que promete arrebatarnos no sólo nuestras alforjas o vestimentas, sino, incluso, nuestras propias vidas. Cualquier tipo de peligro, una vez consumado, obliga a los hombres a reajustar sus itinerarios habituales, cambiar sus recorridos, premunirse de herramientas para una defensa ante la impresión de volver (una vez más) a pasar por una situación análoga. Si el ingenuo transeúnte estuvo en peligro de ser asaltado, por ejemplo, sus nuevos paseos reajustarán su mirada, cambiará de trayecto, eligiendo cuidadosamente calles y avenidas que le ofrezcan mayor estabilidad, etc. En pocas palabras, el hombre expuesto al peligro genera sus mecanismos de defensa, pues es tarea suya, en ese momento, sobrevivir a toda costa. Por ello, un peligro por extraño que parezca, es una situación altamente instructiva para todos los hombres; se podría señalar que el *instante del peligro* mismo nos hace perder toda seguridad o, al menos, poner en entredicho que tal o cual estabilidad resulta inexpugnable (peligro que, por un lado, consiste en el olvido ontológico denominado como metafísica, para Heidegger, o, dentro de un ámbito más concreto, el peligro inherente a una nueva dimensión tecnológica de las fuerzas productivas para Benjamin, como ya hemos de precisar).

Todo lo anterior ofrece la siguiente lectura, a saber: el peligro sería el instructor de toda sospecha, pues nos mostraría claramente que una manera de actuar ingenua, despreocupada, por así decirlo, se ve indefensa para enfrentar cualquier situación donde se nos pide mayor firmeza y menor laxitud. Y con este recorrido general podríamos ya acercarnos precisamente al tema que aquí nos convoca: medir los alcances y repercusiones de la obra de arte cuando ésta asume (de manera ingenua o consciente, ya se verá) su dimensión factual en el despliegue mismo de su puesta en operación. O, dicho en otros términos, observar la operatoria interna de la obra de arte, vale decir, su *técnica*.

Como podría presuponerse, la técnica le es inherente a la obra, si entendemos por tal—en el uso corriente— su dimensión material e instrumental. Así expresado, se tendría la sensación de que los nuevos medios instrumentales no sólo reflejarían las condiciones propias del arte y la sociedad en un momento histórico, sino también desvelarían las insuficiencias que podría presentar la obra de arte anterior al momento técnico instrumental en que la situáramos. Así, una orquesta musical más nutrida de timbres sonoros (por ejemplo, la orquesta moderna) delataría la “pobreza” de medios que el músico de la Edad Media o el Barroco se obligaba a utilizar. O una instalación multimedial pondría en expansión una recepción más abarcadora que el sólo hecho de contemplar una pintura. Para no dar por aprobada esta imagen sin más, tomando en serio lo que la dimensión técnica abre, ello nos obliga a introducirnos en uno de los medios artísticos característicos de nuestra vida moderna, que llega a un público masivo, dependiendo de un gran aparataje industrial. Un análisis sobre el cine conlleva no solamente interrogar sus propias condiciones como obra artística, sino que también permite reajustar qué es lo que se pone en juego para nosotros, los seres humanos expuestos a todo peligro:

El cine es la Forma de Arte correspondiente al constante peligro en que podemos sentirnos actualmente con nuestras vidas. Esta necesidad de exponerse a los efectos de shock es un ajuste de los hombres ante los peligros (*Gefahren*) que lo amenazan. El cine corresponde a los cambios que calan hondo en los aparatos de percepción, cambios que vive a escala mundial cualquier paseante en su existencia privada dentro del gran tráfico de una ciudad, como también a escala histórica cualquier habitante dentro de un Estado ciudadano actual (Benjamin, 1974: 503; 1989: 52)¹.

Esta cita es la número 28 del texto de Benjamin *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (“La Obra de Arte en la época de su reproducibilidad técnica”, tercera versión). Ella nos pide, como cualquier obra presentada, traerla hacia nosotros, medirla detenidamente o, dicho de otra manera, traducirla. Y, en ello, convendría dejar sentado previamente (incluso antes de señalar su posible traducción o la imposibilidad misma de ésta), que todo documento que se exhibe presentándose ante nuestros sentidos es un todo orgánico articulado con los elementos propios de su arte; en palabras de Barthes, que todo objeto es *texto*, lo que no conlleva en absoluto una seguridad respecto a su transferencia unívoca, ni tampoco que su capacidad textual—sea escrita, sonora o visual— pueda asirse como un todo orgánico articulado. Entonces, si quisiéramos medir el peligro de nuestras condiciones de vida actuales a la luz de la recepción cinematográfica, como acá nos invita Benjamin, habrá que zanjar varios momentos complejos

¹ En este texto, todas las citas referidas a Walter Benjamin son personales, recogidas de sus *Gesammelte Schriften*; no obstante, al referirlas se incluirán a continuación las traducciones españolas más requeridas, a objeto que el lector realice la comparación pertinente.

que la tarea (*Aufgabe*) nos coloca. Siguiendo a Benjamin, esa tarea no es otra cosa que la traducción, entendida no como ese traslado de significados de una lengua a otra ni como moneda de cambio equivalente entre dos valores (con lo que Benjamin ya nos informa una incomodidad respecto a estas dos maneras de entender toda traducción²). Pues, si se trata de abordar el texto de Benjamin (“El cine es la forma de arte...”), no se pregunta acá si acaso es posible traducirlo sin más. Lo más probable es que la tarea ya esté completa líneas más arriba (acabamos de “citarla” íntegra y, como se observa, su comprensión no comporta dificultad). Sin embargo, establezcamos que aun una traducción que se volviera intransigente con la literalidad del original, que se interrogara a cada momento respecto a la lengua que traduce, como también respecto a la lengua con la que traduce, y que tomara la mayor cantidad de medidas para asegurar una traducción fiel, no estaría del todo conclusa. Lo que acá fue citado sería más bien un indicativo, una señal para aquel que realizara la traducción en vistas a una interpretación.

Para ejemplificar lo anterior, tomemos en cuenta la traducción realizada por un autor determinado. Gianni Vattimo, en su ensayo *El arte de la oscilación*, realiza

² En el primer caso, entender la traducción como traslado, ya lo concede el término latino *traductio*, “traducido”, como acción de hacer pasar de un punto a otro, como tránsito o transporte. En términos lingüísticos, este movimiento hace referencia al sentido que se dejaría desplazar de una lengua a otra. Esta imagen tripartita del fenómeno constituye el acto mismo de la comunicación (lengua de origen / traslado de sentido / lengua de llegada sería el equivalente de emisor-medio-receptor). Ello podría ser posible en tanto que cada lengua tuviera valores equivalentes, es decir, si a priori ambas conservaran una continuidad permanente. Benjamin se opone a esta imagen, aludiendo que las lenguas comportan una discontinuidad en su constitución interna, dada porque toda lengua es de suyo un producto histórico, expuesto a contaminaciones, usurpaciones o pérdidas. La lengua original del autor, su tono y significaciones, cambian de la misma manera en que la lengua materna del traductor evoluciona; en un caso, el original debe sobrevivir en su lengua, mientras que en el segundo, se ve el peligro de diluirse en la suya (como resistencia ante la lengua extranjera): “Porque cuando el tono y significado de los grandes poemas se modifican con el paso de los siglos, también cambia la lengua materna de los traductores. Sí, en tanto la palabra del poeta en su sobrevida (*Überdauert*) es como una gran traducción que está destinada a diluirse una y otra vez en el desarrollo de la propia lengua restaurándola al desaparecer. Todo ello está alejado de la sorda ecuación entre dos lenguajes muertas frente a esta forma a punto de cerrarse, como el florecimiento de las palabras extranjeras y también el dolor notorio de la propia” (Benjamin, 1972: 13; Lafarga 1996: 455). Si se señala tono y significación para una obra escrita en lenguaje propio, debe pensarse que no es de suyo privativo el mero traslado de sentido; una traducción no es solamente un acto comunicativo, donde lo que cuenta es el mero sentido e, incluso si se observa cada lenguaje en su singularidad, éste tampoco es un medio –o valor de cambio– que sólo comunica. No se dice con ello que el lenguaje es mudo y sin significaciones, sino que Benjamin concibe que, en cada entidad lingüística, ella se comunica a sí misma o comunica su entidad espiritual. No nos comunicamos *por medio* del lenguaje, sino que sólo es posible una comunicación *en* el lenguaje mismo. Atendiendo a esta advertencia, la traducción misma vendría a ser un acto de peligro, pues es presumible estimar que cada entidad lingüística –aun siendo textual– posee la posibilidad e imposibilidad de *ser* traducida. Ese “*ser*” de la traducción es lo que, en definitiva, hace lugar a la traducción, teniendo en cuenta en todo momento la singularidad que cada lenguaje comporta.

una traducción muy personal del primer párrafo de la cita 28: “El cine —escribe Benjamin— es la forma de arte que corresponde al peligro cada vez mayor de *perder la vida*, peligro que los contemporáneos están obligados a tener en cuenta...” (1994: 139). Al volver al original —estamos obligados a ello, sin duda— vemos que no existe literalmente ningún lugar donde “escriba” Benjamin la pérdida (*Verlieren, verderben*) de la vida, sino que más bien señala un peligro ante nuestras vidas (la palabra compuesta usada por el autor es *Lebensgefahr*, dando a entender el peligro como riesgo, exposición o azar puestas en nuestras vidas, sentidas [*haben*]; en ningún caso indica literalmente pérdida). Eso, en el caso del original benjaminiano. No obstante, una versión traducida por Pierre Klossowski al francés puede ser leída de esta manera: “El cine representa la forma de arte correspondiente al peligro de muerte acentuado en aquellas vivencias de los hombres hoy en día” (Benjamin, 1974: 734)³. Lo que Vattimo nos quiere indicar, no obstante (aun tomando en consideración la traducción francesa), es otra cosa: no se trata de literalizar la recepción benjaminiana ni tampoco la oración *perder la vida* sin entender, acaso, la operación íntima que busca abrir el texto de Benjamin en su ensayo. A partir del cine, la obra de arte pone en circulación una nueva manera de recepción de ella, que no garantiza el que un sentido integrador o resolutivo la interprete. La pérdida no es literalmente de nuestras vidas, sino de nuestras maneras de interpretar cualquier entorno como si, desde ya, la interpretación nos asegurara un estado permanente y válido (el término que Vattimo coloca es *Geborgenheit*, con el que incluye las visiones totalizadoras de la obra de arte en la recepción filosófica; *grosso modo*, la catarsis aristotélica, el libre juego de las facultades kantiano o la correspondencia interna y externa de la obra en Hegel).

El cine, por tanto, obligaría a ser tratado en otros términos, pues incluye como procedimiento suyo una recepción fragmentaria y sucesiva, denominado por Benjamin como shock⁴. Más adelante veremos las implicancias de este término. Por ahora, lo que sí intentaremos medir es que la traducción de Vattimo muestra que él la entiende como indicativo para presentar su propia interpretación del texto original, donde lo que importa (en su sentido trópico de “importancia” o “traslado”) no son las semejanzas léxicas o gramaticales entre las lenguas, sino las significaciones que guardan relación entre ellas, en servicio a su traductibilidad. Ello,

³ “*Le Film représente la forme d’art correspondant au danger de morte accentué dans lequel vivent les hommes d’aujourd’hui*”.

⁴ “(...) La experiencia del shock del arte tiene que ver con la muerte; no tanto, ni principalmente, con el riesgo de ser atropellado por un autobús en plena calle, sino más bien con la muerte como posibilidad constitutiva de la existencia” (Vattimo, 1994: 140). El eco heideggeriano es bastante notorio ya a partir del título mismo que adopta Vattimo (“oscilación” sería una posible traducción del término *Ereignis*, que articula el texto de Heidegger *Identidad y diferencia*) y, como veremos, en las siguientes notas en relación a Benjamin.

se supone, en tanto el original haya permanecido vivo, escapando a todos los peligros del tiempo, y sobreviva dentro de su propia lengua. ¿Qué indica el que un texto sobreviva? ¿Cuáles son sus especificidades adaptadoras que lo mantienen vivo? Para Benjamin, la sobrevivencia (*Überleben, überdauert*) se halla en la dimensión más significativa que todo texto original comporta, a cuya traducción puede no importar en lo absoluto, pasando a desmedro —lo que indicaría aquí una mala traducción. Por ello, el original pide a cada momento su traductibilidad, para así mantener expansiva su dimensión sobreviviente. Esta delimitación es fundamental para efectos de intentar una traducción a esta cita, entendiendo por ésta una dimensión mucho más amplia de la mera relación entre las lenguas⁵.

A partir de la traducción de Vattimo, es posible observar que todo acto vertido entre un original y su copia es posible no sólo en tanto análisis de lo que el original dice, sino más bien en la comprensión de su dirección y del sentido que ofrece⁶; pero también, desde el momento de su recepción, el gesto de “vertido” posee la libertad de no advertir su tono y significación original, o bien de advertirlo en su forma más canónica, incluso *subvirtiendo* las intenciones primeras del autor al cual el traductor quisiera verter en su lengua propia. Pudiera ser que Vattimo no

⁵ “(...) el trabajo de las traducciones requiere cuidarse, como si agradeciese su propia existencia. En ella (la traducción) se establece la vida del original (*das Leben des Originals*), su continua renovación progresiva y extenso desarrollo” (Benjamin, 1972: 11; Lafarga 1996: 453). Podríamos estar tentados a suscribir íntegramente este párrafo, donde Benjamin parece mostrarnos que, sin original, la traducción no tiene razón de ser; pero también, a la recíproca, sólo sobrevive todo original a partir de su traducción. Sin embargo, precisamente en este texto —del cual sólo tenemos a la vista una cita a pie de página— la situación no es en absoluto segura (¿acaso toda traducción lo es?) y, en este caso, puede ser que toda su traducción sea insegura completamente. En una *nota del traductor*, Jesús Aguirre nos señala que, de entre los textos de Benjamin publicados en el exilio, *La obra de arte...* es, tal vez, “uno de los textos cuya integridad quizás ni siquiera ahora conocemos”. Su primera publicación fue de traducción francesa y en ella ya se perciben abreviaciones y variaciones del texto original (por ejemplo P. Klossowski, en la misma cita 28, traduce (...) *como también a escala histórica cualquier habitante de un Estado moderno*, con estas palabras: “y sobre el plano histórico universal, todo hombre resuelto a luchar por un orden verdaderamente humano” [*sur le plan historique universel, tout homme résolu à lutter pour un ordre vraiment humain*]). Benjamin, 1974: 734). Y, si fuera poco, en la primera edición de 1936 queda suprimido el prólogo (paradójicamente, no por las autoridades del Reich, sino por la misma intromisión de Horkheimer, quien, según testimonio de Adorno en 1968, encontraba “insuficientes” las categorías materialistas allí establecidas. Benjamin, 1989: 59-60). Un discurso sobreviviente suscrito por Benjamin (como *La obra de arte...*) de ser traducido, ha de intensificar la dimensión crítica del original, precisándose aquí no íntegro.

⁶ Si se trata de traducir en sentido amplio y no sólo en su literalidad —que es, justamente lo que acá proponemos—, parece haber desde ya una resistencia común en todo lenguaje, que se sustrae a una interpretación, en tanto el texto no solamente “narra”, sino que indica una dirección no pragmática del discurso (su comunicabilidad) y, por tal, no inscrita en él: “lo más comprensible de un lenguaje no es la palabra misma, sino el tono, la intensidad, la modulación, el *tempo* con que se dice una serie de palabras— en suma, la Música que está detrás de las Palabras, la Pasión que está detrás de esa Música, la Persona que está detrás de esa Pasión: así pues, todo aquello que *no puede ser escrito*, y por ello, no tiene la menor importancia la escritura” (Nietzsche, 1999: 89).

“traicione” las intenciones iniciales de Benjamin, pues parece mostrar aquello a lo que el original (se) expone; su dimensión fragmentaria. Esta constitución de la escritura benjaminiana le es completamente sustancial y no provisional; por un lado, retiene al objeto analizado bajo una mirada microscópica, de modo de encontrar en ella un campo de fuerzas relacional entre sus elementos, y, por otro lado, permite la articulación misma del pensamiento:

El hecho de que la obra de Benjamin siguiera siendo fragmentaria no se ha de atribuir meramente al destino adverso, sino que se halló de siempre en la estructura de su pensamiento, en su idea básica (...) Este principio literario de composición aspira nada menos que a expresar la concepción que Benjamin tiene de la verdad misma. Ésta para él (...) no es la mera adecuación del pensamiento a la cosa, sino una constelación de ideas que, tal como quizá él lo viera, forman juntas el nombre divino, y esas ideas cristalizan cada vez más en el detalle como en su campo de fuerzas (Adorno, 2003: 551).

Por ello, al carácter fragmentario le es ineludible su relación siempre actualizada con el conjunto, sea una obra de arte o un sistema intelectual, entendiendo aquí por actualización la aprehensión de todo contenido de verdad a través de la absorción del pensamiento en “los pormenores de un contenido fáctico” (Benjamin, 1990a: 11). Dicho de esta manera, la traducción de la cita 28 constituye un momento de verdad que exige toda lectura del texto *La obra de arte...* Este procedimiento de escritura se radicaliza en la obra inacabable de Benjamin, los *Pasajes*, un cuadro interferente de citas que, entre ellas, deberían exhibir al París del siglo XIX (de hecho, *La obra de arte...* está constituida, construida en base a “tomas”, a manera de imágenes *relampagueantes*). Desde esta estrategia literaria y filosófica, las intenciones de una traducción (un fragmento de vida desprendido desde un original) estarían en nutrir de fuerzas un texto de base; en complementarlo, salvándolo de la desaparición que a todo original –y a todo documento denominado como obra– le es constitutiva. Habría que preguntarnos, entonces, en qué condiciones la sobrevivencia del original se encuentra en su instante de recepción (la que aseguraría la traducción) o, lo que es igual, cuánto de pérdida o ganancia recibe un original vertido en otra lengua. Si lo expresamos así, bajo estas condiciones, el gesto puro e inocente de un traductor ante su tarea puede discutirse, quedar en entredicho o, al menos, ser advertido desde ya.

Con todo, estas condiciones preliminares para abordar una cita a pie de página, que hace referencia al cine (lo caracteriza) dentro de dos contextos amplios –el público y el privado– y que debería mostrarnos la relación de peligro entre los hombres y la *forma de arte* en una época muy precisa, no son siquiera suficientes. Haría falta, para esta empresa de mediana envergadura, establecer –o desde ya digámoslo, *convocar*- una *correspondiente* relación con, al menos, dos ámbitos que se encuentran implícitos en la cita 28 (*entsprechende*, cuyo eco amplificado nos evoca la cita de Nietzsche; la sonoridad del hablar, decir [*sprechen*], sus medios de proyección técnicos, como el gramófono, una vitriola [*sprech*] o el pulso

de aquel que habla un (su) lenguaje [*sprache*]. Cerramos paréntesis). Cuando señalamos la relación entre un original y una traducción del primero (De Man explícitamente nos señala que “entender un original” es abrir la perspectiva de su traducción⁷), podríamos acá “citar” dos campos complementarios; si, por medio de la traducción el original desvela, despliega –o, como veremos pronto, *des-oculta*– su constitución interna (su entidad lingüística), podría ser correspondiente a que: 1°) la reproducción técnica –cuyo efecto inmediato se encuentra en el cine, según Benjamin– desoculta la dimensión “aurática” de la obra de arte, mediante la exposición de los efectos de shock (*Chockwirkungen*); y 2°) si el cine es un ajuste (*Anpassung*) proyectivo que modifica nuestro aparato de percepción (*Apperzeptionsapparate*), es correspondiente al tema de la representación –como puesta en escena– que desoculta el estado histórico desde el cual el cine mostraría el peligro que los seres humanos “debiéramos tomar en cuenta”. Desde ya, señalemos que, junto a la traducción, la reproducción y la representación no son en lo absoluto temas desconocidos para Benjamin, el cual los abordaría en variados con-textos. Y esta tríada –pensada aquí no en su singularidad– al menos nos ofrecería una operatoria que se correspondería entre sí: si el lenguaje se comunicara a sí mismo (llámese su “ser”, su “entidad lingüística como entidad espiritual”, etc.), todo acto de traducción, reproducción o representación –como derivados del primer acto del lenguaje– mostraría la operatoria misma de su acto, lo que entenderemos acá como su *técnica*. El cine pasaría a ser una especie de “entrecruce” donde la técnica mostraría la posibilidad del peligro que le es constitutiva.

2. La dimensión técnica: Heidegger y Benjamin.

Para convocar estas tres dimensiones –que ya en sí mismas requerirían un tratamiento especial de fijación semántica, en el que las lenguas escritas y orales

⁷ Relativo al texto de Benjamin *La tarea del traductor*, De Man advierte desde ya que, si una traducción *ha lugar* al texto benjaminiano, se debe considerar la tarea en su proposición irónica (entendida en su registro romancista alemán, como desvío o desestabilización), con lo cual una traducción canonizaría lo que el original permite de sí mismo. Y, a partir de ello, toda traducción es como si fuera histórica, vale decir, no un proceso natural ni evidente en sí mismo, sino que abre –la historia y la traducción– todo proceso humano (de comunicación, de intercambios o de choques): “No hemos de concebir la historia como una maduración, un crecimiento orgánico, ni siquiera una dialéctica, como cualquier cosa que sea semejante a un proceso natural y de movimiento. Debemos concebir la historia de la forma contraria: debemos entender los cambios naturales desde la perspectiva de la historia, en vez de entender la historia desde los cambios naturales. Si queremos entender lo que es una maduración, debemos entenderla desde la perspectiva del cambio histórico. Del mismo modo, la relación entre la traducción y el original no debe entenderse por analogía con los procesos naturales, como la semejanza o la derivación mediante la analogía formal; por el contrario, debemos entender el original desde la perspectiva de la traducción” (De Man, 1990: 129).

producirían el Babel (la “confusión” propiamente divina⁸)—, las colocaremos en un espacio *ficticio*. Dicho lugar se lo pediremos prestado a Platón (y al decir “préstamo”, ello involucra, en un doble lazo, una deuda). La narración de la caverna, consignada en el capítulo VII de *La República* (título desde ya ficticio), no necesita de un comentario descriptivo y minucioso. Los encadenados de pies y manos, obligados a observar las sombras que proyecta una fogata detrás de ellos, son la metáfora del mundo fenoménico—sensible: la posibilidad de salir de este estado inerte es abandonando la caverna hacia el exterior, vale decir, hacia el reino de las Ideas. Suscribir esta ficción como análoga a los peligros a los que se podría ver expuesto todo hombre asistente a una *proyección* cinematográfica puede parecernos exagerada⁹ y poco instructiva a nuestros propósitos, si no vemos la rela-

⁸ Seguimos acá la mención que Jacques Derrida hace de la doble pertenencia advertida por Voltaire acerca de este nombre propio, *Babel*: no sólo expresaría la “confusión”, sino que además designaría el nombre propio de “la ciudad de Dios”. En esta bifurcación, Derrida señala: “Babel no viene solamente a decir confusión en el doble sentido de esta palabra, sino también el nombre del padre, más precisamente y más comúnmente, el nombre de Dios como nombre del padre. La ciudad llevaría el nombre de Dios el padre, y el padre de la ciudad que se llama confusión.” (Derrida, 1987: 204). El acto de traducción, bajo esta perspectiva, no haría más que ratificar una y otra vez la distancia e imposibilidad de la traducción en tanto posibilidad *universal* de sentido (como consecuencia de la confusión divina). Pero también, por otro lado, la traducción y cualquier acto derivado de un original, tiene la facultad (en tanto mantenga viva las diferencias entre sí misma y entre los idiomas) no de constituir sentido a través de un *retorno al origen sin castigo*, sino de hacer de la diferencia *su sentido*. Podemos “leer” esta definición de Benjamin sobre la traducción bajo este segundo registro del sentido: “La traducción es la traslación (*Überführung*) de una lengua en otra, mediante una continuidad de analogías. Continuas analogías, no equivalencias abstractas o semejanzas mediante cierta carencia traductiva” (Benjamin, 1977: 151; 1991: 69). La tarea del traducir vendría a ser imposible en la misma medida que es interminable (una manera ejemplar de dar término a una historia “interminable” la sugiere Michael Ende, por medio del nombre más cercano a él; el suyo propio. El final de su historia interminable concluye [para él en su lengua] *für Ende* [por Ende y “por fin”], pero en nuestra lengua, la historia puede no concluir del todo [por “ende...”]).

⁹ La relación entre la caverna y la sala de cine estaría en que en ambas crean una ficción no liberadora, sino de efectos represivos sobre las personas que, en un lugar y otro, ya no tienen posibilidad de moverse por sí mismos. La incapacidad (*Unmundigkeit*) que se expresa en el mito y en la realidad confirmaría el tema central de la dialéctica de la Ilustración; todo *logos* no hace más que expresar negativamente su *mythos*. En efecto, si el cine es la expresión más avanzada de la técnica y, por ello, racional, no comporta ser instrumento de liberación, sino más bien, siendo parte de una industria, es capaz de crearse una imagen mítica de sí, a la que se adhiere el público. La confirmación del cine como entretenimiento, sin un componente crítico mediador, es también la confirmación afirmativa de la realidad: “El film, superando en gran medida al teatro ilusionista, no deja a la fantasía ni al pensar de los espectadores dimensión alguna en la que puedan moverse por su propia cuenta sin perder el hilo, con lo que se adiestra a sus propias víctimas para identificarlo inmediatamente con la realidad.” (Adorno y Horkheimer, 1969: 153). Benjamin, cerca de la cita 28, “cita” a Georges Duhamel que, como Adorno y Horkheimer, no estima al cine por ese efecto *fictio* inherente a su lenguaje: “Ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes movedizas sustituyen mis pensamientos” (Benjamin, 1989: 27). Sin ponernos a resguardo del tono demasiado “pesimista” de las citas —que, en cierta forma, orbitarán nuestra cita principal, así como la cita 28 orbita *La Obra de Arte...*—, por ahora

ción problemática que establece una ficción; en efecto, se nos pide tasar las desventajas del mundo aparente –de sus apariencias–, la falsedad de las imágenes proyectadas, y la única manera de poder comunicar esa idea es recurriendo a una imagen proyectiva, vale decir, a una proyección. Ésta es la problemática de cualquier traslado, desde una escena originaria –en este caso, la ficción de la caverna– hacia una escena de segundo orden –el cine, como, asimismo, el traslado de lo innombrable (la Idea) al nombre (su proyección)¹⁰. En el primer caso, la *Urszene*, denominación de un primer momento, protoimagen que, en calidad de modelo, fija la sucesión desplegada hacia el futuro. En este sentido, la metáfora por analogía es, en palabras de Aristóteles, una de las más empleadas: “La metáfora es la traslación de un nombre ajeno (...) según la analogía”. Y, de entre los ejemplos referidos al empleo de la metáfora, se encuentra el de la copa de Dionisio y el escudo de Ares, pudiéndose “en consecuencia (analógica) llamar a la copa escudo de Dionisio, y al escudo la copa de Ares” (Aristóteles, 1974: 204-205).

Dejando de lado las otras especificidades de una metáfora dadas aquí en la *Poética*, el tema de la transferencia entre la caverna y la moderna sala de cine será mejor medida en tanto veamos lo que ocurre en la escena originaria, a saber, el paso del ocultamiento (la veladura) hacia su desocultación. Este punto intersecta

contentémonos señalando que, si aplicáramos la dialéctica tal como Adorno exige (recordemos que la falta de análisis dialéctico motivó a Horkheimer a la censura del texto benjaminiano), el peligro de la crítica consistiría en simplificar burdamente este tema. En otras palabras, si se adopta una posición pesimista sobre el cine, hay mucho de conformismo en ese gesto, que se traduce en no observar el componente histórico interruptor que el cine puede brindar. Pensamos aquí en el mecanismo del montaje, al que luego dedicaremos unas notas más lustras.

¹⁰ Siguiendo la observación de De Man al encontrar paradójico el empleo de la palabra alemana *Übersetzung* (cuyo significado es “traducción”, pero a la vez *metáfora*), puesto que en Benjamin el acto de traducción no comporta traslado, vehículo o conducción de sentido –y la *metaphora* griega acoge justamente estas significaciones–, habría que considerar la distancia desde la cual Benjamin pone en entredicho todo traslado. Una primera pista nos la ofrece Nietzsche, al expresar que una verdad es simplemente un conjunto de metáforas, que olvidaron por cierto su ilusión (su ficción en cuanto representación), volviéndose necesaria la mentira para así inaugurar toda “verdad”, ya sea en conceptos, palabras o ideas (Nietzsche, 1988: 45-47). Siguiendo esta reflexión, Benjamin concibe el lenguaje humano como el paso entre lo mudo y lo vocal, expresado también como paso entre lo innombrable y lo nominal. En ese paso, los lenguajes en su singularidad no serían capaces por sí mismos de brindar el sentido; sólo serían un estatuto de posibilidad a la espera de una *lengua pura* (*reine Sprache*): “Aisladamente, las lenguas son incompletas; nunca se encuentran concretamente comunes en su relativa autonomía –así como la singularidad de las palabras o las frases–, pero sí en una floreciente conceptualidad, más bien como una lengua pura, en la armonía de todos los tipos de significados (*Arten des Meinens*)” (Benjamin, 1972: 14; Lafarga: 1996: 457). Dos imágenes para señalar lo propio del lenguaje –aquello que se resiste a todo traslado–: lo nombrado es el olvido de lo que se presenta (su re–representación) o, también, lo oculto que espera en la traducción su despliegue, es decir, lo propiamente *técnico*.

—por vez segunda— al Heidegger óntico-ontológico y el Benjamin cultural-expositivo¹¹. Brevemente exponemos los rasgos más pertinentes entre estos dos pensadores, sin pretender eludir o subestimar con ello el espacio de entrecruce: es posible registrar, en dos contextos determinados, lo que Heidegger piensa respecto del paso entre lo mudo y lo vocal, que en clave filosófica indica el movimiento de los entes hacia el ser o, dicho de una manera heideggeriana, la historia misma de la metafísica como olvido ontológico. Ese traspaso de la caverna óntica a la luz del ser constituye la definición de la palabra *techné*. Un primer atisbo se halla en la sección tercera de *El origen de la obra de arte*, del año 1936, mismo año en que, contra el uso corriente del vocablo (su *Gerede*), Heidegger señala que la técnica no se reduce a la mera dimensión instrumental o utilitaria, sino más bien indicaría originalmente (de acuerdo a la lengua griega, o modelo idiomático) un momento de la verdad:

La palabra *techné* nunca significa en general una especie de ejecución práctica, sino que nombra, más bien, una especie de saber. Saber significa haber visto en el amplio sentido de ver, es decir, percibir lo presente en cuanto tal. La esencia del saber, para el pensamiento griego, descansa en la *áletheia*, o sea en la *desocultación del ente* (Heidegger, 1994: 94).

La técnica sería entendida como un tipo de *episteme* o forma de conocimiento, más que una aplicación de uso instrumental (la *techné* se inscribe en un saber orientado hacia una “explicación del ente” —Heidegger, 1971: 80). Bajo esta premisa, Heidegger indagará la esencia misma de la técnica, donde lo que se pregunta es a ella misma. Vemos, pues, que el contacto con la *Urszene* platónica acá se nos torna patente: la representación corriente de la técnica, como medio y hacer humanos, es su definición instrumental. Pero ella no nos acerca a la esencia de la técnica, pues si la definición operativa (como *instrumentum*) se prueba fenomenicamente, se instala en nuestro mundo sensible —con lo cual la dimensión instrumental es correcta-, sin ello indicar que la técnica pueda ser establecida libremente o, mejor dicho, que sea verdadera:

¹¹ La primera intersección es desarrollada por Vattimo, al exponer una analogía entre el *Stoss* (choque) heideggeriano y el efecto de shock en Benjamin. Según el autor, ambos conceptos caracterizarían al arte bajo nuestra sociedad tardoindustrial; su cruce es el *desarraigo*. La obra de arte no sólo mostraría su efecto transfigurador de la realidad, sino que haría operativa al interior de ella (y sólo en ella) un campo de significaciones tendientes a resistir toda significación del mundo: “(...) los dos conceptos, el de Heidegger y el de Benjamin, comparten, cuando menos, un mismo rasgo: la insistencia en el *desarraigo*. Tanto en un caso como en el otro la experiencia estética se muestra como una experiencia de extrañamiento que exige una labor de recomposición y readaptación” (Vattimo, 1994: 142). ¿No es ese el campo operativo de la vanguardia artística en el siglo XX? Alusión, elusión o ilusión del entorno —no importa acá cuál sea el régimen adoptado— el arte estaría suspendido o suspendiendo la significación del mundo, demasiado real y sobre expuesta. ¿Acaso el cine, medio de proyección de ilusiones, no realiza, de alguna forma, la renuncia a seguir “comentando” el mundo, para volverse comentario de sí mismo?

Lo correcto constata cada vez algo que es lo adecuado en lo que está delante. Sin embargo, para ser correcta, la constatación no necesita en lo absoluto *desvelar* en su esencia lo que está delante. Sólo allí donde se da este desvelar acaece de un modo propio lo verdadero (...) Sólo esto nos lleva a una relación libre con aquello que, desde su esencia, nos concierne (Heidegger, 1994: 10-11).

Hablar de esencia de la técnica y “salir de lo oculto” –la *aletheia*– viene a ser lo mismo, incluso en el marco de la técnica moderna, cuyo desvelamiento se enfrenta a las fuerzas naturales. La técnica moderna sería entonces la operación provocadora de los hombres por conquistar las fuerzas naturales, con el objeto de suministrar la energía necesaria para sus actividades. Esta relación conflictuada con la naturaleza hace operar un emplazamiento del mundo fenoménico, y su esencia técnica sería acá una *Ge-Stell* (“estructura de emplazamiento” o simplemente un im–poner). Y he aquí el problema que Heidegger vislumbra en toda esencia técnica: “El dominio de la *Ge-stell* amenaza con la posibilidad de que al hombre le pueda ser negado entrar en un hacer salir de lo oculto *más originario*, y de este modo, le sea negado experimentar la exhortación de una verdad más inicial” (Heidegger, 1994: 30)¹². El único lugar donde sería posible dar con la esencia de la técnica en tanto desocultación, es una región que, si bien se emparenta con la técnica, es también el lugar de resistencia de todo desvelo; tal lugar es el Arte: “(...) entonces, la palabra arte corresponde precisamente en su significación más vasta al sentido helénico de *Téchne*” (Heidegger, 1971: 80). En síntesis, la relación entre arte y técnica viene a ser igualmente positiva, como chance de una desocultación al ámbito de la verdad; verdad tal que se piensa como “escena originaria”; es decir, toda meditación sobre lo técnico remite a la obra en tanto arte.

Como estamos en el terreno de la analogía, Benjamin también parte de sus planteamientos acerca del arte para medir la técnica que subyace en ella o, dicho en nuestros términos, que liberaría el valor cultural de la imagen. El registro de este tema se encuentra presente en dos contextos muy precisos, los cuales parecen indicar el cruce de *correspondencias* entre los niveles interpretativos que hemos elegido para traducir la cita 28, vale decir, medir el peligro de los hombres expuestos en la época del cine. Para recordar solamente: “El cine es la forma de arte correspondiente al constante peligro en que podemos sentirnos actualmente con

¹² Una cita intercalada por Benjamin en *La obra de arte...*, si bien no se interroga directamente por el peligro de la técnica moderna como sustracción de un origen, una esencia y verdad como desocultación, sí hace mención al otro peligro de todo emplazamiento de las fuerzas naturales; ese peligro es la fugacidad misma de la técnica, tal como Válerly comenta: “Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos también provistos de imágenes y de serie de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan” (Benjamin, 1989: 20).

nuestras vidas...”. Como primera ojeada, Benjamin ofrece una relación muy particular con la actualidad de su tiempo, donde lo que ella manifiesta es más bien un pasado irresoluto al que habría que volver continuamente. Prometamos volver al tema de lo histórico más adelante; por ahora, señalemos que el signo revelador de la modernidad —época no sólo de la imagen imitativa, sino también de su proyección— se encuentra masificada ya en el siglo XIX. Una primera manera de acercarnos al sentido de la des-ocultación como verdad de la reproducción se encuentra en el tratamiento del término “correspondencia”, elegido por Baudelaire para señalar las condiciones (sino la condición) de la belleza moderna:

Ignoro si algún analogista haya establecido sólidamente una gama completa de los colores y los sentimientos, pero me remitiré a un pasaje de Hoffmann que explica perfectamente mi idea, y que habla para todos los que aman sinceramente la naturaleza: “No solamente en sueños, o en el largo delirio que precede al dormir, aún en estado diurno, entiendo cómo la música se vuelve una analogía, en una reunión íntima entre los colores, los sonidos y los perfumes [la cita nos remite a la estrofa dos, verso tercero y cuarto del poema *Correspondances* de Baudelaire: “vasta como la noche, y como la claridad / los perfumes, colores y sonidos se corresponden”]. Me parece que todas estas cosas han sido engendradas por el mismo rayo de luz, y que ellas deben reunirse en un maravilloso concierto” (...) (Baudelaire, 1976: 607).

Lo que caracterizaría la belleza moderna de las anteriores es la fragilidad de la experiencia de lo bello, sometida a correspondencias fuertes y aceleradas (la moda, la mercancía, el suicidio son precisamente temas desde los cuales el poeta deberá encontrar su dimensión bella; así ha de entenderse el encuentro del creador con la belleza: como un “duelo” entre el artista y su medio exterior). Baudelaire no niega con ello el valor cultural o histórico, si se quiere, de la belleza como modelo, sino que plantea que ésta sufre una transfiguración que ha de adaptarse a las condiciones actuales de su existencia (de su “sobrevivencia”, indicamos acá como posibilidad de traducción). Benjamin extraerá de este análisis —en *Sobre algunos temas de Baudelaire*— un primer anuncio de la correspondencia: fundamentalmente, en las correspondencias se retiene un concepto de experiencia concentrado de elementos culturales. Solamente dominando estos elementos pudo Baudelaire ser testigo, no obstante, del colapso (*Zusammenbruch*) que significa —bajo un juicio completo— lo moderno (Benjamin, 1974: 638; 1998a: 154)¹³.

¹³ Páginas más adelante, Benjamin caracteriza la actitud del poeta respecto a la daguerrotipia, el antecesor técnico de la fotografía: “(...) tenía para Baudelaire algo de aterrador e incitante; de su incentivo dice que es cruel y sorprendente.” (Benjamin, 1998a: 161). No es de extrañar la imagen de Baudelaire corriendo a hacerse “permanente” con las primeras cámaras de Daguerre, promocionadas en París. Un conocedor póstumo de estos nuevos medios puede aportarnos acá una reflexión que ilustraría (en forma de instantánea) el placer y el peligro de la imagen detenida por una película fotográfica —peligro que nos acerca al de una proyección cinematográfica—: “Esas sombras grises o de color sepia, fantasmagóricas, casi ilegibles,

La precisión del valor cultural de la obra de arte hemos de hallarla en el segundo contexto que aquí hemos de abordar. Conocida es la polaridad establecida por Benjamin en el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, cuando hace distinción de la obra de arte entre su modelo cultural y exhibitivo. En el primer caso, la obra de arte es un objeto de culto, componente mágico que sólo se exhibe en condiciones particulares; la obra cultural le pertenece a una dimensión *hinc et nunc*, como objeto irrepetible en el lugar propio de éste. Ese carácter único es la autenticidad, que se resiste a toda posibilidad de verse reproducida. Su presente es en tanto presencia misma detenida, oculta; no así en su despliegue histórico, que lleva aparejado también la historia de su reproducción: “(...) claro que la historia de una obra de arte abarca más elementos: la historia de Mona Lisa, por ejemplo, abarca el tipo y número de copias que se han hecho de ella en los siglos diecisiete, dieciocho y diecinueve” (Benjamin, 1989: 20-21)¹⁴. Este anuncio pone ya en circulación el componente histórico posibilitante de la reproducción técnica en la obra de arte. De lo que se trata es de poder sopesar la capacidad de reproducción técnica como un hacer salir del estado oculto a la obra aurático-cultural. Benjamin ilustra esta nueva dimensión a partir de la obra cultural y exhibitiva: en el primer caso, un retrato que puede enviarse a cualquier lugar es más exhibitivo que la imagen confinada en el interior de un templo (o un museo, lo que explicaría a grandes rasgos la tentativa del land-art, en los años setenta); en el segundo caso, respecto de la obra exhibitiva, cabe el reconocer lo absurdo de fijar en una sola imagen una película de largo metraje. De todas formas, puede ser entendido el paso de la obra cultural a la exhibitiva como otra manera de entender la traducción, es decir, la relación entre un original y su copia. Vale decir, en la obra cultural yace oculta su sobrevivencia cuando asume su dimensión técnica, amplificando con ello el aspecto reproductivo y exhibitivo. Podríamos indicar que tal posibilidad es, sin duda, inherente a su naturaleza como obra artística o,

no son ya los tradicionales retratos de familia, sino la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino, no por el prestigio del arte, sino en virtud de una *mecánica imposible*; porque la fotografía no crea –como el arte– la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción” (Bazin, 1986: 19).

¹⁴ La vanguardia artística del siglo XX reflexiona también estos datos. *L. H. O. O. Q.*, de Marcel Duchamp, ha de leerse no como la desacralidad de la obra auténtica, sino como la desacralización de la historia reproductiva de Mona Lisa; en sentido usual, la Gioconda de Duchamp es una copia –pertenecería a la historia reproductiva, carente del valor cultural– pero se instala como gesto propio, donde sus siglas sólo indicarían el juego fonético que ellas presentan: con esta marca, Duchamp concibe un lugar fuera de la historia del arte, desde donde el cual hemos de leer impúdicamente “*Elle a chaud au cul*” (Ella tiene el culo acalorado).

dicho en otros términos, la obra de arte no puede eludir –puesto que le es consustancial– su *physis* mimética.¹⁵ Y también abre (como ya veremos) la diferencia entre la técnica para Heidegger y para Benjamin, donde la desocultación imprime dos regímenes propios.

3. El peligro como relampagueo de la historia (“Compulsión de luz”)

A partir de la exigencia misma de la técnica, habrá que volver a ver nuestra cita de apoyo, observando en ella cuál es el peligro que des-oculta el cine y, en esa medida, al menos, advertir los peligros inherentes a nuestra naturaleza pública y privada –como ciudadanos del Estado moderno y habitantes de la ciudad moderna. Este recorrido es la representación de una función proyectada, no *como si* fuera la proyección (aun cuando la imagen sugeriría algo similar a lo que Kant exige respecto a contemplar la historia, es decir, con un público distanciado de la escena, al que se le pedirá el aplauso espontáneo, a manera de un sentimiento de entusiasmo). Otra manera de advertir esta función sería constatar que el cine (la caverna de proyecciones moderna), lejos de habilitar un lugar seguro ante los peligros, los volverá patentes. Dos indicios deben tomarse en consideración al respecto.

En primer lugar, el cine, al contrario de la obra de arte aurática, no llega hacia nuestro aparato retiniano en forma de contemplación, sino que exige la rápida

¹⁵ “Lo bello en su relación con la *naturaleza* puede determinarse como *aquello que veladamente (Verhüllung) es esencial a sí mismo*. Las correspondencias ofrecen un expediente sobre ello, respecto de cómo pensar semejante velamiento. Esto se podría decir, ciertamente de manera audaz y abreviada, como lo reproducible (*Abbildende*) de la obra de arte. Las correspondencias colocan la instancia en que el objeto del arte aparece como fielmente reproducible a través de lo aporético. Si ensayáramos reproducir esta aporía en el material del lenguaje, podríamos llegar a determinar lo bello como objeto de la experiencia en estado de semejanza” (Benjamin, 1974: 639; 1998a: 155-156). Indudablemente, ese ha sido el tránsito de la obra de arte en tanto mimesis; lo que haría su reproducción técnica sería más bien una representación de una representación. En el caso de una obra plástica, su naturaleza mimética poco a poco se va desvirtuando, abriendo con ello otra vía de sobrevivencia para la imagen. A partir de la obra de arte autónoma, la pintura pasa a ser el lugar que se sustrae a la representación mimética realista que, en mejores condiciones, ofrece una fotografía: el arte autónomo suspende la relación habitual del modelo mimético en aras de conquistar sus propios espacios estéticos. En una correspondencia con Benjamin, Adorno expresa algunos de sus reparos ante el texto *La obra de arte...* y, particularmente, respecto al arte autónomo (carta del 18 de marzo de 1936): “Por dialéctico que sea su trabajo, no lo es para con la obra de arte autónoma” (Adorno & Benjamin, 1998: 134). Y, en otro contexto, Adorno desarrolla esta distinción teórica en afinidad con la vanguardia artística: “El veredicto sobre el aura salta fácilmente por encima del arte cualitativamente moderno, que se aleja de las cosas habituales, y se refiere más bien a los productos de la cultura de masas (...) El defecto de la teoría de la reproducción de Benjamin es que sus categorías bipolares no permiten distinguir entre la concepción de un arte desideologizado hasta en su capa fundamental y el abuso de la racionalidad estética para la explotación y el dominio de las masas; apenas se roza la alternativa” (Adorno, 2004: 81-82).

adaptación de la percepción conmocionada. Ese efecto es el shock. Tras una representación en una sala cinematográfica, esperaríamos salir de ella como los personajes platónicos, inundados por la luz de las ideas. Sin embargo, lo que nos espera es la ciudad, es decir, el campo de los entrecruces y las aglomeraciones. Esta nueva faceta “por un lado enseña acerca de la profunda relación, que, para Baudelaire, existe entre la figura del shock y el contacto de las masas existente en las grandes ciudades y, además enseña acerca de pensar los supuestos de estas masas” (Benjamin, 1974: 618; 1998a: 134). Es decir, “por un lado” el contexto de la sala expone la adecuación de la multitud respecto a las señales operativas de una ciudad (letreros, semáforos, pasos cebras), adecuación que obliga a los hombres a cambiar rápidamente sus sentidos de orientación; el filme no haría sino patente tal adecuación como principio formal de su dimensión técnica, aunque ya ese efecto estaba siendo operativo al interior de las artes plásticas contemporáneas¹⁶. “Y además” –segunda instrucción de Benjamin– nos coloca en la pregunta de cómo entender esas masas. En relación con el cine, la proyección de una película puede ser comprendida de dos maneras, una de las cuales es determinando a la multitud (configuración de gustos, patrones de vida, valores e identificaciones), tal como Adorno entiende la cultura de masas, y con ella, el cine. Pero la segunda formulación es más interesante: no es el cine el que determina a la masa, sino que la masa determina a aquél, lo que abre un debate al interior del cine –el alemán, sin duda, para el contexto benjaminiano.

El segundo indicio, unido al anterior, es que, si la reproducción técnica liquida la obra de arte cultural, se debe establecer un ajuste con la tradición, que, en un caso y en otro, posee distintos rendimientos. La liquidación de la obra por parte

¹⁶ Concebir la obra de arte como un proyectil lanzado de cara al público es el medio habitual que capitaliza el dadaísmo. Tal efecto produce un choque, donde lo que cuenta es el escándalo y la distancia con un público “distráido” que sólo contempla la obra, sin sentirla táctilmente. La analogía con el cine resulta estrecha, aunque habría que matizar esta cercanía: 1°) No es propio del cine –al menos en sus inicios– constituir un lenguaje de vanguardia y, por ello, se desentiende de una lucha política explícita (si lo comparamos con el movimiento Dadá alemán de Berlín, mezcla de *épater* e ideología anarquista y espartaquista); distinto es el caso del cine como medio operativo político (Eisenstein, por ejemplo) o medio de transposición del lenguaje de vanguardia (Richter, Léger, Clair). 2°) Benjamin ilustra esta potencia “proyectora” del dadaísmo, que busca poner a prueba toda autenticidad en el arte y cuyo ejemplo implícito es el trabajo pictórico de Kurt Schwitters: “La fuerza revolucionaria del dadaísmo se encuentra en la revisión de autenticidad en el arte. Se colocaron naturalezas muertas con billetes, rollos, colillas de cigarrillos conjuntamente con elementos artísticos. Todo ello colocado en un marco. Y con ello se mostraba al público: miren, esta imagen enmarcada salta el tiempo (*Euer Bilderrahmen sprengt die Zeit*); un minúsculo y auténtico pedazo del diario vivir dice más que todo lo artístico. Así como la huella digital ensangrentada de un asesino dentro de un libro dice más que todo texto” (Benjamin, 1977: 692; 1990b: 126). El gesto rupturista de Dadá se las enfrenta con la tradición de la imagen, tal como el *salto* de la historia (*sprung*) definiere la condición progresista del tiempo enfrentado a su *continuum* tradicional y reactivo.

de la reproducción es la liquidación de la tradición. A partir de unas palabras “reveladoras” de Abel Gance, Benjamin advierte el peligro en su sentido trópico de concebir un aparato técnico no en términos progresistas, sino más bien reactivos:

(...) Cuando Abel Gance proclamó con entusiasmo en 1927; Shakespeare, Rembrandt, Beethoven harán cine... Todas las leyendas, todas las mitologías y todos los mitos, todos los fundadores de religiones y todas las religiones incluso... esperan su resurrección luminosa, y los héroes se apelonan, para entrar ante nuestras puertas, nos estaba invitando, sin saberlo, a una liquidación general (*zu dieser großen Liquidation eingeländen*) (Benjamin, 1989: 23)¹⁷.

Aunque esta liquidación general puede ser amplificada (Klossowski traduce como *vaste liquidation*) y proyectada a distintos espacios, limitémosla, considerando lo que Gance expresa: el mito —entendido acá como la misma tradición de Occidente— puede volver a presentarse en el nuevo espacio de la sala, celebrar su “resurrección” tras el ostracismo en que lo hubo confinado toda *Aufklärung*. El cine es el lugar fundador de una re-presentación, donde el pueblo podría reconocerse en los modelos presentados y así, asumir la historia que el mito habría prometido. En gruesas líneas, éste es el panorama de la gran película llamada “Alemania”, cuya evolución fantasmal y catastrófica preveía a grandes rasgos el análisis de la reproductibilidad benjaminiana (tema que, no obstante, es el motivo guía de Siegfried Kracauer y, en forma de largometraje, de Hans-Jürgen Syberberg)¹⁸. El problema de la liquidación estaría sellado en la misma representación cinematográfica que se define en términos de *Ereignis* (peligrosa asociación con el “acontecimiento” mismo que inaugura el arte en Heidegger) y que, en este caso, explica lo que Benjamin advierte con el término “esteticismo político” en las conclusiones de *La obra de arte...*

Al referirnos a la vinculación tristemente célebre entre el cine y la estetización política propugnada por el Tercer Reich —la gran película de Alemania, producida en el mito y proyectada en mitos, analogía desesperada de la República platónica

¹⁷ La sensación en la cual se proyecta la liquidación a nivel masivo, encuentra un tenebroso eco en no pocos poemas del malogrado escritor Paul Celan, cuya técnica literaria se asemeja al relampagueo de sucesiones fílmicas, como si la memoria involuntaria transcribiera el sufrimiento de la pérdida y la liquidación masiva en los campos de exterminio alemanes: “Yacimos / ya en lo más denso del monte, cuando / por fin te acercaste a rastras./ Pero no pudimos / trasocurecer hacia ti: / imperaba / compulsión de luz” (Celan, 1999: 316).

¹⁸ “De la reproducción a nivel masivo viene la reproducción opuesta para las masas particularmente. En los grandes desfiles festivos, en las monstruosas reuniones, en las manifestaciones deportivas masivas a la manera de una guerra, todo se convierte hoy en el destino del aparato fotográfico, vuelto hacia el mismo rostro de tales masas. Este procedimiento, cuyo alcance no necesita ningún énfasis, se encuentra estrechamente con la evolución de las reproducciones, o sea, junto con la técnica fotográfica. Los movimientos de masas se colocan en general ante el aparato más claramente que en la mirada” (Benjamin, 1974: 506; 1898: 55). Para una ejemplificación de este *peligro*, ver el excursus final de este ensayo.

(¿no es la república la desesperación misma de lo político?)—, no hemos sino mencionado los peligros. No obstante, las consecuencias fatales (que sin duda alguna yacen presentes en el exilio físico de Benjamin como exilio del enunciador), se deciden en el territorio a escala histórica (*Geschichtlichen Maßstab*), donde se convocan la traducción, la reproducción y la representación en conflicto (*Streit*) con la técnica. Por lo pronto, no debiéramos entender lo técnico en el registro heideggeriano —desocultación como promesa de lo originario— sino como un desvelamiento en el instante mismo de hallarse amenazado por el dominio. El peligro cobra acá un significado de exhorto:

Articular históricamente lo pasado no es reconocer “como verdaderamente ha sido”. Es reconocer como si la memoria se apodera de un momento relampagueante en el peligro (*sich einer Erinnerung bemächtigen wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitz*) (...). El peligro amenaza tanto a la existencia de la tradición como a sus destinatarios. Para unos y otros es lo mismo: perderse como herramienta de la clase dominante. En cada época se ha de ganar el intento de la idea ante la transmisión de un nuevo conformismo que está a punto de avasallarla (Benjamin, 1974: 695; 1998b: 51).

En términos demasiado groseros, entendamos acá que la historia es el lugar de la lucha en aras de conquistar la imagen o la representación inscriptora del tiempo. La modernidad nos ha legado una doble imagen (proyectiva) de lo que registraría la historia: por un lado, es tiempo continuo, en el que el presente nos invita a revivir el pasado con fines comprobatorios que determinarían la actualidad; por otro, es tiempo progresivo, ascendente, propugna la resolución de lo histórico en el futuro. Ambas imágenes se instalan en el territorio donde ya no es posible un acceso directo a ningún presente, pues —y aquí está el peligro de la proyección— seguimos a merced de una imagen de la historia como un *continguum*¹⁹. La correspondencia con el cine parece apuntar a la misma situación paradójica; si el cine es —en el momento histórico de Benjamin— el instante constitutivo de la obra de arte en su era técnica, ello parece indicarnos también que: 1°) el arte cinematográfico se encuentra bajo el peligro de ser un instrumento de potenciación del continuo narrativo, continuación de la misma lógica que sirvió de base al nacimiento y expansión de la novela (la música sería la otra expresión

¹⁹ Cualquier concepto de la historia viene acompañado como representación del tiempo, y puesto que este último no nos es dado en términos concretos (o físicos), la filosofía lo ha venido representando en relación con el espacio. La imagen predilecta la encontramos a partir de Aristóteles, con su definición canónica: “El tiempo es el número [la medida] del movimiento según el antes y el después [lo anterior y lo posterior]”. Ello indicaría que el tiempo es un continuo, infinito y cuantificado, donde el ahora (*nyn*) se nos presenta en el espacio como una división de instantes. Y esta división entraña un problema; “El instante en sí no es más que la continuidad del tiempo (*synécheia chrónou*), un puro límite que a la vez reúne y divide el pasado y el futuro (...). Dado que el instante es a la vez fin y principio, pero no de la misma parte de él, sino fin del pasado y principio del futuro (...), el tiempo estará siempre en trance de empezar y de terminar y por ello siempre parece que es otro” (Agamben, 2001: 134-135).

artística contaminada con esta lógica; pero, si bien hace acopio de un tiempo continuo, lo “hace rendir” dándole un sello marcadamente distanciador. Tal es su no-referencialidad). Y si damos crédito a la otrora imagen “pesimista” de Adorno, podría observarse ya que la elección de esta dinámica obedece a criterios industriales concretos: la demanda masiva ha de ser satisfecha mediante una renovación continua de la imagen —renovación dictada por las pautas de la moda— con fines lucrativos. En este toldo caben las producciones hollywoodenses de entretenimiento y, por supuesto, el realismo nacional esteticista (el lenguaje del Reich y el realismo socialista). Benjamin expresaría este peligro consumado con esta fórmula: “pertrechar un aparato de producción sin modificarlo” (Benjamin, 1990b: 126). 2°) Pero también el cine lleva consigo la posibilidad técnica de romper esta tradición narrativa mediante los recursos de montaje, racconto, elipsis, close up, generando con ello sus propios recursos expresivos. Claramente, la fotografía allanó este camino en la profusión de una nueva imagen, de la cual no pocos serían los testimonios escritos que Benjamin le hubiese dedicado. Una de sus traducciones, consagrada a un texto de Tristán Tzara, revela por sí mismo esta predilección:

Quando todo lo que nombramos como arte se convierte en reumatismo, el fotógrafo alumbra las miles de bujías de su lámpara, y el papel sensible absorbe por grados el negro corte en algunos objetos usuales. Habrá inventado la fuerza de un rayo tierno y fresco, que superaba en importancia todas las constelaciones destinadas a nuestros placeres visuales. La deformación mecánica, precisa, única y correcta está fijada, lisa y filtrada como un cabello a través de un peine de luz (Benjamin, 1999: 10).

De entre los mentados medios expresivos, la interrupción, derivada del montaje, constituye un lugar de privilegio: tal como en el teatro épico brechtiano, la representación no es sino el descubrimiento de situaciones puntuales y no la concatenación de acciones, y la manera en que las primeras se han de obtener es mediante la interrupción deliberada de las segundas. El resultado genera la distancia reflexiva entre el espectador y el actor; ambos se encuentran *citados* en el lugar de una toma de posición, es decir, ante una decisión²⁰.

²⁰ La exigencia de un autor como productor benjaminiano radica en tomar seriamente los materiales artísticos a objeto de otorgarles una dimensión técnica depurada, que permita a sus realizadores y espectadores encontrarse con situaciones casi analíticas de su momento histórico. Así, el montaje cinematográfico permitiría su inclusión técnica en otros formatos artísticos análogos, como puede ser el teatro situacionista de Brecht: “Así procede el teatro épico con el principio de interrupción concretamente (*Prinzip der Unterbrechung nämlich*). Como bien observan, un procedimiento que les es reciente y familiar en el cine y en la radio, la prensa y la fotografía de estos diez años. Nombro a este procedimiento como el montaje: en lo montado se interrumpe ya la relación por la cual se monta (...) En el teatro épico nada está realizado nuevamente, más bien se lo descubre. Este descubrimiento se realiza por medio de la interrupción de lo ocurrido. Sólo que la interrupción no tiene un carácter estimulante, sino una función organizativa. Hace del hecho en curso saber encontrarlo y obliga al oyente a tomar opinión del asunto y al actor a formar opinión acerca de su rol” (Benjamin, 1977: 697-698; 1990b: 131).

Si volvemos a la arena histórica, brevemente habrá que remarcar que la imagen pre-ponderante es *chrono-lógica*, no importando acá su representación (lineal, circular, espiral, etc.); así fijada, la historia en tanto *chronos* es la imagen de la filosofía de la historia, vale decir, de sus propias representaciones trópicas (y si de *Chronos* estamos hablando, la teogonía captura con la imagen a la ontología y su traducción como telos, vale decir, la teleología). Tal como la traducción comporta una resistencia, la correspondencia con la historia —lo ya señalado a partir del cine, el arte vanguardista y el teatro épico—, la interrupción encuentra acá una imagen que pretende resistir al *chronos*: el salto (*Sprung*) hacia el pasado en tanto momento irresoluto o pendiente. La historia inscribe acá una traducción tan acumulativa (un relampagueo) como etérea, próxima a su disolución, puesto que ella abre en el presente necesario u ocasional un *momento oportuno*, para arrancar las fuerzas del pasado en las cuales también la interrupción inaugura, una y otra vez, la historia. Contra la imagen cronológica, se opone la traducción de la historia como instante de chance; lo *kairós-lógico*²¹. En los apuntes sobre el concepto de historia (*Neuen Thesen B*), Benjamin expresa precipitadamente estas líneas:

La historia tiene relación con conexiones y encadenamientos causales. Mediante ellas, pero fundamentalmente con la citabilidad (*Zitierbarkeit*) de su objeto, habría un concepto, teniendo éste su máxima versión en un instante presentado a la humanidad. El tiempo tiene que ser detenido en él (Benjamin, 1974: 1233; 1998b: 77).

Esta cita nos obliga a considerar al menos una palabra, con la cual hemos intentado convocar aquellos elementos implícitos que han merodeado este informe, en correspondencias tan afortunadas como lamentables. De allí que sea necesario observar las implicancias de una *cita* (aquí, en el texto o en cualquier otro). Una cita es un punto de reunión donde convergen los ciudadanos; la pareja de amantes, los especuladores de todo tipo, los grupos humanos (llamados por convocatorias de todo tipo), etc. La cita, un lugar de intenciones, es la zona de los intercambios —amorosos, de objetos, de actividades. ¿No es también el cine otro de esos lugares de intercambio? Y si la cita, en este contexto argumentativo, pide que se la señale aquí, urgentemente, de ser “rescatada”, como cita náufraga que nos muestra su *tessera hospitalis* (el rescate [*einlösung*] como el “otro” nombre de la traducción) del instante del peligro que amenaza con diluirla, integrarla como parte de las representaciones fuertes, la de la cultura, la tradición sin tra-

²¹ “Porque este acontecimiento es demasiado grande, demasiado ligado al interés de la humanidad, demasiado esparcido, en virtud de su influencia sobre el mundo, por todas sus partes, para que los pueblos no lo recuerden en alguna *ocasión propicia* y no sean incitados a repetir el ejemplo” (Kant, 2001: 109). Así también lo comprende Benjamin, en quien la invocación suscita no el entusiasmo frente al progreso, sino ante los espectros que, en algún momento, se sobreponen al tiempo cronológico, comprendiendo su historia en tanto *tiempo-ahora* (*Jetztzeit*).

ducción, etc., es allí donde la cita “El cine es la forma de arte...” debe abrir también su ley de citabilidad, de la misma manera en que la traducción comporta su ley de traductibilidad, de encuentro entre los lectores, los amantes, los especuladores y los ciudadanos con la cita. En otras palabras, hablamos de la técnica desocultada en la conversación, que nos traslada a un acuerdo bajo el entendimiento común, es decir, el lenguaje. Otra manera de formular la desocultación como momento de intercambios de sentido, es la operatoria misma que posee la cita para Benjamin (de la cual, no obstante, habíamos ya señalado en su idioma original a manera de epígrafe e intuido en las primeras líneas de este informe). Dicho procedimiento, como relación entre el paseante desprevenido y el peligro inminente al que siempre está expuesto (y análogamente, entre el desprevenido u ocioso lector y la irrupción del texto), sería el motivo por el cual este aforismo inicia la sección *Mercería (Kurzwaren)* de su texto *Calle única*: “en mis trabajos, las citas son como los ladrones de los caminos que, armados, irrumpen y arrebatan las convicciones (*Überzeugung*) a los ociosos” (Benjamin, 1972: 138; 1988: 85-86). En síntesis, la cita 28 no pide un rescate de sí para sobrevivir, sino que somos nosotros los que debemos dar cuenta de nuestra sobrevivencia al partir de esa cita (o cualquiera) que se nos arroja.

Todo ello sugeriría que lo que cuenta para el cine no es la trayectoria histórica, como tampoco el goce privado —que, en algunos casos, adquiere un matiz de camarilla o “iniciados”—, sino rescatar aquellos instantes en los que la proyección interrumpe el curso homogéneo de nuestras existencias, encontrándonos (en ese lugar, en esa cita) con un instante propicio, sea de realización y recepción. Y, sin embargo, la operatoria de la cita exige *puntualidad*, es decir, reconocer el instante propicio como presente y, por ello, siempre expuesto al peligro, sea que lo desconozcamos, lo ignoremos (creyendo así eludirlo) o nos sintamos seguros acariaciando la representación dominante —la cual nos ha adulado, no obstante, mediante la cómoda idea de ser nosotros quienes formamos nuestras propias representaciones. El cine, en tanto abre la perspectiva de la reproducción técnica, no porta peligro alguno, sino más bien nos obliga a ajustar nuestro aparato perceptivo para reconocer, en un momento u otro, todo peligro.

Excurso: “Final de la luz”

*Anuncio la muerte de la luz, la muerte de toda vida
y la muerte de la naturaleza, el final.*

Hans-Jürgen Syberberg

Si la operatoria cinematográfica alemana puede significar justamente el “ajuste de los hombres a los peligros que lo amenazan”, no debe medirse en la sobreexposición de un peatón en plena calle —como ya hemos expuesto— sino en tanto

posibilidad destinal de la expresión cinematográfica que inscribe la historia. Ateniéndonos a Kracauer sobre las condiciones a priori de toda industria cinematográfica —elaboración y montaje colectivo, orientado a un público masivo— el cine puede ser un instrumento interpretativo que avisa (bajo condiciones históricas dadas) las relaciones fantasmales de su audiencia; sus motivaciones ocultas, sus psicologías y las psicopatologías inherentes en ellos: “Más que credos explícitos, lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que —más o menos— corren por debajo de la dimensión consciente” (Kracauer, 1985: 14). El nacimiento del cine alemán tiene algo de bastardo, si pensamos en la prolífica cantidad de películas orientadas al público medio en las ferias populares. Sus primeras temáticas abordan el sensacionalismo, lo erótico sublimado y la tragedia. Realizadores más capacitados como Wiener, Lang o Murnau entre otros, abordarán el fracaso psicosocial tras la caída de la República de Weimar (1918), proponiendo en sus realizaciones una mirada perturbada con el entorno. Los monstruos Caligari, Mabuse, Nosferatu se anexan con la tradición romántica bajo la mirada del expresionismo en boga, acostumbrando con ello la mirada del consumidor medio y bajo para con lo maléfico y la atrocidad. No es de extrañar el impacto —no sólo para las autoridades del Reich— del filme *Der Triumph der Willens* (“El Triunfo de la Voluntad”), de Leni Riefensahl, donde, por medio de diversos recursos fílmicos, contemplamos la Convención del Partido nacionalsocialista en Nuremberg en 1934 (y en donde la advertencia de Benjamin es aquí muy indicativa, respecto del ajuste del aparato sensitivo). La tesis sostenida por el cineasta Hans-Jürgen Syberberg —a la que adhiere Lacoue-Labarthe— de que la operación y el montaje cinematográfico alemán de esos años son de una peligrosa ficción, ha de tomarse en cuenta: no es sino la temática central de la tetralogía fílmica *Hitler, una película de Alemania*. En virtud de sus directrices y de su estética plagada de montajes sociológicos, históricos y filosóficos, vale la pena al menos, proyectar el rodaje histórico que este filme compromete: 1°) La tradición romántica alemana nos informa ya sobre la necesidad de constituir una *Gesamtkunstswerk* trasladada de la escena originaria griega. Ello no sólo comporta un gesto estético; también implica la posibilidad de fundar un espacio netamente alemán, a través de sus modelos y patrimonios. Wagner, por medio de una obra de arte total, funda su concepción operística en la dirección de recuperar los mitos germanos a través de todos los recursos estéticos; claramente, su acento es germano occidental (“¡Honra vuestros maestros alemanes entonces te encantarán sus buenos espíritus!”, exclama en *Los maestros cantores de Nuremberg*). El cine pasa a convertirse, así, en la realización operativa de estas premisas constructivas e identificatorias con el mito (Lacoue-Labarthe, 2002: 80). 2°) Esta concepción esteticista va también de la mano de la definición de lo político que, en palabras de Goebbels, es el *Arte plástico del Estado*. Argumento que, desde Platón al menos, configura una determinada ideología que

atraviesa todas las producciones colectivas humanas y, por supuesto, el arte. En este sentido, conviene registrar lo expresado por Hegel en el análisis de la subjetividad griega, al comparar el espíritu griego con un artista plástico capaz de convertir lo natural en expresión del espíritu, así como la piedra se convierte en estatua (infundiendo espíritu a la materia). Su modelo es mimético natural, queriendo decir con esto que el hombre —en tanto ser creador— es el modelo mismo de ese espíritu (*Obra de arte subjetiva*). El ejemplo notable lo encontramos en el cultivo del cuerpo humano: “Los griegos han cultivado sus cuerpos hasta hacer de ellos figuras hermosas y órganos que sirven no para llevar a cabo alguna cosa sino para exhibir la destreza por sí misma. El interés consistía en revelar la libertad” (Hegel, 1989: 433). *Olympia*, la segunda superproducción de Riefenstahl, eterniza los Juegos Olímpicos de Munich en 1936, acorde con los modelos plásticos que describe aquí Hegel. Un segundo momento del arte corresponde a la *Obra de arte objetiva*, el arte como religión o “forma divina del mundo”, donde materia y contenido deberán realizar su respectivo momento dialéctico, para así elevarse al sentido supremo, que no es otro que el Estado. El modelo griego —léase originario, proto-histórico, esencial— debe ser aquel que *debe completarse* históricamente, tal como la define la estrategia “archi-mimética” alemana. Por ello, el Estado moderno es fundamentalmente la (re)fundación de lo político. Engels entendía algo así, pero con la salvedad siguiente: el Estado, en tanto aparato fundador y regulador de las contradicciones sociales, funda lo político, es decir, siempre que en una sociedad las contradicciones amenazan con disolver un orden, el Estado está llamado a “confesar” la realidad de la contradicción, regulando los enfrentamientos entre las clases (Engels, 1972: 208). 3° Vinculando los dos puntos anteriores, la identificación no es sino el reconocimiento de “hacer historia propia”, donde las otras razas y estirpes no caben en el proyecto originario—mitológico alemán. Syberberg, dentro de su tetralogía alemana, inunda con elementos visuales dictados desde el Barroco y el Romanticismo para así otorgar una mirada perturbadora de una cultura ya en vías de liquidación. Su modelo es el *kitsch*. Esto trae como consecuencia la eliminación de todo código exterior no identificado con la ideología. Para el mito alemán, el judío no constituye una antípoda del germano, sino la ausencia misma del tipo —informe como raza y como alma— y, como tal, bastardo. El exterminio deliberado, no mitológico, sino profundamente racional, no yace escondido ni en la sala ni a las afueras de ésta, pues la película “Alemania” no tiene sino un solo protagonista. Dicho de otra manera, el destino de esta proyección es la condición de posibilidad por la cual el nazismo pudiera reencarnarse: “por Hitler, Syberberg no solo entiende al verdadero monstruo histórico responsable de las muertes de decenas de millones. Evoca una especie de sustancia hitleriana que sobrevive a Hitler, una presencia fantasmal en la cultura moderna, un principio proteico del mal que satura el presente y reforma el pasado” (Sontag, 2007: 160). Pues el principio que rige toda esta escenografía alemana desde el

Reich, no es otro que la industrialización a gran escala de los objetos, incluidos acá los objetos humanos, sean ellos en masa de consumidores o de cadáveres. El cine se convierte así en un acontecimiento estadístico, no muy distinto del modelo neoliberal de entretención y dominio público. Su peligro radica siempre en perpetuar deliberadamente esta imagen.

Santiago de Chile, 2016

Referencias

- Adorno, Theodor (2003). *Notas sobre literatura (Obra completa, 11)*. Madrid: Akal.
- _____ (2004). *Teoría estética (Obra completa, 7)*. Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor; Benjamin, Walter (1998). *Correspondencias (1928-1940)*. Madrid: Trotta.
- Adorno, Theodor; Horkheimer, Max (1969). *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sur.
- Agamben, Giorgio (2001). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aristóteles (1974). *Poética*. Barcelona: Gredos.
- Baudelaire, Charles (1976). *Oeuvres complètes*. París: Gallimard.
- Bazin, André (1986). *¿Qué es el cine?* Santiago: Universidad de Chile.
- Benjamin, Walter (1972). *Gesammelte Schriften IV*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- _____ (1974). *Gesammelte Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- _____ (1977). *Gesammelte Schriften II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- _____ (1988). *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- _____ (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- _____ (1990a). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- _____ (1990b). *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus.
- _____ (1991). Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Madrid: Taurus.
- _____ (1998a). *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus.
- _____ (1998b). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago: Lom.
- Celan, Paul (1999). *Obras completas*. Madrid: Trotta.
- De Man, Paul (1990). *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor.
- Derrida, Jacques (1987). *Psyché*. París: Galilée.

- Engels, Friedrich (1972). *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*. Santiago: Quimantú.
- Hegel, G. W. F (1989). *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Alianza.
- Heidegger, Martin (1971). *Nietzsche I*. París: Gallimard.
- _____ (1994). *Conferencias y artículos*. Barcelona: del Serbal.
- _____ (1997). *Arte y poesía*. México: FCE.
- Kant, Emmanuel (2001). *Filosofía de la historia*. México: FCE.
- Kracauer, Siegfried (1985). *De Caligari a Hitler*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (2002). *La ficción de lo político*. Madrid: Arena.
- Lafarga, Francisco (1996). *El discurso sobre la traducción en la historia. Antología bilingüe*. Barcelona: EUB.
- Nietzsche, Friedrich (1988). *Antología*. Barcelona: Península.
- _____ (1999). *NachlaB 1882-1884*. KSA 10. Deutscher Taschenbuch.
- Sontag, Susan (2007). *Bajo el signo de Saturno*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Vattimo, Gianni (1994). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.