

## ESTUDIOS, NOTAS, TEXTOS Y COMENTARIOS

# LOS MEDIOS DE LA PERCEPCIÓN. LA FUNDAMENTACIÓN DEL VÍNCULO ENTRE ESTÉTICA Y TÉCNICA EN LA FILOSOFÍA TARDÍA DE W. BENJAMIN\*

FRANCISCO VEGA

Instituto Interdisciplinario de Estética  
Pontificia Universidad Católica de Chile

RESUMEN: En la filosofía temprana de Benjamin son hallables múltiples tratamientos de la problemática de la percepción, motivación sustentada tanto en su juvenil formación neokantiana como también en su reconocimiento de las radicales transformaciones socioculturales en la Europa de principios del siglo XX. Ese interés no será olvidado en su filosofía tardía, pero su perspectiva obtendrá una modulación decisiva luego de entrar en contacto con los movimientos de vanguardia, los cuales le exhortarán a interrogar esa problemática asumiendo en profundidad la incidencia estética de los nuevos medios. Aunque el impacto estético que tiene para Benjamin la tecnología parece ampliamente estudiado, hay todavía múltiples aristas que no han sido consideradas, entre otras razones, por el desconocimiento de los enfrentamientos específicos que movilizan la reflexión de Benjamin y las fuentes conceptuales que asume para delimitar su específica perspectiva. El presente estudio busca contribuir a esta tarea mediante el análisis del diferendo con E. Jünger y el acercamiento al formalismo estético de A. Riegl.

PALABRAS CLAVE: culto; criteriología estética; construcción orgánica; técnica; percepción; medialidad.

### *The Media of Perception. The Foundation of the Link between Aesthetics and Technology in Late Philosophy by W. Benjamin*

ABSTRACT: Benjamin's early philosophy contains multiple treatments of the problematic of perception, a motivation stemming from his youthful neo-Kantian training as well as his recognition of the radical sociocultural transformations in early 20th-century Europe. This interest will not be forgotten in his later philosophy, but his perspective will receive a decisive shift after coming into contact with avant-garde movements, which will force him to interrogate this problematic by deeply embracing the aesthetic impact of new media. Although the aesthetic impact of technology on Benjamin appears to be well-studied, there are still multiple aspects that have not been considered, among other reasons, due to a lack of understanding of the conflicts that mobilize Benjamin's reflection and the conceptual sources he uses to define his perspective. This study seeks to contribute to this task by analyzing his dispute with E. Jünger and by approaching the aesthetic formalism of A. Riegl.

KEY WORDS: Cult; Aesthetic criterio; Organic construction; Technique; Perception; Mediality.

#### PREÁMBULO. LA PROBLEMATIZACIÓN ESTÉTICA DE LA NECROSIS MUSEAL

En la filosofía tardía de Benjamin (entendiendo por tal, a partir de Jennings<sup>1</sup>, aquella que se origina posteriormente a su vinculación con las vanguardias), cada

---

\* La configuración del siguiente ensayo se realizó en el marco de un proyecto del Fondo Audiovisual, Línea de Formación, del Consejo Nacional de la Cultura, las Artes y el Patrimonio (Chile), folio 478949.

mutación tecnológica supone transformaciones de la estructura perceptiva, suscitando posibilidades e imponiendo asimismo limitaciones. En esta perspectiva, la particular modulación técnica suscitada por los nuevos aparatos (*i.e.*, fotografía y cine) contendrá posibilidades emancipadoras (*v.gr.*, políticas del cine como las de D. Vértov) y otras más bien reaccionarias (o *fantasmagóricas*, como, *v.gr.*, el urbanismo de Haussmann). Asumiendo esto, la existencia de hecho de un determinado aparato (*v.gr.*, el cine), para Benjamin no será razón suficiente para afirmar una emancipación de facto, puesto que las nuevas prácticas surgidas al alero de tal aparato pueden ciertamente seguir, dirá Benjamin *expressis verbis*, fundamentándose «parasitariamente en el ritual»<sup>2</sup>. La posibilidad de una «existencia parasitaria en el ritual» constituye un aserto con alcances altamente significativos respecto a la problemática de la percepción, y cuya explicitación exige delimitar el enfrentamiento filosófico que está detrás de la específica reflexión benjaminiana sobre el anudamiento entre técnica y estética.

En *Der Arbeiter*, escrito en 1932, *i.e.*, solo tres años antes que *KZR*, Jünger abogará por una  *fusión* entre las fuerzas orgánicas y las fuerzas mecánicas, una fusión a la que dará el nombre de «construcción orgánica» [*organische Konstruktion*]<sup>3</sup> y que entenderá como acontecimiento decisivo para la emergencia y consolidación de la nueva «Figura» [*Gestalt*] que ha de hacer la «Historia», *i.e.*, imponer el nuevo dominio [*Herrschaft*], a saber, el «Trabajador». Teniendo esto en cuenta, Jünger entenderá que en la antítesis entre el mundo mecánico y el mundo orgánico hay que ver «la última y superficial versión de la vieja antítesis entre el alma y el cuerpo»<sup>4</sup>, una distinción que bloquea la nueva época histórico-metafísica que ha de inaugurarse<sup>5</sup>.

Jünger esboza esta hipótesis en un capítulo titulado significativamente «El arte como configuración del mundo del trabajo», en el que ofrece un conjunto de ideas decisivas sobre el tema atingente. En primer lugar, Jünger determina que la imposición efectiva del nuevo dominio exige una nueva configuración sociohistórica

<sup>1</sup> Michael Jennings, «Walter Benjamin and the European Avant-garde», en *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, ed. por David Ferris (United Kingdom: Cambridge University Press, 2004), 19.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Itaca, 2003), 51. Los nombres de los textos citados de W. Benjamin serán abreviados utilizando sus 2 o 3 letras principales, así, por ejemplo, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* = *KZR*; *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* = *EOA*; *Gesammelte Schriften* = *GS*; *Obras Completas* = *OC*. Para estos dos últimos casos, se especificará además el número de libro y volumen. Por último, cabe consignar que todas las referencias que se hagan de párrafos específicos de *KZR* se realizan siguiendo la estructura de la tercera versión [*dritte Fassung*] de la nueva edición crítica.

<sup>3</sup> Ernst Jünger, *El trabajador. Dominio y figura* (Madrid: Tusquets, 1990), 200.

<sup>4</sup> Jünger, *El trabajador...*, 215.

<sup>5</sup> Elocuente en relación a la motivación de Jünger es la siguiente afirmación: «Entre nosotros se conoce muy bien la felicidad que hay en encontrarse dentro de unas organizaciones cuya técnica está viva en la carne y en la sangre de cada una de las personas singulares» (Jünger, *El trabajador...*, 194). En el mismo pasaje, Jünger dirá que las tribus libres ofrecen un espectáculo admirable en ese sentido, por su vinculación elemental con su medio técnico. Por lo demás, Jünger reflexiona también sobre la idea de *organische Konstruktion* en su ensayo *Sobre el dolor* escrito sólo 2 años después que *El trabajador*. Cf. Ernst Jünger, *Sobre el dolor* seguido de *La movilización total y Fuego y movimiento* (Madrid: Tusquets, 1995), 37 y ss.

que deje atrás el conjunto de fenómenos que daban forma a la sociedad tradicional, como, *v.gr.*, el modo de producción artesanal, la movilización militar parcial, y, esto es lo decisivo, también las prácticas y formas artísticas al uso. Ahora bien, según Jünger no sólo se deberían dejar atrás esos fenómenos específicos, sino también las categorías y los marcos de legibilidad con los cuales se pensaban y comprendían, entre ellas, *v.gr.*, la de «cuarto estado» (que Jünger entenderá como inservible para pensar al trabajador) y también el conjunto amplio de nociones estéticas que se han venido utilizando para definir *qué* es el arte. Desde esta perspectiva, Jünger podrá declarar lo siguiente:

Lo peor no es que haya un círculo de expertos, coleccionistas, figones y conservadores alrededor de todas y cada una de las abandonadas conchas de la vida, cual si fuera un caracol, ha llevado alguna vez sobre su cuerpo. Eso, a fin de cuentas, viene ocurriendo desde siempre, aunque en una medida mucho más modesta. Mucho peor es el hecho, que tanto da a pensar, de que ese ajetreo haya tenido como resultado un conjunto de valoraciones rutinarias detrás de las cuales se esconde una necrosis completa (...)<sup>6</sup>.

El abandono de la *concepción museal de la historia* implicará, entonces, la configuración de un nuevo arte y, también, de unas nuevas categorías, nuevas formas e ideas que eviten la *necrosis museal*. Este aserto será el fundamento que le permita a Jünger, más adelante, determinar que hay «(...) unos estetas que no es que sean partícipes de los viejos valores, sino que viven como *parásitos* en ellos (...)»<sup>7</sup> (*énfasis añadido*). Como puede apreciarse, Jünger viene a decir que la obra de arte, y con ella la estética, poseen una *existencia parasitaria* desde el momento en que no logran escapar de las coordenadas socio-históricas tradicionales, juzgadas por Jünger como caducas.

No hay ningún testimonio que permita sustentar de forma categórica que Benjamin tiene en mente estas reflexiones de Jünger cuando desarrolle su específica interpretación sobre la «existencia parasitaria (del arte) en el ritual». Sin embargo, hay un conjunto de premisas fundamentales que posibilitan un contraste particularmente fecundo entre ambas filosofías<sup>8</sup>. Lo que intentaremos mostrar a continua-

<sup>6</sup> Jünger, *El trabajador...*, 190-191.

<sup>7</sup> Jünger, *El trabajador...*, 216.

<sup>8</sup> Es preciso indicar que las afinidades temáticas entre la filosofía de Jünger, específicamente *Der Arbeiter*, con la filosofía de Benjamin, específicamente *KZR*, son enormes. Se podrían enumerar al respecto, y entre otros, el problema del deporte, el de la modificación estética (que acá se analiza), el de la uniformidad social, el de la importancia de la fotografía, el de la fusión hombre-máquina, etc. Ciertamente, estos temas son tratados analíticamente de formas totalmente antitéticas, algo expresado elocuentemente en las «figuras» que movilizarán sus reflexiones capitales, a saber, el traperero (en el caso de Benjamin) y el titán (en el caso de Jünger). Sobre el vínculo entre ambos, es digno de mención el hecho de que Jünger estuviera como militar en el mismo París en el que Benjamin vivió como exiliado. En sus conversaciones con Franco Volpi, Jünger llegará a decir que habría tenido la posibilidad de liberar a Benjamin de uno de los campos en los que estuvo recluso, aunque esto finalmente no fue necesario (*cf.* Ernst Jünger, *Los titanes venideros* (Barcelona: Península, 1998), 47). Aunque hay excelentes trabajos que abordan el vínculo entre Jünger y Benjamin, suelen situarse en el contexto filosófico-político de la *konservative Revolution* (*v.gr.*, Juan Mayorga, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: política y memoria en W. Benjamin* (Madrid: Anthropos, 2003)), y no específicamente en el contexto de la filosofía del arte o la técnica. Excepciones al respecto son los estudios de Nicolás Sánchez («Rojo sangre,

ción es que la discusión sobre los alcances de la necrosis museal funciona como clivaje de las reflexiones referidas sobre los impactos de la técnica en la conceptualidad estética heredada.

## 1. LA CRÍTICA DEL «PARASITISMO ESTÉTICO»

Para abordar en detalle este debate, conviene recordar una de las hipótesis fundamentales postuladas por Benjamin en *KZR*, a saber: cuando emerge un nuevo «arte», usualmente éste es, en primer lugar, rechazado mediante lo que Benjamin, en *Kleine Geschichte der Photographie* (= *KGP*), denomina un «concepto filisteo del arte» al que le es ajena cualquier consideración técnica<sup>9</sup>. En segundo lugar, y esto es lo más importante aquí, cuando se intenta defender ese «arte», muchas veces se caería en el error de aplicar las mismas categorías que usan aquellos que cuestionaron su estatuto «artístico», *i.e.*, la misma criteriología «conservadora». No se caería en la cuenta, por lo tanto, de que un nuevo arte (en este punto Benjamin no se alejará de Jünger) exige una comprensión nueva, *i.e.*, nuevas categorías. Estas premisas cristalizarán en *KGP* en una idea decisiva, a saber: lo esencial no es preguntarse si es arte o no, la fotografía, sino más bien interrogar si, con su surgimiento, no se modificó tal vez el estatuto mismo del arte<sup>10</sup>. Una hipótesis que podría ser formalizada *in nuce* así: lo relevante no es interrogar el *estatuto artístico* de la fotografía, sino más bien el *estatuto fotográfico* del arte.

Benjamin formula esta hipótesis de forma explícita en *KGP*, en torno a la fotografía, pero aparecerá, de igual modo, también en *KZR*, esta vez en torno al cine. Aquí, en efecto, se señala (en el párrafo IX) que cuando el cine empieza a consolidarse, y tal como sucedió con la fotografía, primero se denigrará intensamente, y posteriormente vendrán las defensas, siguiendo el mismo esquema propuesto en *KGP*: el cine será defendido, como lo hará, *v.gr.*, A. Gance, apelando a su carácter de «culto» o, como A. Arnoux, comparándolo con el «rezo». En última instancia, estos teóricos y artistas hablarán del cine «como se habla de un Fra Angelico»<sup>11</sup>. Este *esquema interpretativo* no se formula de manera explícita en ningún otro contexto más que en *KGP* y *KZR*. Sin embargo, implícitamente sí será hallable en muchísimos otros trabajos: en *Der Erzähler* (= *DE*), por ejemplo, se señala que el periódico suscita mutaciones que harán surgir una nueva forma literaria (la novela moderna) que, análogamente a lo acontecido con la fotografía o el cine, también

---

gris de máquina. Ernst Jünger y la inscripción técnica de un mundo peligroso», en Ernst Jünger, *El Mundo Transformado* seguido de *El Instante Peligroso* (Valencia: Pre-Textos, 2005), 11-101) y Brigitte Werneburg («Ernst Jünger, Walter Benjamin und die Photographie. Zur Entwicklung einer Medienästhetik in der Weimarer Republik», en *Ernst Jünger im 20. Jahrhundert*, ed. por Hans-Harald Müller y Harro Segeberg (München: Fink, 1995), 39-57). En estos estudios, sin embargo, no es analizado el contraste con Jünger teniendo en consideración la hipótesis de la *variabilidad de la percepción* postulada por Benjamin, hipótesis que es la clave fundamental, a nuestro ver, para evaluar el diferendo esencial entre ambos.

<sup>9</sup> GS II-1, 369; OC II-1, 380.

<sup>10</sup> GS II-1, 381; OC II-1, 398.

<sup>11</sup> *KZR*, 113; *EOA*, 64.

será interrogada como «verdadero arte» (así, *v.gr.*, Sainte-Beuve en su libelo «De la literatura industrial»<sup>12</sup>).

Considerando esto, ¿cuál podría ser, en última instancia, la diferencia con la exigencia de una nueva criteriología estética que (para evitar el *parasitismo* y la *necrosis museal*) reclama Jünger? La respuesta se puede bosquejar así: de acuerdo a Benjamin, la emergencia de un nuevo aparato tiene como consecuencia más importante la destitución de la categorialidad estética clásica, pues, para dar un ejemplo, no puede seguir hablándose de *unicidad* con el cine o de *creatividad* con la fotografía. Benjamin, recuérdese, no se fija otro objetivo más fundamental, en *KZR*, que la *desactivación* de esas categorías clásicas, las que pensará como afines al fascismo y que consignará explícitamente en el *Vorwort: valor imperecedero, misterio, creatividad, genialidad, culto*, entre otras<sup>13</sup>. Luego de la emergencia del cine no se podrá seguir predicando de una obra el carácter monumental, cultural, etc., pues lo que se modifica con el nuevo aparato no es simplemente la obra, sino el *tribunal categorial* que la juzga. Benjamin, en otros términos, no piensa en la crítica, sino en la *crítica de la crítica*. Y es justamente esto lo que no pensaría Jünger de forma *radical*, pues, en efecto, a pesar de cuestionar con acusada intensidad el *parasitismo estético*, seguirá manteniendo en último término la misma criteriología<sup>14</sup>.

Al respecto, son ciertamente cuantiosas las aseveraciones de Jünger que resultan aquí decidoras. Sobre el genio y la unicidad, *v.gr.*, téngase en consideración la siguiente declaración: «Es en el límite entre la «Idea» y la «Materia» donde acontece la producción creadora, que en luchas titánicas consigue arrancar a la materia las formas y produce imágenes únicas, irreproducibles». El creador de tales

<sup>12</sup> Charles Augustin Sainte-Beuve, «Da literatura industrial», *Remate de Males* 29, n° 2, (2009): 185-197. La reflexión expuesta plantea el desafío de evaluar qué potencial y conmociones históricas suponen las innovaciones que, de acuerdo a Wolfgang Iser (*Die Erwartung der Kunstwerke* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013), 94), se extienden desde la pintura a la imagen digital, pasando por la fotografía, el cine y el video. Al referirnos a la innovación de la imprenta o el periódico, quisiéramos sugerir, al alero del marco de investigación propuesto por Déotte, que esa reflexión debe ampliarse, vinculándose a otras innovaciones tecno-estéticas. Cf. Jean-Louis Déotte, *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière* (Santiago: Metales Pesados, 2012) y *La época de los aparatos* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013). El particular razonamiento que activa Benjamin permite pensar que cada innovación tecnológica relativa a los soportes mnémicos (aquello que Stiegler piensa como «retención terciaria») suscita en principio una suerte de «contradicción performativa», consistente específicamente en rechazar los impactos sociales de tal innovación sin percibir que se está razonando ya en el interior de los efectos que ella ha generado. Ejemplos de ello podrían rastreadse en cada innovación técnica importante, desde el tratamiento platónico de la escritura hasta el proceder ya citado de Sainte-Beuve con el periódico, así como también en las actuales condenas contra el régimen digital.

<sup>13</sup> *KZR*, 53; *EOA*, 38.

<sup>14</sup> Que esas categorías sean afines al fascismo Benjamin lo dirá, de otro modo, al referirlas como el «arsenal de la estética burguesa» (*GS* II-2, 751; *OC* II-2, 368). En relación a esto, es importante destacar que, en *Theorien des deutschen Faschismus*, Benjamin entiende el misticismo belicoso de Jünger, en última instancia, como expresión de la clase burguesa. Cf. *GS* III, 248. Sobre la posición de Jünger en el contexto de la *Weimarer Republik* son esclarecedores los análisis efectuados por Domenico Losurdo [*La comunidad, la muerte, Occidente. Heidegger y la «ideología de la guerra»* (Buenos Aires: Losada, 2001)] y Joaquín Fermandois (*Política y trascendencia en Ernst Jünger, 1920-1934* (Santiago: Brickle, 2017)).

imágenes, además, comparece como «(...) en posesión de unas capacidades únicas, extraordinarias»<sup>15</sup>. Los ejemplos podrían multiplicarse.

En conclusión, el nuevo contexto socio-histórico articulado en torno a la República de Weimar exigirá tanto en la filosofía de Jünger como en la de Benjamin dejar atrás la criteriología estética clásica, pero es justamente esa categorialidad la que seguirá acogiendo Jünger acriticamente, no pudiendo extraer así la consecuencia más honda que suscita su «exigencia de dinamismo»<sup>16</sup> y, por lo tanto, siendo parte él mismo también del *parasitismo estético* que ha puesto en cuestión. Particularmente decisiva a este respecto es una indicación dada por Benjamin en un fragmento de 1934, en el que determina que, entre los autores y tendencias que se «resisten al cambio de función en el arte», se encuentra precisamente Jünger<sup>17</sup>.

## 2. LA CONFIGURACIÓN TÉCNICA DE LA NATURALEZA

Ahora bien, ¿cuál sería la razón última de esta ceguera? Se puede determinar que la respuesta de Benjamin a esta interrogante está dada en el escrito de 1930 *Theorien des deutschen Faschismus*, específicamente en el pasaje donde se enuncia que «[l]a guerra que el nuevo nacionalismo profesa como *abstracción metafísica* no es otra cosa que el intento de *disolver* en la técnica, mística e inmediatamente, el secreto de una *naturaleza entendida idealmente* (...)»<sup>18</sup> (*énfasis añadidos*). En efecto, se puede colegir que si Jünger no logra desprenderse del «parasitismo ritual del arte» es porque mantiene un *entendimiento idealizado de la naturaleza*, una concepción que no es sino una «abstracción metafísica» y que le impide apreciar el carácter mutable de las facultades humanas. En este sentido, debe juzgarse como decisiva la utilización por parte de Benjamin del término *lösung* al momento de señalar que, en Jünger, se busca finalmente una *disolución* (en la traducción de T. Bartoletti y J. Fava, que aquí seguimos, y que podría, por lo dicho, ser equivalente a «anulación») de la técnica en la naturaleza. Decisiva ya que si bien Jünger apelará en otros pasajes a una  *fusión orgánico-mecánica* (la *construcción orgánica*), lo cierto es que esa capa mecánica no hace sino disolverse (o *perderse, anularse*) en una capa más profunda, más *radical y elemental* que es la de lo *natural*, la de las *fuerzas instintivas* del hombre. Es esta perspectiva, en última instancia, la que hace indicar

<sup>15</sup> Jünger, *El trabajador...*, 212.

<sup>16</sup> Cabe destacar que en el ensayo *Über die Linie*, escrito en 1950 y dedicado a Heidegger, Jünger se distanciará del «conservadurismo tradicional» (*sic*), reprochándole no saber pensar en términos dinámicos (cf. «Sobre la línea», en Jünger, Ernst y Martin Heidegger, *Acerca del nihilismo* (Barcelona: Paidós, 49-50). Lo que intentamos por lo tanto sugerir es que este «dinamismo» lo es solo en apariencia, o es pensable como un paradójico «dinamismo conservador».

<sup>17</sup> GS VI, 182; OC VI, 257. Respecto a lo dicho en este apartado, resulta sugerente una indicación de S. Weigel, intérprete que argumenta que los modos de percepción alterados por imágenes fugaces (aquellas activadas por los nuevos medios) devienen para Benjamin en la matriz de una *nueva epistemología* (cf. Sigrud Weigel, «The Flash of Knowledge and the Temporality of Images: Walter Benjamin's Image-Based Epistemology and Its Preconditions in Visual Arts and Media History», *Critical Inquiry* 41, n° 2 (2015): 362).

<sup>18</sup> Walter Benjamin, «Teorías del fascismo alemán», en *Estética y política* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009), 77.

a Benjamin que, en los autores de *Krieg und Krieger*, hay un belicismo sustentado en una idea de vivencia primigenia, de «proto-vivencia»: «(...) es necesario dirigir la claridad, que el lenguaje y la razón todavía proyectan, sobre esa «proto-vivencia» [*Ur-erlebnis*], a partir de la cual una sorda oscuridad hormiguea su mística de la muerte del mundo (...)»<sup>19</sup>.

Ahora bien, que este *elementarismo* que posibilita «el parasitismo en el ritual» se sustente finalmente en el problema de la técnica lo hará explícito el mismo Benjamin: «Detrás de la guerra eterna se esconde una noción de culto y detrás de la última se esconde la de la técnica. Y es claro que los autores [los de *Krieg und Krieger*] han logrado apenas establecer las relaciones entre ellas»<sup>20</sup>. Considerando esto, es claro que Benjamin resiste la *reactivación del mito* operada por el pensamiento conservador apelando en última instancia a la técnica. Esto será así, en primer lugar, porque el *materialismo antropológico* reclamado por Benjamin comprende que el cuerpo y sus facultades (como se hace patente con intensidad en los ensayos sobre la facultad mimética [*mimetische Vermögen*]) son constitutivamente mutables y, en segundo lugar, que están histórica y *técnicamente determinados*.

Lo decisivo es que estas dos hipótesis (*i.e.*: la mutabilidad de las facultades humanas y su determinación técnica) son explícitamente abordadas en *KZR* en un segundo bloque estructural conceptualizable como el pilar que vertebra toda su arquitectura conceptual: si en un primer momento Benjamin trata de pensar el remanente *cultural* del arte (*i.e.*, de la percepción aurática), en este segundo bloque se argumenta que la percepción es variable y está *técnicamente determinada*, idea que permitirá luego, en un tercer y final bloque estructural, pensar *cuál* podría ser la percepción que, *técnicamente configurada* (y *entrenada*), permita *interactuar armónicamente* con el nuevo contexto socio-histórico, con el «sistema de aparatos» [*Apparatur*], razonamiento que, desde otro nivel superior de análisis, vuelve a enfatizar el alejamiento de Benjamin de cualquier sentimiento nostálgico hacia un «estado pretécnico»<sup>21</sup>.

### 3. VARIABILIDAD DE LA PERCEPCIÓN

La hipótesis de la *variabilidad de la percepción* se desarrolla específicamente en el párrafo (el cuarto) que tematiza «La destrucción del aura» [*Zertrümmerung der Aura*]:

<sup>19</sup> Benjamin, «Teorías...», 80. Es digno de nota que, en lo tocante a este aspecto, el cuestionamiento de Benjamin es muy semejante a la crítica efectuada por Heidegger a Jünger. En efecto, si en el ensayo «Hacia la pregunta del ser» [*Zur Seinsfrage*], de 1955, Heidegger busca mostrar la subsunción de Jünger a la metafísica de la voluntad de poder (*cf.* «Hacia la pregunta por el ser», en Ernst Jünger y Martin Heidegger, *Acerca del nihilismo*, 80), en su cuaderno de apuntes sobre *Der Arbeiter* (contenido, con el título *Zu Ernst Jünger*, en el tomo 90 de sus *Gesamtausgabe*), Heidegger cuestiona también, y más intensamente, lo que denomina el «elementarismo» de Jünger (*cf.* *Acerca de Ernst Jünger* (Madrid: El hilo de Ariadna, 2013), 164).

<sup>20</sup> Benjamin, «Teorías del ...», 71.

<sup>21</sup> Burkhardt Lindner, «Versuch über Traumkitsch. Die blaue Blume im Land der Technik», en *Walter Benjamin und die romantische Moderne. Stiftung für Romantikforschung*, Band XLVI, ed. por Heinz Brüggemann y Günter Oesterle (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009), 240.

Dentro de largos períodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial. El modo en que se organiza la percepción humana —el medio en el que ella tiene lugar— está condicionado no solo de manera natural, sino también histórica<sup>22</sup>.

Que el aura sea un modo perceptivo y que, atendiendo a lo dicho, pueda ser relevado por otro, Benjamin lo enuncia casi inmediatamente: «Ahora es posible no solo comprender las transformaciones del *medium* de la percepción de las que somos contemporáneos como una decadencia [*Verfall*] del aura, sino también mostrar sus condiciones sociales»<sup>23</sup>. Ahora bien, en el párrafo siguiente Benjamin da cuenta de una serie de ideas que conviene referir, para esclarecer de mejor modo el problema recién planteado. En primer lugar, Benjamin señala que, históricamente, la obra se inserta socialmente de modo diverso. En la tradición, explica Benjamin, la inserción social de la obra encuentra su expresión en el culto, en un ritual que primero habría sido mágico y, posteriormente, religioso<sup>24</sup>. Este primer aserto es importante porque viene a mostrar que el arte —luego de su salida de la cueva, primero, y del templo, después—, al entrar al museo y «autonomizarse» no lograría escapar de esa primigenia fundamentación (*parasitaria*) en el ritual<sup>25</sup>. Asumiendo este razonamiento, Benjamin plantea, en segundo término, que la emergencia del aparato fotográfico —al que juzga como el primer método de reproducción «revolucionario»— activa una crisis de primer orden en el arte, pues remueve los cimientos (*culturales*) que lo posibilitaban, *i.e.*, el conjunto de categorías heredadas que se refirió *supra*. Ahora bien, cuando esta crisis es detectada, Benjamin determina que el arte reaccionará, específicamente con la doctrina de *l'art pour l'art*, que no sería sino una «teología del arte»<sup>26</sup>.

Al proceder así, Benjamin está retomando implícitamente la hipótesis desarrollada dos años antes en *KGP*, a saber: la emergencia del aparato fotográfico suscita una crisis, y esta crisis hará emerger una categorialidad que sigue, *parasitariamente*, habitando en la *fundamentación ritual del arte*. Ahora bien, si en *KGP* se enfatiza el parasitismo de los «defensores» del «estatuto artístico de la fotografía», en *KZR* se enfatiza, más bien, el hecho de que los «detractores» del «estatuto artístico de la fotografía», padeciendo la crisis, «contratacan» con una criteriología «nueva», la del *art pour l'art*, que es «nueva» evidentemente solo en apariencia, porque en última instancia, como se precisó, es una «teología del arte». Sea como fuere, lo

<sup>22</sup> *KZR*, 101; *EOA*, 46.

<sup>23</sup> *KZR*, 102; *EOA*, 46-47.

<sup>24</sup> *KZR*, 103; *EOA*, 49.

<sup>25</sup> Benjamin indica, siempre en el párrafo V, que el ritual «(...) puede estar todo lo mediado que se quiera pero es reconocible como un ritual secularizado incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza» (*KZR*, 103; *EOA*, 50). A nuestro entender, es precisamente este aserto el que hace que Benjamin no recurra a la categoría de «autonomía», término más propio de Adorno. Un estudio decisivo sobre el «arte cultural» puede verse en Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte* (Madrid: Akal, 2009). Es digno de nota, sin embargo, que en el estudio de Belting no figure en ningún momento el nombre de Benjamin, cuando es manifiesto que es su filosofía la que sustenta buena parte de sus hipótesis medulares, cuestión que ha sido destacada por Georges Didi-Huberman (*cf. Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires: Manantial, 2006), 98).

<sup>26</sup> *KZR*, 104; *EOA*, 50.

esencial es que ambos, tanto los detractores como los defensores del nuevo «arte», no logran percibir que el aparato técnico que despunta reclama una nueva criteriología y exige la ejercitación de una nueva *percepción*. Siguiendo a U. Steiner, se puede señalar que la perspectiva adoptada por Benjamin (y que ya está prefigurada en *UdT*, como veremos) es asir la esencia de la obra de arte en el marco de una teoría de la percepción<sup>27</sup>.

Ahora bien, que sea el *aparato técnico* el que efectúe esta exigencia, *i.e.*, que sea una *fundamentación técnica* la que obligue a desarrollar esas nuevas categorías, es lo que Benjamin formula en una segunda hipótesis, una hipótesis que, junto a la enunciada sobre la *variabilidad de la percepción*, configuran la idea cardinal de *KZR*, a saber: la de que existen «organizaciones técnicas de la percepción». La hipótesis se despliega en el parágrafo VIII, titulado «Valor eterno» [*Ewigkeitswert*], y señala lo siguiente:

Los griegos solo conocieron dos procedimientos de reproducción técnica de obras de arte: el vaciado y el acuñamiento. Bronces, terracotas y monedas eran las únicas obras de arte que ellos podían producir en masa. Todas las demás eran únicas e imposibles de reproducir técnicamente. Por esta razón debían ser hechas para la eternidad. *Fue el estado de su técnica lo que llevó a los griegos a producir valores eternos en el arte.* Esta es la razón del lugar excepcional que ocupan en la historia del arte; lugar respecto del cual quienes vinieron después pudieron ubicar el suyo. Nuestro lugar —de ello no cabe duda— se encuentra en el polo opuesto al de los griegos<sup>28</sup>.

Siguiendo a Benjamin, es la técnica, entonces, la que da forma (o *debe* darla) a la nueva criteriología estética. Y es que, de asumir aquello que efectúa la fotografía (y más todavía el cine), no será posible seguir predicando ni la *unicidad* ni la *creatividad* de la obra. Benjamin, cabe consignarlo, habla en el pasaje citado del *valor eterno*, categoría referida expresamente en el *Vorwort* como parte de la categorialidad estética (*burguesa*) que *KZR* buscará conmocionar. Benjamin piensa esto en el reconocimiento de que los nuevos aparatos suscitan *mutaciones perceptivas*, transformaciones que, de poder escapar de su *fundamentación ritual*, permitirían al hombre *interactuar armónicamente* con el entorno, haciendo de la técnica (devenida *segunda naturaleza*) una *primera naturaleza*<sup>29</sup>. Expresado de otro modo, generando un *cuerpo-máquina* que, a diferencia de que entiende Jünger como *organische Konstruktion*, no pretendería *disolver* la técnica en una naturaleza (o vivencia primordial, *Ur-erlebnis*) *idealmente entendida*.

<sup>27</sup> Uwe Steiner, *Walter Benjamin* (Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2004), 122.

<sup>28</sup> *KZR*, 111; *EOA*, 60-61 (énfasis del autor).

<sup>29</sup> Benjamin comprenderá esa «interacción» bajo la categoría específica de *inervación* [*Inervation*]. Es conveniente mencionar que, en el mismo parágrafo sobre el valor eterno, se indica que nuestra situación (técnica) se encuentra en el «polo opuesto al de los griegos» (*KZR*, 111; *EOA*, 61). Si se considera que Benjamin ya ha tematizado, en el parágrafo VI, la «distinción polar» entre *juego* y *apariencia* (2 membranas del mimetismo originario), se puede colegir entonces que al hablar de «nuestra situación actual» como «polo» [*Pol*] opuesto al de los griegos, no está hablando retóricamente, sino en términos precisos: en los griegos sería preponderante el valor de culto por la preponderancia dada al *polo de la apariencia*, mientras que nosotros, con el cine, estaríamos en condiciones de liberar el *polo del juego*.

## 4. ANTECEDENTES DE LA REFLEXIÓN SOBRE LA VARIABILIDAD PERCEPTIVA

En la filosofía tardía de Benjamin, al menos desde *KGP*, es hallable una *matriz conceptual* fundamental, que es posible referir, *in nuce*, del siguiente modo: las crisis en el arte, crisis suscitadas por la emergencia de nuevos *aparatos técnicos*, exigen nuevas categorías para pensar el estatuto mismo del arte: la imprenta, el periódico, la fotografía o la reproductibilidad cinematográfica, *v.gr.*, suscitan, en principio, nuevas prácticas «artísticas», pero, más hondamente, esas prácticas no harán sino subvertir el concepto mismo del arte que se mantenía hipostasiado hasta el momento. Esta matriz conceptual se apoya en la *filosofía tardía* de Benjamin, como se ha visto, en una reflexión «sistemática» sobre la técnica (y desplegada en contraste con el pensamiento conservador de Jünger). Sin embargo, y esta sería la precisión a realizar, la hipótesis de la *variabilidad de la percepción* ya es apreciable en la filosofía más temprana de Benjamin. Por otro lado, si bien no posee un tratamiento *sistemático*, lo cierto es que la técnica también figura ahí como un motivo de análisis importante. Estos aspectos, en efecto, aparecen ya en la filosofía temprana de Benjamin, y no latamente, ni tampoco en fragmentos marginales de su reflexión, sino en un contexto filosófico de gran alcance, a saber: en el *Habilitationsschrift* sobre el *Trauerspiel* (= *UdT*).

En primer lugar, conviene recordar que se ha enunciado que la idea de la variabilidad de la percepción *vertebra KZR*, al anudar un primer bloque teórico dedicado al análisis de la percepción aurática y un tercer bloque dedicado al análisis de la percepción *postaurática* (o *cinemática*). Esta hipótesis permite colegir, entonces, que la *variabilidad perceptiva* es una suerte de *premisa metodológica* necesaria para abordar la nueva mutación artística y perceptiva. Ahora bien, y este sería el primer aspecto a destacar, la hipótesis de la variabilidad perceptiva será hallable en el estudio sobre el *Trauerspiel*<sup>30</sup> con la misma función *metodológica* recién referida. En efecto, Benjamin introduce el problema del *Trauerspiel* específicamente en un

<sup>30</sup> Es importante consignar que entre los *fragmentos tempranos* redactados por Benjamin se encuentran diversos tratamientos de problemas de cuño neokantiano, como la fundamentación del conocimiento, el problema del signo y las formas simbólicas o el problema, para nosotros ahora destacable, de la percepción. Uno de esos fragmentos, fechado por los editores de *GS* alrededor de 1917, se titula precisamente «Sobre la percepción» [*Über die Wahrnehmung*], y tiene como motivación fundamental el intento de ampliar el concepto de experiencia kantiano que, a ojos de Benjamin, es dependiente deficitariamente de una perspectiva matematizante, ciega a la diversidad y complejidad fenoménica (cf. *GS VI*, 34-35; *OC VI*, 45). En consonancia con esa motivación, en otro de esos fragmentos tempranos, titulado *Wahrnehmung und Leib*, Benjamin señala que la percepción tiene su historia, y que no puede reducirse solo a su base fisiológica, ya que está articulada también en torno al mito (*GS VI*, 67; *OC VI*, 67). Por último, en el fragmento «Schemata zum Psychophysischen Problem», de 1928, Benjamin da cuenta de al menos dos planteamientos decisivos en función de lo que abordamos, a saber: que lo «corpóreo-espiritual, en cada estadio de su existencia, es la forma concreta de los histórico», idea que expresamente contrapone al misticismo de la escuela de S. George; y, por otro lado, determina, respecto al anudamiento entre cuerpo físico y cuerpo sentiente (*Körper y Leib*), que es «merced a la técnica con la que se forma realmente la unidad de su vida» (*GS VI*, 78 y 80; *OC VI*, 100 y 103). (Agradezco a los revisores del presente artículo la sugerente referencia a este último apunte). Dos estudios fundamentales respecto a estos escritos tempranos son los de Heinz Brüggemann (*Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007)) y Peter Fenves (*The messianic reduction. Walter Benjamin and the Shape of Time* (Stanford: Stanford University Press, 2011)).

último tercio del *Erkenntniskritische Vorrede*, luego de culminar un primer bloque teórico dedicado a exponer que «la verdad es un ser desprovisto de intención»<sup>31</sup>, y un segundo bloque dedicado a explicar —a partir de Leibniz— la estructura «monadológica «de la idea»<sup>32</sup>. Hecho esto, Benjamin introduce el objeto a estudiar propiamente tal mostrando, en primer lugar, y amparándose en la investigación de Fritz Strich, que el *Trauerspiel* reclama ser comprendido no bajo la idea de Renacimiento, bajo la cual solía ser subsumida toda la literatura del s. XVII alemán. De acuerdo a Benjamin, esta subsunción sería totalmente errada para el *Trauerspiel*, en la medida en que este no puede ser comprendido con la *criteriología* de la tragedia griega. Nueva conmoción, entonces, de la percepción que se venía históricamente disponiendo. En otros términos, nueva *crítica de la crítica*.

En consonancia con esto, antes de su determinación de la *estructura monadológica de la idea*, Benjamin ha dado también una nueva formulación del concepto de «origen» [*Ursprung*], que entenderá no ya como una categoría «genética» sino bajo la figura del «torbellino», figura que supone metodológicamente un trabajo genealógico anómalo, refractario a la teleología o la idea de una *Historia Universal* progresiva. Ahora bien, lo significativo de este señalamiento es que Benjamin acaba desplegando su exégesis bajo una suerte de *quiasma* o *banda de Moebius*, en la medida en que toma una forma artística (y perceptiva) anómala —el *Trauerspiel*— que, *al mismo tiempo*, le permite fundamentar una genealogía histórica disruptiva. En otros términos, percibe un objeto anómalo bajo una perspectiva también anómala, no pudiendo distinguirse claramente cuál es el factor desencadenante del otro, pero, sea como fuere, evidenciando el problema perceptivo mediante la mostración de una disyunción entre obra y enjuiciamiento.

Adoptando el enfoque enunciado, Benjamin podrá entonces burlarse de la historia teleológica: siempre en el *Prólogo epistemocrítico*, en efecto, Benjamin indica que, de Lohenstein, uno de los exponentes más destacados del *Trauerspiel*, se habría dicho que su trabajo «(...) habría sido mejor comprendido por un público antiguo (...)»<sup>33</sup>; una afirmación grotesca, según Benjamin, porque presupone que la incompreensión del *Trauerspiel* se debe a su inadecuación a criterios más modernos, dejando así sin reflexionar el problema de la *criteriología* misma en la que el *Trauerspiel* se inscribe e incide. La matriz conceptual (*i.e.*, la *variabilidad de la percepción*), por tanto, ya contiene motivos genéticos sugerentes en *UdT*, aunque aún no ha ganado *sistemáticamente* una fundamentación «tecno-estética», lo que se hará sólo cuando Benjamin adquiera una lectura más exhaustiva de las vanguardias y el problema autorreflexivo en torno a los medios que ellas activan.

Ahora bien, lo esencial a nuestro ver no es que la hipótesis de *KZR* sobre la *variabilidad perceptiva* (y la idea fundamental que es connivente a ella, a saber: la refutación de los «períodos de decadencia»<sup>34</sup>) esté prefigurada en cierto sentido en

<sup>31</sup> GS I-1, 216; OC I-1, 231.

<sup>32</sup> GS I-1, 228; OC I-2, 245.

<sup>33</sup> GS I-1, 232; OC I-1, 251.

<sup>34</sup> Aunque el mismo Benjamin expresa vehementemente la sorpresa y admiración que le produjo el descubrimiento de C. G. Jochmann (*cf.* GS II-2, 585; OC II-2, 196), estimamos que tal descubrimiento debe ser entendido más bien como una *confirmación* de un desarrollo filosófico previo, pues, en efecto, la hipótesis cardinal que extraerá de Jochmann, a saber, la de combatir la idea de «períodos de decadencia» [*Zeiten des Verfalls*], está precisamente desarrollada en Riegl, a

*UdT*, sino más bien que compartan la misma fundamentación teórica, a saber, en los trabajos de Alois Riegl. En efecto, Riegl será un autor decisivo para la fundamentación metodológica de ambos trabajos. Y aunque no figure explícitamente en el *Erkenntniskritische Vorrede* más que al final (para decir que el *Trauerspiel* es un «arte» de «voluntad artística» [*Kunstwollen*]), es evidente que todas las premisas recién consignadas sobre *UdT* son sustentadas en el pensamiento del historiador austríaco. En *KZR*, por el contrario, su nombre sí será referido más ampliamente, específicamente en la continuación inmediata de la cita efectuada *supra* del párrafo IV. En efecto, luego de haber indicado que la percepción humana está condicionada históricamente, Benjamin establecerá lo siguiente:

La época de la invasión de los bárbaros, en la que surgió la industria cultural de la Roma tardía y se ilustró el Génesis de Viena, no solo tenía un arte diferente del de la antigüedad sino también una percepción diferente. Riegl y Wickhoff, los académicos de la escuela de Viena que se opusieron al peso de la herencia clásica bajo el que había estado enterrado aquel arte, fueron los primeros en llegar a la idea de sacar del mismo conclusiones acerca de la *organización de la percepción* [*Organisation der Wahrnehmung*] en el tiempo en que tuvo vigencia. Aunque fueron descubrimientos de gran importancia, tuvieron sin embargo el límite que les impusieron sus autores, quienes se contentaron con señalar la rúbrica formal que fue propia de la percepción en la época de la Roma tardía. No intentaron —y tal vez no podían esperar hacerlo— mostrar los trastornos sociales que encontraban expresión en estas transformaciones de la percepción<sup>35</sup>.

La importancia de Riegl en *KZR* (y en *UdT*, como dejan ver los antecedentes recién otorgados) es decisiva. Y si uno se dirige a los trabajos de Riegl, lo cierto es que la sorpresa es importante, pues Benjamin extrae de su teoría no pocos lineamientos teóricos, y particularmente cruciales, además, para el objetivo final perseguido en su filosofía tardía (a saber, fundamentar filosóficamente una *genealogía técnica de la percepción*). En principio, se puede determinar que hay a lo menos cuatro tesis de Riegl que, constelando todas en torno al problema de la percepción expuesto en el párrafo IV, resultan decisivas para *KZR*. En primer lugar, Riegl, en su fundamental *Die spätrömische Kunst-Industrie* de 1901, se opondrá a lo que denomina la tesis «catastrofista» del arte, la cual sostiene que el período artístico postclásico sería «decadente»<sup>36</sup>. Desde esta perspectiva, Riegl demostrará una sensibilidad particularmente fina con todo aquello que ha sido históricamente despreciado (ya se

---

quien Benjamin ha leído tempranamente (como él mismo expone en su «Curricula» (*GS VI*, 225; *OC VI*, 306). No es ilícito pensar, por otra parte, que la reflexión emprendida en *Über den Begriff der Geschichte* (= *ÜG*) sobre los «vencidos de la historia» no es sino una *expresión* de esta oposición a la idea de «períodos de decadencia», pues tal idea, en último término, es sustentada y difundida por los «vendedores de la historia» (cf. a este respecto las tesis IV y VII de *ÜG*).

<sup>35</sup> *KZR*, 101-102; *EOA*, 46 (énfasis añadidos).

<sup>36</sup> Alois Riegl, *El arte industrial tardorromano* (Madrid: Visor, 1992), 18. Es menester consignar que, para Riegl, esta hipótesis catastrofista sería la fuente de la idea de «barbarización» (*El arte industrial...*, 21), una idea que resuena evidentemente en la conceptualización ofrecida en *Erfahrung und Armut* sobre la «nueva barbarie positiva». De acuerdo a Benjamin, cabe destacarlo, la crítica de Jochmann a la tesis catastrofista tendría fuentes hegelianas, aserto también aplicable parcialmente a Riegl, al menos de aceptar el comentario de Ernst Gombrich, quien indicó que Riegl era un «hegeliano sin metafísica» (cf. *Ideals and Idols: Essays on Values in History and in Art* (Oxford: Phaidon, 1979), 43).

trate de períodos, como el arte *tardorromano*, o de objetos de estudio, como el arte *industrial*).

Como correlato de este razonamiento, Riegl desarrolla la idea de que muchos fenómenos no resultan de agrado no porque sean desagradables en sí, sino porque son juzgados con criteriologías discordantes al fenómeno en cuestión. En otros términos, el poco agrado que, *v. gr.*, suscita un período como el *tardorromano* no se debería sino al prejuicio *clasicista* que, erradamente, tutela inercialmente nuestra percepción<sup>37</sup>. Riegl, por lo tanto, no deja de estar atento al conjunto de coordenadas que, como una suerte de *a priori histórico*, en términos de Foucault, regula un determinado juicio artístico<sup>38</sup>, la misma idea, si se aprecia, que Benjamin tiene en mente al referirse, en el párrafo IX, al «estatuto artístico de la fotografía»<sup>39</sup>.

Horadando esta hipótesis sobre el *prejuicio clasicista*, Riegl determina, en tercer lugar, que hay una «voluntad de arte» [*Kunstwollen*] en cada época, la que se sustenta en la percepción (*diferenciada históricamente*) de manifestaciones socio-culturales análogas. Dicho de otro modo, en cada época, atendiendo a los rasgos formales de sus producciones culturales, sería hallable una modalidad perceptiva distinta. Específicamente en el capítulo dedicado a la arquitectura, Riegl determinará, desde esta perspectiva, que el arte antiguo habría transitado desde una percepción primordialmente *táctil* (o *prensil*), a otra percepción *óptico-táctil*, para desembocar finalmente en una percepción fundamentalmente *óptica*<sup>40</sup>. Lo destacable a este respecto es que Benjamin no se contentará con postular, desde Riegl, que la *percepción es variable*, sino que también distinga (en el tercer y final bloque escritural de *KZR*), al igual que el historiador austríaco, entre una percepción *óptica* y otra *táctil*. Ahora bien, se tratará de una *apropiación*, cabe enfatizarlo, y no de una *asimilación*, ya que, a diferencia de Riegl, Benjamin entiende, por una parte, que la *percepción táctil* (asociada a la «recepción en la dispersión») aún no ha sido suficientemente «entrenada» (siguiendo a M. Rampley, se puede decir incluso que Benjamin, en este punto, *invierte* a Riegl, pues para este, con la «transición de una experiencia háptica a otra óptica, (...) la metáfora espacial de la proximidad daba lugar a la distancia»<sup>41</sup>); y, en segundo lugar, Benjamin fundamenta su distinción alejándose expresamente (como se consignó *supra*) de la doctrina, en último término *formalista*, de Riegl, en cuanto en tanto no atendería a los condicionantes sociohistóricos que suscitan tales mutaciones perceptivas.

Con todo, hay un cuarto y último aspecto de la teoría de Riegl que resultará crucial en *KZR*. En efecto, Riegl sustenta el meollo de su teoría a partir del concepto de

<sup>37</sup> Riegl, *El arte industrial...*, 21.

<sup>38</sup> Teniendo esto en cuenta, sería imprudente juzgar como decadente, según Riegl, la falta de profundidad del arte antiguo, ya que esa expresión formal se habría debido a un problema socio-histórico específico (en este caso la representación del espacio como materia indivisa independiente).

<sup>39</sup> Otra mención digna de nota es que, para Riegl, este prejuicio se expresa en la búsqueda de belleza y vivacidad, categorías que, según él, no son aplicables a otros períodos (*El arte industrial...*, 21). *Belleza y vivacidad* son precisamente los términos que Benjamin busca problematizar en sus trabajos tempranos.

<sup>40</sup> Riegl, *El arte industrial...*, 37-38.

<sup>41</sup> Matthew Rampley, *En busca del tiempo perdido. Sobre Aby Warburg y Walter Benjamin* (Viña del Mar: Catálogo, 2017), 96.

*Kunstwollen*, y esta categoría, esto es lo decisivo, es formulada en directa *oposición* a la *tesis tecnicista* —así denominada expresamente por Riegl— de Gottfried Semper, tesis que indica que la génesis de una obra de arte específica tendría en la *técnica* sus fundamentos últimos. Oponiéndose a esta perspectiva, Riegl argumenta que el hecho de existir caracteres formales semejantes en manifestaciones artísticas elaboradas con técnicas disímiles, prueba que existe epocalmente una *Kunstwollen* que rige *teleológicamente* los esfuerzos para configurar un arte determinado (y, de hecho, activa esos esmeros *en lucha* contra la técnica). En otros términos, no podría ser la técnica la causa de una obra si es que existen patrones indudablemente similares en obras elaboradas con técnicas disímiles.

Este cuarto aspecto es clave pues, si se aprecia, Benjamin adoptará varios de los razonamientos de Riegl pero, al mismo tiempo, otorgará un coeficiente crítico al argumento de Semper que destaca el rol de la técnica en los cambios formales o estilísticos, lo cual permite concluir que la densidad semántica que promueve Benjamin del concepto de técnica (específicamente su estatuto como factor que *fundamenta la variabilidad perceptiva*) ha adquirido en este debate (estudiado por él tempranamente) uno de sus apoyos esenciales.

#### CONCLUSIONES Y ALCANCES. LA AMPLIACIÓN DEL CONCEPTO DE TÉCNICA

Atendiendo a los diversos escritos redactados antes de su *Habilitationsschrift*, particularmente los *fragmentos estéticos tempranos*, resulta evidente que la problemática de la percepción resulta fundamental en la filosofía temprana de Benjamin. Esa focalización temática es apreciable también en buena parte de las corrientes neokantianas con las que Benjamin ha dialogado y, al menos parcialmente, es lícito explicarla teniendo a la vista las diversas y profundas mutaciones culturales palpables en la República de Weimar<sup>42</sup>. Ahora bien, aunque es cierto que ese interés persistirá en toda la filosofía de Benjamin, es lícito argumentar que el contacto con los movimientos artísticos de vanguardia, promediando la segunda década del siglo, lo exhortará a *situar* esa específica reflexión bajo un marco de legibilidad que incorpore exhaustivamente la *problemática técnica o medial* que tales movimientos han revelado como decisiva, y, más específicamente, cómo esa problemática es *asumida* por corrientes teoréticas que el propio Benjamin entiende como antagonicas.

Aunque explícitamente no figure en *KZR*, en el desarrollo del presente estudio se han podido evidenciar diversos razonamientos que permiten afirmar que Benjamin delimita su comprensión del vínculo entre estética y técnica en oposición a la conceptualización que de tal enclave ha realizado E. Jünger. En efecto, Benjamin da forma a su específica idea de una *percepción variable* poniendo en lisa la «abstracción metafísica» que él atribuye a la *idealización de lo natural* operada por los teóricos conservadores y que, específicamente, puede apreciarse en la formulación del

<sup>42</sup> Desde tal indicio, por cierto, hemos también sugerido que cada mutación tecnológica, como acontece con el actual régimen digital o de síntesis, suscita una problematización de la percepción y el cuerpo.

concepto jüngeriano de «construcción orgánica». Como hemos visto hacia el final del artículo, esa confrontación tomará sustento en las reflexiones del historiador A. Riegl, figura que expresamente Benjamin reconoce como apoyo fundamental de su filosofía.

En último término, dos ideas específicas pueden desprenderse del influjo que tiene Riegl en el marco conceptual con el que Benjamin fundamenta el enlace entre técnica y percepción: en primer lugar, y de forma no tan distinta a Riegl, Benjamin aprecia en *KZR* que existen rasgos similares incluso en obras que, siendo configuradas con técnicas por entero distintas, resultan en apariencia muy diferentes; así, *v.gr.*, con los poemas dadaístas de Tzara o el cine, prácticas que el propio Benjamin compara en el parágrafo XVII, mostrando principios compositivos análogos (*fragmentación* y *montaje*). En segundo lugar, aun cuando no haga mención explícita al debate entre Semper y Riegl, es indudable que Benjamin da cuerpo a su propio *tecnicismo* teniendo en cuenta sus líneas generales y, más específicamente, habiendo extraído sendas lecciones del mismo: por un lado, como Riegl, Benjamin juzgará que la técnica no es la *causa inmediata* de una obra específica, pero, *intensificando* la tesis de Semper, entenderá que la técnica juega un rol decisivo, no en cuanto *causa inmediata* de la obra, sino como *factor estructurante* de la percepción epocal de la que ella despunta<sup>43</sup>. Como él mismo indica expresamente en el parágrafo IV, Benjamin no se contentará, como entiende que hace Riegl, con describir los cambios perceptivos atendiendo a las variaciones formales, sino que indagará los condicionantes socio-históricos que los fundamentan y, al hacer tal análisis, concluirá que es la técnica la que fundamenta la percepción.

En *KZR*, se tratará específicamente de comprender la *reproductibilidad* como un *a priori* que configura modos perceptivos inéditos. En otros términos, se trata de un *tecnicismo*, pero uno que, a diferencia de Semper, no está interesado en la operación concreta de la *reproducción*, sino en el régimen sociohistórico más hondo de la *reproductibilidad*<sup>44</sup> como campo de surgimiento de nuevos modos de subjetivación<sup>45</sup>. En su filosofía, en síntesis, y siguiendo a Riegl, habrá «organizaciones de

<sup>43</sup> La referida densidad semántica de este tecnicismo peculiar puede verse expresada, *v.gr.*, en hecho muy concreto de pensar, en el parágrafo VI, *dos tipos de técnica*, cuestión que debería tenerse a la vista incluso respecto del título del ensayo, que parece en principio desconocer esa escisión conceptual.

<sup>44</sup> En su *Theorie der Avantgarde*, Bürger argumenta que «no debería atribuirse la ruptura fundamental del arte al desarrollo de los procedimientos técnicos de reproducción» (*Teoría de la vanguardia* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2009, 46). El error fundamental de Bürger, a partir de lo dicho, consiste en soslayar que Benjamin no está pensando la técnica como conjunto de «procedimientos», sino como pilar estructurante de la percepción. Desde esta perspectiva, se puede determinar que Bürger es «semperiano», ya que está atendiendo al medio y no a la *medialidad*, olvidando así por completo la relevancia que, desde la perspectiva de Benjamin, posee la imprenta o el periódico respecto a los avatares de la literatura. Respecto a la distinción entre *medio* y *medialidad* es relevante el estudio de Samuel Weber, *Benjamin's -abilities* (Cambridge MA: Harvard University Press, 2008).

<sup>45</sup> Aunque «subjetivación» no es el término específico usado por Benjamin no sería el más pertinente no porque, siguiendo a Deleuze, sea un «personaje conceptual» específicamente moderno, sino porque, para Benjamin, el «sujeto» es connivente de una configuración perceptiva que emerge sólo cuando se ha disipado la «fundamentación ritual del arte», en cuanto ésta es indisoluble de la comunidad o del colectivo. *Cf.* al respecto GS I-3, 1048; *EOA*, 118.

la percepción», pero, más específicamente, como permite colegir lo estipulado en el parágrafo VIII («Fue el estado de su técnica lo que llevó a los griegos a producir valores eternos en el arte»), habrá «organizaciones técnicas de la percepción»<sup>46</sup>.

Cuando en *KZR* se problematice la mutación técnico-perceptiva que posibilita la emergencia (activada por el cine) de una específica percepción «cinemática» (connivente con una «recepción en dispersión» que es eminentemente «táctil») el razonamiento de Benjamin demarcará sus reflexiones a partir de un concepto fundamental, a saber, el de «aparato». Es lícito pensar que la pesquisa exhaustiva de este concepto, así como de sus alcances más hondos, obtendrá contornos más diáfanos sólo luego de haber horadado los lineamientos conceptuales que hemos explicitado en el recorrido del presente análisis, meditando sus diferendos y oposiciones, así como las fuentes doctrinales en las cuales ha tomado sustento.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften* (in 17 Bänden). Editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972-1990.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003.
- Benjamin, Walter. *Obras completas*. Editado por Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Madrid: Abada, 2006-en curso.
- Benjamin, Walter. «Teorías del fascismo alemán». En *Estética y política*, 65-80. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Band 16. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2012.
- Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2009.
- Bock, Wolfgang. *Die Erwartung der Kunstwerke. Ästhetische Modelle bei W. Benjamin, Th. W. Adorno und G. Bataille*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013.
- Brüggemann, Heinz. *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.

<sup>46</sup> El razonamiento está formulado en el parágrafo IV: «*Die Art und Weise, in der die menschliche Wahrnehmung sich organisiert - das Medium, in dem sie erfolgt - ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt*». Es además particularmente llamativo el hecho de que también en Riegl se tematiza la idea de una «primera técnica» al hablar de los empeños por protegerse la naturaleza (*Problemas de estilo* (Barcelona: Gustavo Gili, 1980), 18). Por otra parte, la reflexión de Benjamin sobre el «mimetismo originario» es también muy semejante a la reflexión de Riegl. Ténganse en cuenta al respecto estas palabras del historiador del arte, expresadas en el mismo libro citado, de 1893: «La inmediata reproducción de los seres naturales en su completa figura corporal, por vía del instinto de imitación estimulado a la acción por un proceso psíquico que caracterizaremos más adelante, está al comienzo de toda creación artística: las más antiguas obras de arte son de naturaleza plástica» (*Problemas de estilo...*, 20). Entre los escasos tratamientos del vínculo entre Benjamin y Riegl pueden consultarse los trabajos de Thomas Levin («Walter Benjamin and the Theory of Art History», en *October*, n° 47 (1998)) y Joel Moris («Graves, Pits and Murderous Plots: Walter Benjamin, Alois Riegl, and the German Mourning Play's Dreary Tone of Intrigue», en *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, ed. por Andrew Benjamin y Charles Rice (Melbourne: re.press, 2009), 93-108).

- Déotte, Jean-Louis. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago: Metales Pesados, 2012.
- Déotte, Jean-Louis. *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2006.
- Fenves, Peter. *The messianic reduction. Walter Benjamin and the Shape of Time*. Stanford: Stanford University Press, 2011.
- Fernandois, Joaquín. *Política y trascendencia en Ernst Jünger, 1920-1934*. Santiago: Brickle, 2017.
- Gombrich, Ernst. *Ideals and Idols: Essays on Values in History and in Art*, Oxford: Phaidon, 1979.
- Heidegger, Martin. «Hacia la pregunta por el ser». En Ernst Jünger y Martin Heidegger. *Acerca del nihilismo*, 71-127. Barcelona: Paidós, 1994.
- Heidegger, Martin. *Acerca de Ernst Jünger*. Madrid: El hilo de Ariadna, 2013.
- Jennings, Michael. «Walter Benjamin and the European Avant-garde». En *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, editado por David Ferris, 18-34. United Kingdom: Cambridge University Press, 2004.
- Jünger, Ernst. *El trabajador. Dominio y figura*, Madrid: Tusquets, 1990.
- Jünger, Ernst. «Sobre la línea». En Ernst Jünger y Martin Heidegger. *Acerca del nihilismo*, 11-70. Barcelona: Paidós, 1994.
- Jünger, Ernst. «La movilización total». En *Sobre el dolor* seguido de *La movilización total y Fuego y movimiento*, 87-124. Madrid: Tusquets, 1995.
- Jünger, Ernst. *Los titanes venideros*, Barcelona: Península, 1998.
- Levin, Thomas (1988). «Walter Benjamin and the Theory of Art History», *October*, n° 47 (1988), 77-83.
- Lindner, Burkhardt. (2009). «Versuch über Traumkitsch. Die blaue Blume im Land der Technik». En *Walter Benjamin und die romantische Moderne. Stiftung für Romantikforschung*, Band XLVI, editado por Heinz Brüggemann y Günter Oesterle, 229-246. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.
- Losurdo, Domenico. *La comunidad, la muerte, Occidente. Heidegger y la «ideología de la guerra»*. Buenos Aires: Losada, 2001.
- Mayorga, Juan. *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: política y memoria en Walter Benjamin*. Madrid: Anthropos, 2003.
- Morris, Joel. «Graves, Pits and Murderous Plots: Walter Benjamin, Alois Riegl, and the German Mourning Play's Dreary Tone of Intrigue». En *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, editado por Andrew Benjamin y Charles Rice, 93-108. Melbourne: re.press, 2009.
- Rampley, Matthew. *En busca del tiempo perdido. Sobre Aby Warburg y Walter Benjamin*. Viña del Mar: Catálogo, 2017.
- Riegl, Alois. *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- Riegl, Alois. *El arte industrial tardorromano*, Madrid: Visor, 1992.
- Sainte-Beuve, Charles Augustin (1839). «Da literatura industrial». *Remate de Males*, n° 2, vol. 29 (2009), 185-197.
- Sánchez Durá, Nicolás. «Rojo sangre, gris de máquina. Ernst Jünger y la inscripción técnica de un mundo peligroso». En Ernst Jünger. *El Mundo Transformado* seguido de *El Instante Peligroso*, 11-101. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- Steiner, Uwe. *Walter Benjamin*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2004.
- Weber, Sigrid. *Benjamin's -abilities*, Cambridge MA: Harvard University Press, 2008.
- Weber, Sigrid (2015). «The Flash of Knowledge and the Temporality of Images: Walter Benjamin's Image-Based Epistemology and Its Preconditions in Visual Arts and Media History». *Critical Inquiry*, vol. 41, n° 2 (2015), 344-366.

Werneburg, Brigitte. «Ernst Jünger, Walter Benjamin und die Photographie. Zur Entwicklung einer Medienästhetik in der Weimarer Republik». En *Ernst Jünger im 20. Jahrhundert*, editado por Hans-Harald Harald Müller y Harro Segeberg, 39-57. München: Fink, 1995.

Pontificia Universidad Católica de Chile  
francisco.vega@uc.cl

FRANCISCO VEGA

[Artículo aprobado para publicación en diciembre de 2025]