

David de los Reyes*

Walter Benjamin, una aproximación estética

Entrar en la obra de Benjamin (1892-1940) no es algo fácil para cualquier lector; al enfrentarse con un texto de Benjamin, han dicho, se tiene la sensación de que debe regresar uno a la escuela, sobre todo a las clases de lenguaje, de idiomas y de «Retórica», donde Benjamin no sería el único profesor sino el mejor¹. Poseedor de un pensamiento frondoso, de vasto ramaje, siente que sus escritos merecen ser reducidos, por medio de la poda, a lo esencial. Su obra puede signarse por la de una estética de la concisión, distinta, por supuesto, a lo que entendemos por breve. ¿Su método de trabajo? Una aséptica yuxtaposición de motivos, a manera de montaje ampliado por un protéico repertorio de formas y estilos; su intencionalidad claroscuro de escritor hace que su obra esté construida fuera de los cánones universalmente aceptados del pensamiento discursivo racional². ¿Podemos llamarlo crítico romántico? Posiblemente, si entendemos esta postura no como juicio de una obra sino en tanto ejercicio de comprensión y complemento imaginativo de ese mismo ejercicio. Uno de los pensadores menos académicos que hayan

* Escuela de Comunicación Social. Universidad Central de Venezuela.

1 Aunque en los años treinta vio borrarse su sueño de convertirse en profesor universitario al serle rechazado por el jurado su trabajo «El concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán».

2 Respecto a esto podemos decir de él lo mismo que acuña en su ensayo sobre «Johann Jakob Bachofen»: «El claroscuro que acoge al lector es más bien aquel que reina en la cueva platónica, en cuyas paredes se dibujan contornos de las ideas, o también la luz indistinta que planea sobre el reino de Plutón». Benjamin, W.: «Johann Jakob Bachofen» en la Rev. *ECO*, Buehholz, Bogotá, marzo 1980, Nº 221.

existido. Un metafísico salvaje que da a todas las cosas una insólita profundidad: actuar es un medio para soñar; meditar es un medio para estar despierto.

Fue un hombre solo y completamente aislado de círculos y cenáculos; lo han ubicado en el purgatorio de los heterodoxos. Es primo de Theodor W. Adorno³, quien dice de él que era un intelectual «adialéctico», que se movía por «categorías marxistas» y carecía de mediación; es quien influye en Adorno para que cultive el «ensayo» entendiéndolo como libre composición no supeditado a parámetros y exposiciones sistemáticas, a una jerarquía de significados y de valores preconcebidos. Con esta forma literaria Adorno inició su batalla contra el pensamiento sistemático.

Benjamin tendrá interés por los detalles, aún siendo mínimos; su divisa pudo ser la formulada por Aby Warburg: «El buen Dios se esconde en el detalle». Pasión por las cosas pequeñas, diminutas⁴; búsqueda de lo universal más sagrado y duradero en el corazón de la singularidad; un objeto será significativo en relación inversa a su tamaño⁵; gusto

3 Arendt llega a afirmar en su ensayo sobre Benjamin que Adorno, además de ser el editor de las obras de aquél, será su primer y único discípulo (Arendt 1968, p. 8).

4 Adorno en su ensayo «Benjamin y el género epistolar» nos refiere sobre el cuidado que tenía Benjamin respecto a todos los detalles que envolvían al acto de la escritura: «En sus cartas se ve el gusto del ritual descender hasta la imagen tipográfica misma, se siente hasta en la elección de la hoja para escribir, que representaba para él un extraño papel; inclusive durante la época de la emigración su amigo Alfred Cohn le proporcionó siempre, tal como lo había hecho desde mucho tiempo atrás, un tipo de papel muy preciso» (Revista *ECO*, Buehhloz, Bogotá, marzo 1981, N° 233, p. 555). Jean Selz, en su artículo «Recordando a Walter Benjamin», nos habla de esta persistencia en el escritor por lo diminuto: «A veces me enseñaba también las notas de sus cuadernitos, hechas con una letra tan diminuta, que ninguna pluma era lo bastante fina para él, y esto le obligaba a escribir colocando el portaplumas del revés», (Revista *Humboldt*, Übersee-Verlag, Berlín, 1962, N° 11, p. 26).

5 Missac nos dice esto: «La afición de Benjamin a las pequeñas dimensiones es conocida: la ilustra la anécdota de la semilla de trigo descubierta en el museo de Cluny... en la que «un alma gemela había dado cabida a la totalidad del «Shama Israel». En una carta suya a Scholem del 26 de julio de 1932, Benjamín habla de su «éxito con las pequeñas dimensiones, de su fracaso con las grandes», (Missac, 1988 p. 48).

micrológico-filosófico por lo aparentemente insignificante; más significante era para él un fenómeno (cosa minúscula), que una idea: «Lo que parece paradójico en todo lo que es llamado justamente hermoso es el hecho de que aparece»⁶. La «apariencia» como centro de sus preocupaciones. No tuvo gran interés en teorías o ideas que no adoptaran una forma externa, precisa y descifrable. Prefiere las grandes frases de los pensadores, pequeñas cartas de escritores, incluso algunos desprovistos de celebridad.

Todo ello lo lleva por el gusto expositivo del ensayo; opción que toma como alternativa al discurso filosófico acabado y compacto. El ensayo será la encarnación de una conciencia crítica, lugar de la escritura en el que expresarán sus más profundos puntos de vista. Como en los románticos alemanes, la reflexión es pensamiento que engendra su forma. Es que, como ya lo veía Schlegel, acaso «¿No son individuos todos los sistemas?».

Una intención de rescatar del olvido lo que el curso sacralizado del mundo ha excluido del círculo luminoso de los valores oficiales. Tiene una absoluta convicción de que la realidad es discontinua. De ahí su no perder de vista los detalles, aunque sean mínimos, el prestarle una mayor atención a lo banal para no dejar que se extinga en el olvido lo que en el curso sagrado del mundo se lanza al margen y se califica de insignificante. Sus reflexiones se alimentan de una profunda nostalgia; marcha a contracorriente del tren del progreso. Una nostalgia cuesta arriba. «En ella gana para el revolucionario lo que el burgués hubiese nada más que recuperado dejándose ir por las vías restauradoras de la evocación»⁷. Nostalgia ante un mundo que asalta desde su continua interrupción. Nostalgia, melancolía, que es para él una fijación en lo singular; fijación destinada al fracaso porque no responde a ningún concepto general de la formación de la realidad. La devoción por lo singular lo lleva a la desesperación: conciencia de que la realidad se escapa como algo que está en continua formación. Pablo de Tarso bien decía que este mundo, tal como lo vemos, está sucediendo. Influido por

6 Cit. en Arendt, 1968, p. 21.

7 Benjamin, (1973). *Discursos Interrumpidos I*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, p. 9.

el surrealismo, su intento es captar en la historia los aspectos más insignificantes de la realidad, sus «desperdicios», «huellas». Su obra puede entenderse, como se ha dicho, en tanto «montaje», hecha por fragmentos de realidad, destruyendo toda apariencia de totalidad dentro de ella. No se identifica ni tiene fe en el todo, prefiere permanecer en las partes. Características todas que denotan una escritura dramática, misteriosa, en toda la obra de este notable crítico literario. Se considera a sí mismo como un «libre escritor» (*freier Schriftsteller*)⁸; aborda los problemas tratados en sus escritos desde una perspectiva pesimista y pone el acento en las angustias del escritor. Su lenguaje, cargado de contenidos teológicos, no deja ninguna arista donde se asiente el positivismo. Para su amigo Gershom Scholem, Benjamin era un pensador religioso demasiado gentil e insuficientemente judío; para Adorno su teología no era suficientemente negativa y respetuosa con la utopía⁹. La orientación teológica de su pensamiento nos revela su desconfianza hacia la tradición fuerte del pensamiento de la Ilustración moderna; para Benjamin la ciencia y la Ilustración permanecían en el dominio del mito, «son mito de segundo grado»; lo sagrado era un fragmento más de la tradición de la escritura; la crítica inmanente es tomada como una tarea sagrada porque con ella hace posible la continuidad de la tradición: «La tradición no es, a fin de cuentas, otra cosa que la esfera del destino universal, la historia del mito»¹⁰.

8 Todo esto lo encontramos también en Adorno, pero con una lucidez mayor debido a una capacidad de mediación dialéctica de la que carece Benjamin. Este último tendrá que desempeñarse como un «Literat», como un escritor «free lance», al verse excluido de la vida académica a la edad de treinta años; colaborador de lo que para la época aún no se llamaban medios masivos de comunicación, será un periodista sin contrato pero manteniéndose al margen para elegir los temas de los que él propiamente quiere ocuparse. Sabe que todo escritor es un productor y se niega a publicar si no es remunerado su trabajo; ser escritor no es renegar de las determinaciones económicas y sociales, sino una excelente manera de reconocerse como un productor.

9 «La religión surge sólo cuando el corazón... se siente a sí mismo». Benjamin, 1988, *El concepto de crítica...*, p. 100.

10 Benjamin, W.: *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán*. Península, Barcelona, 1988, p. 20.

El traje negro del pensamiento negativo entona con su persona introvertida y desgarrada, exilada y perseguida por los perros con botas del nazismo. Arendt señala, por otra parte, que sería desorientador reconocer sólo a Benjamin como crítico literario y ensayista¹¹; al igual, afirma esta autora, que fue un erudito pero no un especialista; intérprete de textos pero no un filólogo; se sentía atraído no por la religión sino por la teología, pero no era un teólogo y no estaba interesado particularmente en la Biblia; era un escritor nato pero el ideal de sus escritos era uno que estuviese compuesto completamente de citas («escribir —dice Benjamin— se basa principalmente en citas» —la técnica de mosaico más alucinante e imaginable»)¹²; traduce a Proust y a Baudelaire pero no es un traductor; escribió un libro sobre el barroco alemán y otro inacabado sobre el s. XIX francés, pero no fue historiador literario; pensaba poéticamente, pero no fue ni poeta ni filósofo¹³; la mayoría de sus escritos estaban inspirados por intenciones polémicas.

Su filiación con el marxismo estaba sujeta a la atracción que ejerce en él la categoría de superestructura, la cual apenas sería esbozada por Marx y, posteriormente, sería el punto de atracción en los intelectuales que estaban sólo interesados en la superestructura social. Para Benjamin esta categoría tuvo un atractivo heurístico-metodológico más que un interés histórico y filosófico. Benjamin utilizará la palabra «expresión» (*Ausdruck*) para sintetizar el paso entre la infra y

11 Arendt, 1968, p. 10.

12 «... los conocimientos de Benjamin son con frecuencia de segunda mano, apoyándose en citas y hasta en citas de citas» (Missac, 1988, p. 30). Igualmente nos aclara Missac que para Benjamin leer era también un comienzo para el escribir, la cita es un intermediario y no un mediador. Aunque el gusto y práctica de la cita entrañan el peligro de apoderarse de la escritura de todo autor. Para el momento en que escribe su *Trauer Spielbuch* Benjamin llega a disponer de unas seiscientas citas, unas son tan largas que amenazan con ocultar a aquel que las reunió, (*Idem*, p. 63). Benjamin llega a decir que en su obra «... las citas son ladrones de caminos que a mano armada atacan al lector y conquistan su adhesión» (idem p. 65). La cita será manipulada, haciendo de ella un instrumento para un acertijo excitante y aparente.

13 Missac, 1988, pp. 10-11.

la superestructura; entre la economía y la cultura, más que una relación de causalidad, encuentra una relación de «expresión», la economía se expresa en la cultura, nos revela sin precisar del todo. Por ello habrá que decir que su marxismo está más cercano al sondeo que a la penetración y al estudio. Colocará este campo de acción práctica ante una visión teológica y judaica¹⁴; a menudo se le calificó de «rabino marxista» y, su visión del mundo, de ser un «materialismo mesiánico»¹⁵.

Respecto a la concepción del arte entre Benjamin y Adorno encontramos que el primero capta la huella del privilegio en la alta cultura, y llega —en *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*— a renegar de la alta cultura, contraponiéndole oscuras creaciones de clase inferior (cine, fotografía y caricatura: productos de la subcultura para la época) y del arte anónimo de los pueblos marginados del curso de la civilización. Consideró la cultura como instrumento mistificador del capitalismo agonizante. Cada nueva etapa del desarrollo técnico lleva a considerar la precedente como la infancia del progreso; en Benjamin a éste concepto habrá que entenderlo más bien como un medio eficaz de defensa contra el infantilismo cultural. Tal ambigüedad, entre técnica y progreso social e infantilismo cultural y social, es para Missac, la clave de la reflexión de Benjamin¹⁶.

Ante la obra de arte el crítico debe enfrentar la «distancia», idea que le permite acuñar a Benjamin la dialéctica del «aura», concepto por el cual se distinguirán sus escritos sobre arte (sobre todo los realizados por los años treinta); intención de no dar a la obra otra iluminación sino la que de ella propiamente emana; el «aura» será definida como una

14 «Mi pensamiento se comporta respecto de la teología como el papel secante con la tinta. Está totalmente impregnado de ella. Pero si se observara el papel secante nada quedaría de aquello que fue escrito», cit. en Missac, 1988 p. 56. En una carta a Max Rychner del 7.3.31 nos dice lo siguiente: «...nunca logré estudiar y pensar de otro modo que no fuera orientado de una manera que se podría definir teológica; es decir, de acuerdo a la doctrina talmúdica de los cuarenta y nueve niveles de significado de cada pasaje de la Tora», cit. en tesis inédita de Agustín Martínez: «La mirada de Medusa, ensayo sobre Walter Benjamin», UCV, 1979, p. 6.

15 R. Tiedemann, *Materialien zu Benjamin Thesen*, Francfort, 1975, p. 175 ss.

16 Missac, 1988, p. 48.

extraña trama de espacio y tiempo; una «lejanía tan próxima como pueda serlo»¹⁷. La distancia frente al objeto es un resguardo para evitar el acercarse a la obra mediante el método simpático o empático, corriendo el riesgo de caer en el mimetismo o en la tautología. La idea del «aura» de la obra de arte, para el crítico de Benjamin, es el evitar toda ambigüedad y ambivalencia; así, el acercarse a la obra mediante la mimesis le puede dar a ésta un halo dudoso; la distancia, el alejarse, conduce a que la obra se muestre a partir de su propia autenticidad, colocando al autor dentro del espacio del anonimato. En su diario personal Bertolt Brecht escribe para el día 25 de julio de 1938 algunas de las impresiones sobre este concepto de «aura», que surge de las charlas con Benjamin, el cual vivió por un tiempo en casa del dramaturgo al salir exilado de Alemania. Dice así:

está aquí Benjamin. escribe un ensayo sobre Baudelaire (...) curiosamente un cierto *spleen* capacita a Benjamin para escribirlo. Parte de algo que llama *aura* y que se relaciona con el sueño (con soñar despierto). Dice: cuando sentimos que se nos dirige una mirada, aunque sea nuestras espaldas, la devolvemos. La expectación de que lo que miramos nos mire a nosotros procura el aura. Esta se encuentra últimamente, según él, junto con lo cultural, en el *desmoronamiento* a causa de la reproductibilidad de las obras artísticas. Todo esto es mística en una actitud enemiga de la mística. De forma semejante se adapta la concepción materialista de la historia. Resulta bastante atroz¹⁸.

Brecht no está muy convencido del uso de ese término que procede de la mitología teológica judaica, para describir el proceso de la obra de arte por la técnica¹⁹. Es un concepto que pareciera adolecer de consistencia

17 Missac, 1988, p. 84.

18 Benjamin (1973). Cit. en Introducción de Jesús Aguirre, p. 10.

19 El «aura» humana ha sido definida por místicos como un campo energético humano que rodea al cuerpo físico y penetra en él y que emite su propia radiación característica; «vibración» que rodea y penetra a todo cuerpo. En la Cábala teosófica mística judía —de la que Benjamin es un buen conocedor—, surgida alrededor del año 538 a. de n. e. denominaron a esta especie de «energía» como «luz astral». El Antiguo Testamento contiene numerosas referencias a la luz que rodea a las personas y a la aparición de las luces. En hebreo encontramos la palabra «karnaeem» que significa indistintamente cuerno o luz. Pero si bien hay una influencia de esta teología judaica en la

intelectual, de realidad «material» para poder hablar de la obra artística penetrada y permeable dentro de lo llamado por el marxismo como «superestructura». Para Benjamin el «aura» es propio de las obras de arte «auténticas», es decir, no reproducidas «técticamente». Al colocar lo mecánico y lo técnico como elementos constitutivos de cualquier arte, éste deja de mantener esa «ensoñación» de la obra de arte en el espectador²⁰. Arnold Hauser ha dicho que la concepción prevalente del arte actual, en antítesis con respecto al esteticismo del siglo pasado y principios de éste, está vinculada a la «reproductibilidad técnica», despersonalizadora, mecánicamente concebida²¹, de las obras como lo ha afirmado Benjamin. En la reproductibilidad técnica encontraremos el origen del arte moderno.

Su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* se inicia con un epígrafe de Paul Valéry sacado de su obra *Pieces*

acuñación de este concepto en el discurso de Benjamin, también encontramos ya para marzo de 1930 y en su libro titulado *Haschisch*, que contiene sus experiencias con las drogas, una referencia interesante a este fenómeno del «aura» y su definición tradicional de toda teosofía. Transcribo: «Todo lo que dije entonces tenía una punta polémica contra los teósofos, cuya falta de experiencia y de saber me resultaba sumamente escandalosa. Y planteé en tres aspectos —si bien, desde luego, de manera no esquemática— el aura auténtica en contraposición con la representación convencional, trivial de los teósofos (subr. mío). En primer lugar, el aura auténtica aparece en todas las cosas. No sólo en algunas, como las gentes se imaginan. En segundo lugar, el aura se modifica por entero y a fondo con cada movimiento que haga la cosa cuya (sic) es el aura. En tercer lugar, no puede, en modo alguno, concebirse el aura auténtica como un sortilegio espiritualista relamido y resplandeciente, que así es como la reproducen y describen los libros místicos vulgares. Lo que distingue el aura auténtica es más bien: el ornamento, el círculo ornamental en que está la cosa (o la entidad) firmemente sumergida en una funda. Quizá nada proporcione un concepto tan exacto del aura auténtica como los cuadros tardíos de Van Gogh en los que en todas las cosas —así podría describirse dichos cuadros— está también pintada el aura» (Benjamin, W.: *Haschisch*, Taurus, Madrid, 1974. p. 85).

20 Benjamin hace una referencia a la Grecia antigua, civilización estética por excelencia, la cual sólo conocía dos procedimientos de reproducción técnica: fundir y acuñar. Trabajar el bronce, en cerámica y producir monedas fueron lo único que llegaron a reproducir en masa. (Benjamin, 1973, p. 19).

21 Hauser, Arnold: *Sociología del arte*, t. 5., Barcelona, 1977, p. 833.

sur l'art (La conquete de l'ubiquité) en donde el autor francés está consciente del salto técnico implícito dentro del arte y la imposibilidad de comprenderlo a partir de las categorías de las estéticas dieciochescas (Kant, Hegel, etc.). Para Valéry la noción misma del arte ha sido modificada, no es precisamente la muerte del arte en el sentido hegeliano sino otra cosa distinta, otro nivel en el ensayo de la expresión estética que en Benjamin no conduce a un esteticismo político sino a una politización del arte. Para Valéry:

En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte²².

Benjamin encuentra que desde el año de 1900 el arte cambió a partir del standard de la técnica; se adecúa el arte al tratamiento del desarrollo técnico de la máquina. Tal standard llega a convertirse en un tema en sí mismo, donde se le da más interés al procedimiento mecánico que a los contenidos usados por tales andamios mecánicos. Penetración en el arte que arrastrará a cambios hondísimos tanto en su sentido como en la percepción del hombre; fueron alterados los procedimientos de la creación artística. Para Benjamin «nada resulta más instructivo para el estudio que ese standard»²³. En su ensayo de la *Kunstwerkarbeit* opondrá dialécticamente el arte en su figura tradicional y la reproducción técnica de la obra artística junto al cine.

Se habla de autenticidad de la obra a partir del aquí y del ahora de toda obra, de su irrepetibilidad en el lugar que ocupa dentro de la historia. Caso distinto en la reproductibilidad; siempre faltará «algo», el «aura». Para Benjamin la autenticidad es un componente imposible de repetir, de reproducir por otros medios que los que ya posee la obra en sí misma, no como algo proveniente de lo exterior sino que nace con ella

22 Benjamin, 1973, p. 17.

23 Benjamin, 1973, p. 20.

desde el momento de su elaboración²⁴. Si acaso se ha graduado, diferenciado, la autenticidad de una obra se deberá a los comerciantes del arte; ellos han desarrollado todo un arsenal de diferencias y distinciones para el provecho comercial de la obra misma. «La imagen de una Virgen medieval no era «auténtica» en el tiempo en que fue hecha; lo fue en el curso de los siglos siguientes, y más exuberantemente que nunca en el siglo pasado...»²⁵, cuando se inicia todo un desarrollo de la trata de objetos artísticos. El crítico debe pensar la obra a partir de sí mismo, desde su propia reflexión. La mirada se convierte en un recurso privilegiado para la comprensión; el «desciframiento» de la obra, la «imagen» literaria será un procedimiento de exposición y de conocimiento. Comprender equivale a ver, «leer» mejor, mostrando la agudeza de visión dentro del gusto con que se expone, pero manteniendo la «distancia» y evitando la simpatía que se nota demasiado evidente²⁶.

24 En su ensayo *Amor platónico* encontramos un párrafo que muestra el sentido de autenticidad en la obra. Este párrafo lo titula «Signo Convenido» y lo transcribo aquí: Hay una frase de Schuler que se transmite verbalmente. En todo conocimiento, dice, debería haber un poquito de contradicción, como sucede con los dibujos de los antiguos tapices o con los frisos ornamentales, que dejan transparecer siempre una minúscula irregularidad en su trazado. Con otras palabras: lo decisivo no es el proceso de un conocimiento a otro, sino la falla que hay en todo conocimiento. Esta es la marca de *autenticidad* de todo producto fabricado en serie, de conformidad con un patrón», (Revista *Humboldt*, Übersee-Verlag, Hamburgo, 1962. N° 11, p. 34).

25 *Idem*.

26 Missac, al escribir en su libro sobre la importancia personal de la biblioteca de Benjamín hace colar una impresión para «suponernos» lo que pensaría éste último de los cambios sufridos por el libro respecto a los avances técnicos del llamado progreso; cito: «La biblioteca de Agnon había sido destruida por un incendio, igual que la de Alejandría. Pero el destino de los libros (...) puede ser morir de muerte natural, del mismo modo que declinan, sin esperar la catástrofe final, las civilizaciones. Los tiempos ya se anuncian, ya han comenzado, en que el gusano irrefutable, el moho, la mera vejez, imponen a los «conservadores» de biblioteca opciones difíciles, transposición al plano colectivo de las que el individuo debería de hacer. Para reservar el valor, en su sentido más amplio, de un ejemplar único o muy raro, hay que encerrarlo en algún santuario, prohibir su uso, la simple lectura, la manipulación y hasta la contemplación. Además, la transmisión del contenido sólo se asegurará mediante un nuevo perjuicio al «aura». Cuando se resuelvan los

Adorno por su parte acentúa la ambigüedad de la cultura-privilegio y el hecho que dentro de la gran cultura del pasado actúe un impulso hacia la universalidad que solo puede hallar plena actuación en un mundo en el que no existe forma alguna de privilegio. La cultura burguesa es vista como un conjunto de valores que ya no son burgueses; no dejan de poner constantemente esta cultura en conflicto con la sociedad misma desde donde ella surgió; la hacen enemiga de un capitalismo que de ningún modo está agonizante sino que continuamente tiende a su equilibrio nuevamente y a organizarse. Para Adorno y Horkheimer fue esencial la experiencia del exilio norteamericano para el desarrollo de sus consideraciones sobre dicho tema. Benjamin y Adorno coinciden en que el privilegio siempre se paga; se paga con la incomodidad y el sufrimiento del que está excluido del sistema. Un oscuro remordimiento, una insuprimible mala conciencia, un sutil e inexpugnable malestar, se sitúa en el fondo de toda cultura digna de ese nombre.

Benjamin, Adorno, Horkheimer y Marcuse han tomado la visión de Karl Kraus de una «naturaleza ultrajada» y «mutilada en el hombre», a una razón enloquecida, divorciada de la naturaleza para sólo deformarla y oprimirla produciendo los fenómenos anormales de la masificación; igual al uso de la palabra como progresiva corrupción, además de su alienación en el uso diario que se desempeña en el cuadro de una sociedad cada vez más vulgar y menos libre.

gigantescos problemas de selección y planificación para trasladar a microfilmes y microfichas millones de volúmenes, revistas y periódicos, ¿no irá acompañado esa transformación de algún cambio ocurrido en la mente y en el corazón de los mortales? Llegará el día, sin duda, en que los nuevos libros se habrán adecuado a los medios de comunicación y difusión, las cintas de audio —remozamientos de la palabra o desquite contra los escritores—, pero también a (sic) los videocasetes, marcando otro cambio profundo. Entre tanto, un tipo intermedio de lectura se habrá tenido que introducir, basado también éste, incluso a domicilio, en el *schock* y comparado con el cual el antiguo tipo sólo subsistiría como un flujo refinado, como una suerte de erotismo en la época de los bebés de probeta. Una forma de lectura muy diferente a aquélla, en sus múltiples aspectos, que Benjamin, para no mencionar a Mallarmé, conoció y practicó» (Op. cit., p. 54).

Bibliografía

Principal:

- Benjamin, W.: (1970) *Sobre el programa de la Filosofía Futura y otros ensayos*, Monte Avila, Caracas.
(1973) *Discursos ininterrumpidos, I*, Taurus, Madrid.
(1974) *Haschisch*, Taurus, Madrid.
(1982) *Infancia en Berlín hacia 1900*. Alfaguara, Madrid.
(1988) *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán*. Península, Barcelona.
(1962) «Amor platónico». Rev. *Humboldt*. Übersee-Verlag. Hamburgo, Nº 11.

Secundaria:

- AA/VV.: «Walter Benjamin». Rev. *ECO*, Buchholz, Bogotá, Marzo 1981, Nº 233.
Adorno, T.: *Teoría estética*. Taurus, Madrid, 1980.
 Crítica cultural y sociedad. Ariel, Barcelona, 1970.
Arendt, H.: *Walter Benjamin; Bertolt Brecht; Herman Broch; Rosa de Luxemburgo*. Anagrama, Barcelona, 1971.
Bense, M.: *Estética*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
Bürger, P.: *Teoría de la Vanguardia*. Península, Barcelona, 1987.
Della Volpe, G.: *Lo verosímil fílmico y otros ensayos de estética*. Ciencia Nueva, Madrid, 1967.
De Paz, A.: *La crítica social del arte*. Gustavo Gilli, Barcelona, 1979.
Hauser, A.: *Sociología del arte*. Guadarrama, Barcelona, 1977.
Hirsch, A.: «Umbrales y pasos. Sobre la obra de W. Benjamin». Revista *Humboldt*. Inter Naciones. Bonn, Nº 102/1991.
Martínez, A.: *La mirada de Medusa*. UCV. Manuscrito inédito, Caracas, 1979.
Missac, P.: *Walter Benjamin. De un siglo al otro*. Gedisa, Barcelona, 1988.
Munford, L.: *Técnica y civilización*. Alianza, Madrid, 1971.
McLuhan, M.: *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. Diana, México, 1969.
McMullen, R.: *Arte, prosperidad y alienación*, Monte Avila, Caracas, 1969.
Selz, Jean.: «Recordando a W. Benjamin». Rev. *Humboldt*. Übersee-Verlag. Hamburgo, Nº 11/1962.
Scheurmann, I.: «Muerte en el exilio. La huida inútil de W. Benjamin a España». Revista *Humboldt*. Inter Naciones. Bonn, Nº 102/1991.
Scholem, G.: *Walter Benjamin*. Península, Barcelona, 1988.
Vattimo, G.: *La sociedad transparente*. Paidós, Barcelona, 1990.
Virilio, P.: *La estética de la desaparición*. Anagrama, Barcelona, 1988.
Wohlfarth, I.: «On the Messianic Structure of W. Benjamin's Last Reflections». Rev. *Glyph*. The J. Hopkins University, Nº 3/1978.