

El camarógrafo como cirujano en el ensayo de Walter Benjamin

Sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte

Juan Pablo Anaya Arce

La naturaleza auto-reflexiva de la película *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov surge de su análisis del fenómeno cinematográfico en tres aspectos: primero, el aparato de cine, segundo, la edición o montaje de una película, y tercero, la relación entre el camarógrafo y los espectadores (que son, a su vez, los personajes que aparecen en el filme experimental del cineasta). Por otro lado, el concepto de *Technik* acuñado por Walter Benjamin (el cual se diferencia intencionalmente en su obra de la palabra *Technologie*) hace referencia a una dinámica social entre factores análogos: los medios de trabajo (herramientas), el conocimiento acerca de su uso y las relaciones sociales y políticas que la interacción entre los productores y los medios de producción conllevan (Leslie: XII). Además, tanto el cineasta como el filósofo señalan la importancia del camarógrafo –el ícono del artista que trabaja con nuevas tecnologías – como un agente activo con la capacidad para intervenir esta red de relaciones sociales. Pero sobre todo, la película de Vertov comparte la principal preocupación de Benjamin acerca de la recepción pasiva del cine como un reflejo analógico de la realidad que oculta el proceso técnico de su producción.¹

Como lo señala Steve Giles, la principal influencia detrás del incisivo análisis que desarrolló Benjamin acerca de las consecuencias de la *Technik* moderna para las artes, en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (1936), fue el ensayo de Bertolt Brecht *El litigio de los tres peniques* (1931)² Esta influencia, que Adorno nombra de manera crítica como ‘un vestigio sublimado de ciertos motivos brechtianos’ (528), será mi punto de partida. Así, es de destacarse el hecho de que la imagen del “camarógrafo como cirujano”, que Benjamin desarrolla explotando su connotación científica, hace eco del proyecto brechtiano en LTP³ de una ciencia futura basada en el “experimento sociológico”, definido como “una operación quirúrgica” (2000: 198). Siguiendo esta trayectoria, el problema en cuestión presenta dos pliegues. En primer lugar, ¿cómo habríamos de entender la analogía de Benjamin del “camarógrafo como un cirujano” en relación con la definición de Brecht del experimento sociológico como un ejercicio “quirúrgico”? Y en segundo lugar ¿cuál es el rol del montaje –la técnica central para el ensamblaje de una mercancía— en este experimento cuya posibilidad cristalizaría en una nueva ciencia? La película *El hombre de la cámara de Vertov* nos proveerá de las ideas principales para explicar la analogía de Benjamin y para encontrar su relación con el experimento sociológico de Brecht.

El argumento que desarrollaré en este ensayo postula que Benjamin define al camarógrafo como un “cirujano” porque éste posee la tecnología apropiada para intervenir y analizar la “segunda naturaleza” de la ciudad moderna, la encarnación de la sociedad capitalista. Para Benjamin, el dispositivo tecnológico que simboliza más claramente el metabolismo que da energía a este “cuerpo social” es la línea de ensamblaje. En tanto arquetipo de la sociedad capitalista y su velocidad de producción, la línea de ensamblaje conlleva una forma peculiar de experiencia, por medio de la cual, Benjamin explica un cambio histórico en el aparato perceptual del ser humano. Principalmente a

partir del montaje, el cine imita el proceso de ensamblaje de los productos de consumo. En este mismo sentido, el proceso de montaje tiene un potencial que permite el “re-funcionamiento” (*Umfunktionierung*), de aquellos modos tradicionales de producción y recepción de la obra de arte, que están asociados con la definición kantiana de una experiencia estética. Esta última, podría ser explicada como una actitud contemplativa hacia el objeto artístico que la técnica de montaje puede cortocircuitar y transformar en una recepción activa. Benjamin muestra la obsolescencia de las categorías tradicionales de la estética, en relación a los axiomas que rigen los medios de producción altamente tecnologizados. Estos transforman tanto la percepción, como el soporte del objeto artístico. En esta circunstancia histórica, el rol del artista sería intervenir la forma de la obra de arte y las relaciones sociales que ésta conlleva.

En primer lugar, argumentaré que, para Benjamin, la tecnología se incorpora y transforma no sólo al cuerpo social sino también al cuerpo humano. Esta condición histórica es la que le da sentido a la imagen del artista que trabaja con nuevas tecnologías, como un cirujano. Posteriormente explicaré por qué, para este mismo autor, la industria del cine, concebida como una “fábrica de sueños”, funciona a partir de un uso ideológico de la estética kantiana. Por último, expondré la parte central de mi argumento, según el cual, *El hombre de la cámara de Dziga Vertov*, y su concepción del cine documental como una “fábrica de hechos”, puede ayudarnos a situar la importancia que tiene el hecho de *evidenciar* el proceso de montaje en la obra de arte, en el proyecto de Benjamin de un realismo experimental.

¹Quiero dar las gracias al Dr. Helmut Schmitz que me hizo notar la importancia que tiene la película de Vertov en relación a la analogía que desarrolla Benjamin.

²Giles, Steve, ‘Vorsprung Durch Technik? Aesthetic Modernity in Der Dreigroschenprozess and the Kunstwerk essay’ en P. Osborne (ed.), Walter Benjamin: Critical Evaluations in Cultural Theory, London: Routledge, 2005.

³De ahora en adelante me referiré al ensayo de Brecht “El Litigio de los Tres Peniques” por la abreviatura LTP y al ensayo de Benjamin La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica por la abreviatura OAERT o como el ensayo sobre la obra arte. La traducción de las citas en el ensayo fueron realizadas por el autor. Routledge, 2005.

I. La compenetración de la tecnología en el cuerpo social y en el cuerpo humano

La mutua influencia de Brecht y Benjamin está cimentada en el supuesto de que el hombre es esencialmente un *homo faber*, es decir, una especie que controla el ambiente a través de herramientas. En su concepción del materialismo histórico, tanto el medio en el cual la percepción es llevada a cabo, como la manera de organizar los datos provistos por los sentidos, se encuentran intrínsecamente interrelacionados en una “segunda naturaleza” constituida por la *Technik*; de tal manera que el entorno se vuelve una función determinada por las herramientas con las cuales el hombre controla y reconfigura su medio, mientras que, a su vez, el hombre se convierte en un factor determinado por el medio ambiente en el cual existe (Brecht, 1964: 97). Para ambos la percepción se encuentra históricamente determinada por una forma tecnológica que configura el paisaje y a los seres humanos que lo habitan. De manera similar, la analogía visual que estructura *El hombre de la cámara* se construye en la relación que presentan las acciones de los cuerpos humanos (una mujer durmiendo, lavándose, etc.) y las actividades que están ocurriendo en la ciudad moderna entendida como un cuerpo social (Ver imagen 1).

El objetivo de Vertov en la película es hacer al espectador consciente de este determinismo en el cual la vida de la ciudad estructura la vida de sus habitantes.⁴ Para Benjamin, la ciudad moderna es un ente cuya regularidad mecánica se encuentra casi separada del *continuum* de los procesos naturales transformando a su vez al cuerpo humano y su aparato perceptual. Así, Benjamin sostiene que, con la emergencia de las ciudades modernas hubo un cambio en la forma de la experiencia (*Erfahrung*). La tradición y la cultura (los elementos que fundan la *Erfahrung*) funcionan como un medio por el cual la memoria del individuo se funde “con el material del pasado colectivo”, para formar así, un todo (1999a: 156). En contraste, como veremos, la experiencia característica del industrialismo es la de un “*shock*” engeguecedor; una estimulación repentina que se percibe como una imagen posterior a la vivencia del *shock* y que genera una forma de experiencia fragmentada que no es completamente asimilada por la memoria (Benjamin, 1999: 154).

Siguiendo la argumentación del concepto de alienación (*Entfremdung*) desarrollada por Marx, Benjamin establece que la dinámica que es puesta en marcha por la línea de ensamblaje en la producción industrial es un fenómeno característico del metabolismo mecanizado de las ciudades modernas. El obrero no especializado (la parte más baja de la división del trabajo) adapta sus propias acciones a los tiempos y movimientos de la línea de ensamblaje, sugiriendo así, una imagen característica de las distopías en la ciencia ficción en la

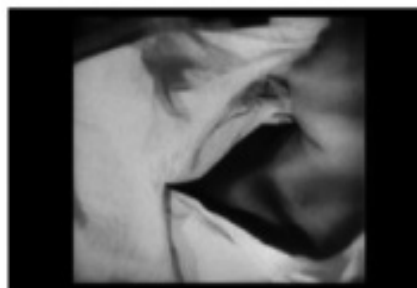


Imagen 1, El hombre de la cámara (1929)

⁴De hecho, una de las críticas más frecuentes de Vertov está dirigida a las películas que están filmadas en “escenarios literarios” que, en relación con una trama convencional, establecen de antemano el orden del proceso de edición (1.19). Por el contrario, *El hombre de la cámara* es un filme elaborado a partir de tomas que son fragmentos de la vida cotidiana de las ciudades modernas. El objetivo de Vertov es mostrarle al espectador cómo estos fragmentos pueden ser re-ensamblados en el proceso de edición (1.18).

que un autómatas (diseñado para la producción de mercancías) hace uso del trabajador, como si fuera su esclavo. Como sucede con el *coup* del jugador de apuestas, cada uno de los movimientos del obrero no está en conexión con el movimiento anterior, sino que es únicamente su tediosa repetición. La escisión del proceso de producción en distintos momentos, tal como lo teorizo el taylorismo, constituye para Benjamin, la imagen que define a la Modernidad como una eterna repetición; es decir, como el lugar donde transcurre la existencia “de aquellos a los cuales no les es dado llegar a concluir nada de lo que han comenzado” (1999a: 175).

El trabajador de la línea de ensamblaje experimenta una veloz sucesión de imágenes que produce en él una forma neutralizada de percepción mediante la cual puede lidiar con su rutina. La ciudad moderna –tal como es retratada en la película de Vertov – es una fuente de estímulos de naturaleza similar: anuncios, señales de tráfico, transportes públicos, por citar algunos ejemplos (ver imagen 2). A consecuencia de un “entrenamiento” (propio de este momento histórico) sobre cómo lidiar con estímulos imprevistos, estas nuevas condiciones en las que sucede la percepción reconfigurarían las características principales de la conciencia dándole una nueva función, la de servir como protección. Para explicar lo anterior, en su ensayo “Sobre algunos temas en Baudelaire”, Benjamin hace uso de la teoría freudiana expuesta en su libro *Más allá del principio del placer* (1920) acerca de la neurosis producto de la guerra. Este contexto ayuda a clarificar lo que Benjamin tiene en mente cuando habla de la intensidad de los estímulos, del *shock* que estos producen y por qué la conciencia necesita prevenir la posibilidad de que dejen una marca profunda en la memoria. La estimulación experimentada por el cuerpo a consecuencia de los *shocks* de la ciudad, por tanto, debe expirar “en el fenómeno de la toma de conciencia” (Benjamin, 1999a: 157).f definición que da Benjamin de la conciencia presupone a su vez un uso peculiar del concepto bergsoniano de la espacialización del tiempo. Para Bergson, el tiempo no puede ser escindido en “momentos” o “instantes” en el presente, pues estos de hecho sólo se podrían explicar como “puntos” o “posiciones” en el espacio.⁵ En los territorios que construye la Modernidad, la conciencia se enfrenta a la exigencia de reaccionar a una multiplicidad de estímulos por medio del *posicionamiento* de los mismos. Para Benjamin, carecemos de la capacidad para asimilar todos estos contenidos repentinos de la experiencia, que le acontecen al cuerpo de manera desarticulada. Por lo tanto, la experiencia traumática es reducida a “un momento que ha sido vivido (*Erlebnis*)” (1999a: 159). Como en el campo de batalla, en la fábrica y en la ciudad la norma común es la experiencia del *shock*, pero ahora dictada por el “ritmo sincopado y dislocante” de la tecnología. Un ritmo frente al cual el obrero o el peatón “reacciona de manera permanente” (Leslie: 182). De ahí que, en la ciudad moderna dibujada por Benjamin, el retrato de sus habitantes es el de un conjunto de autómatas sin voluntad, que actúan simplemente en “reacción a *shocks*” (1999a: 172).

El uso de un vocabulario científico en la obra de Benjamin, tiene su fuen-

te de inspiración en las prácticas culturales de vanguardia de la Unión Soviética posterior a la revolución de 1917, las cuales frecuentemente discutían los problemas del arte con el lenguaje de la ciencia y la industria y trataban de redefinir el rol del artista, al caracterizarlo como un ingeniero-constructor, involucrado en el proyecto de edificar una nueva sociedad (esto se observa en artistas como Tatlin, Tretyakov y Rodchenko) (Leslie: 90).

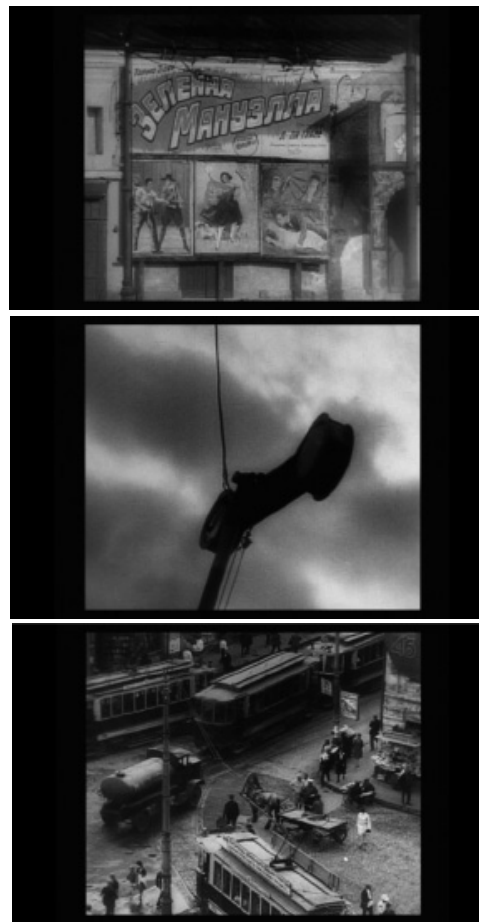


Imagen 2, El hombre de la cámara

⁵En la concepción Bergsoniana, el tiempo se compone de una “duración real”; es decir, de una continuidad en constante cambio. Esta es transformada por la conciencia en un tiempo y un espacio homogéneo, como el que se representa en un reloj. Según Bergson, sólo así es posible lograr que esta constante sucesión pueda ser dividida en instantes o momentos del presente, lo que nos permite fijar el devenir (Bergson: 211).

Esta imagen del artista como ingeniero parecería la más apropiada en relación al cuerpo mecanizado tanto de la sociedad, como de los seres humanos que definimos anteriormente. En este sentido, es necesario preguntarnos, ¿por qué Benjamin decide alejarse de la imagen del artista como ingeniero, para plantear la del artista como un cirujano capaz de intervenir esta nueva forma de realidad? Para aclarar este punto, primero, debemos señalar que la filosofía de Benjamin trabaja con la idea bergsoniana de que la realidad es un “continuo flujo de imágenes”.⁶ Esta sería precisamente una característica de la ciudad moderna, mientras que, por ejemplo, la fotografía sería capaz de “escindir” un instante “de este incesante movimiento e inmovilizarlo” (Leslie: 61). De manera similar, el cine, para Benjamin, no se caracteriza únicamente por una sucesión de imágenes en movimiento, sino también por una capacidad de diseccionar – como en un ejercicio de cirugía – el movimiento para analizarlo.

En este sentido, las potencialidades del cine estaban ya contenidas en la fotografía, pero la capacidad de penetrar el “cuerpo” o el “entramado” de la realidad de esta última, se ve incrementada por los diferentes recursos técnicos del aparato filmico (como el *slow motion*, el *frozen frame* o el *close up*). El cirujano se basa en ciertas “técnicas o habilidades manuales” para penetrar el cuerpo, mientras que el camarógrafo, tanto para Benjamin como en la película de Vertov, necesita accionar la manivela de la cámara para capturar la veloz sucesión de imágenes característica de la Modernidad (por ejemplo, los intensos shocks en una carrera de motociclistas) (ver– imagen 3). Benjamin establece un contraste entre el pintor y el fotógrafo o el camarógrafo, en relación con la velocidad con la que producen una representación de la realidad. Mientras que el pintor depende de la mano que dibuja, la fotografía produce un aceleramiento del tiempo en que se produce la representación, pues ésta depende únicamente del mecanismo del aparato, los lentes y el ojo que observa. El cine lleva esta aceleración hasta su límite cuando hace posible capturar una sucesión de imágenes, en relación a la velocidad con la que habla un actor (Benjamin, 1999a: 213). Lo anterior libera al camarógrafo del trabajo de su mano, convirtiéndolo en un cirujano capaz de lidiar con la rápida sucesión de imágenes característica de la “segunda naturaleza” de toda ciudad moderna.

Necesitamos entender la filosofía de Benjamin en torno a su análisis de un cambio histórico (en la sociedad industrial de los años veinte) en el que la importancia ilustrada de la palabra escrita se ve desplazada por una nueva forma de representación dominante o *Anschaungsform* basada en la imagen fotográfica y cinematográfica (Leslie: 70). En este sentido, lo que Benjamin nombra en su “Pequeña historia de la fotografía” como un “analfabetismo del futuro” en relación a la incapacidad de “leer” fotografías (1997: 256) es precisamente un síntoma de lo que denomina en el ensayo sobre la obra de arte como “la compenetración de la realidad con el aparato” (1999a: 227). La reproducibilidad de la imagen que posibilitan las nuevas tecnologías tiene por consecuencia la debacle de la singularidad de lo real a consecuencia de la reproducción masiva de su imagen (Benjamin, 1999a: 217). La compenetración

de la realidad con el aparato produce una segunda naturaleza en que se da una mutua adaptación “de la realidad a las masas y de las masas a la realidad” (Benjamin, 1999a: 217). Así, cuando Benjamin afirma que la representación de la realidad, tal como se presenta en una película, es más significativa para las masas contemporáneas que aquella elaborada por un pintor, presupone la compenetración de las técnicas de reproducción modernas, tanto en el cuerpo social como en el humano. Lo anterior afectará incluso al ámbito del arte y más precisamente a la singularidad de la experiencia implicada en la actitud contemplativa hacia el objeto artístico.

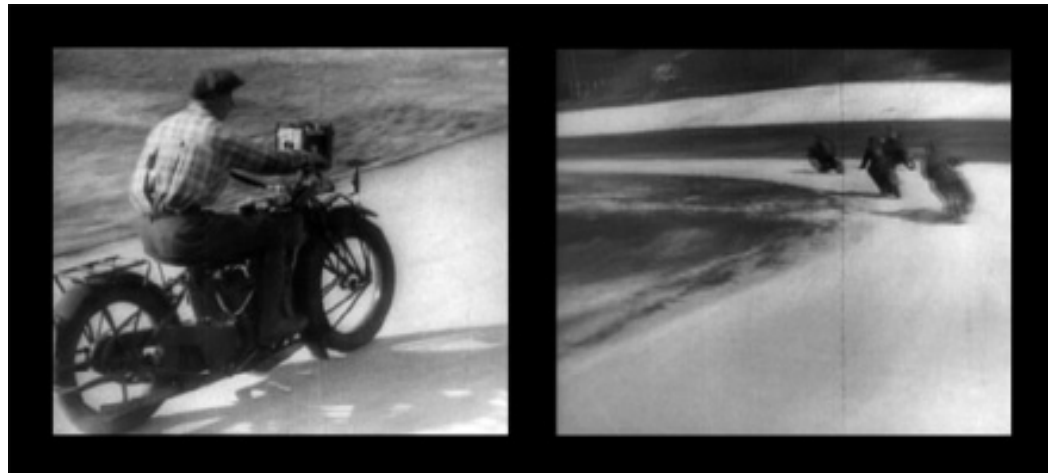


Imagen 3, El hombre de la cámara (1929)

⁶En el primer capítulo de *Materia y memoria* (1897), Bergson afirma que el mundo material (incluido nuestro propio cuerpo) consiste se compone de un agregado de imágenes en movimiento interrelacionadas.

II. La actitud contemplativa y la “fábrica de sueños”

En la *Crítica de la facultad de juzgar* (1790) la estética kantiana establece a la actitud contemplativa como la manera de recepción propia de la obra de arte. Esta actitud será la dominante en el romanticismo y en las estéticas de corte idealista (por ejemplo en Schiller, Schelling y Hegel). Para Kant, el placer involucrado en el juicio “esto es bello” es “simplemente contemplativo y no despierta ningún interés por el objeto” (Kant, § 12: 107); ni ningún tipo de conocimiento en relación al mismo, debido a que lo define únicamente una relación de la representación con el sujeto (y no con el objeto) y un “sentimiento de placer” (o *displacer*) (Kant, § 8: 100). Así, el juicio estético es *desinteresado* porque aquello que importa en él es únicamente el efecto que la forma del objeto produce en nuestra subjetividad.⁷ En la estética kantiana, la forma del objeto reflejada por la imaginación presenta una característica paradójica “un propósito o finalidad sin ningún propósito definitivo”.⁸ Por medio de esta aseveración Kant trataba de evadir cualquier finalidad interna o externa que pudiera determinar la forma del objeto artístico. La finalidad interna fue postulada por el neoclasicismo como una adecuación de la forma a un concepto (como sucede en algunos monumentos de este periodo, por ejemplo, el uso de la forma de la esfera como elemento central en la construcción se justificaba en el concepto de simetría). La finalidad externa consistiría en la determinación de la forma del objeto a partir de la utilidad. En el contexto de la revolución industrial, las teorías estéticas inglesas del siglo dieciocho definieron a la belleza en estricta relación con la máquina y la eficiencia de los nuevos instrumentos (por ejemplo, G. Berkeley, D. Hume o A. Smith) (Marchán: 50). Contrario a estas tendencias filosóficas, Kant rechaza cualquier finalidad interna o externa en el objeto artístico. En cambio, propone que el efecto producido por la forma es un juego libre entre la imaginación y el entendimiento que únicamente puede ser “sentido”, lo que implica que no presupone ninguna definición “de lo que el objeto debería de ser” (Kant, § 16: 114). A pesar de que este juego libre sólo puede ser sentido (sin que pueda ser definido conceptualmente por el entendimiento), la experiencia estética postula una universalidad subjetiva basada en la suposición de que cualquiera experimentaría el mismo sentimiento de placer o *displacer* frente al objeto artístico. Esto último fundaría una comunidad de sujetos trans-históricos basada en lo que Brecht nombra de manera irónica como la dimensión de lo *eternamente humano*. Según Brecht

Así, la actitud desinteresada y contemplativa respecto a la obra de arte aparece estrechamente relacionada con una capacidad inherente y transhistórica del hombre para producir y experimentar lo bello.

El uso de la definición kantiana de la belleza, para entender las nuevas

prácticas artísticas altamente saturadas de dispositivos tecnológicos, puede no parecer problemático o refutable de manera explícita. Sin embargo, para Brecht ahí es donde reside el peligro, pues “las definiciones son *operaciones* por medio de las cuales se le asigna a las cosas una posición en un determinado sistema”. Si el proceso de producción que existe detrás de una película (y, sobre todo, la tecnología que éste involucra) es “ignorado” mientras que el método tradicional de producción en las artes “se asume”, este último es “reforzado” en “ausencia” del primero (2000: 197). Los nuevos modos de producción que deben definirse e instrumentarse quedan ocultos o fuera de vista, lo anterior, tal y como lo señala Fredric Jameson es lo que Brecht define como un modo de acción ideológico en el cual, paradójicamente, una nueva dinámica social “no tiene ninguna consecuencia material y no promueve ningún cambio en particular” (Jameson: 25). En este sentido, el uso de las categorías kantianas en el contexto histórico de la reproductibilidad técnica tendrá por consecuencia una incapacidad cognitiva, para aprehender tanto el nuevo *modus operandi* del arte como sus posibilidades de acción. De manera similar a Brecht, Benjamin enfatizará el hecho de que en las sociedades capitalistas los cambios tecnológicos no parecen revolucionar las estructuras sociales, sus jerarquías y sus prácticas.

(1) lo que sostiene a muchas de estas ideas es la idea de un fenómeno inviolable llamado “arte” el cual estaría directamente alimentado por la supuesta humanidad... Es la idea de que el arte es un fenómeno independiente de su naturaleza social... el cual puede y debe manifestarse por sí mismo en cualquier lugar y bajo cualquier circunstancia... Su utilidad supuestamente se explica en la afirmación de que hay algo en él que escapa al uso común y es amado con indiferencia (2000: 194).

Esta idea brechtiana, según la cual, toda definición es una *operación* que circunscribe el funcionamiento de un objeto es una clara influencia en la manera en que Benjamin define los *mecanismos sociales* que activa la definición “aurática” del objeto artístico. De acuerdo con Benjamin, el aura de un objeto implica un fenómeno único de distancia, sin importar qué tan cerca se encuentre el objeto. Este fenómeno tiene su antecedente en la presencia de una divinidad en su imagen o representación (1999a: 237). En una experiencia religiosa, el dios está presente en la estatua, pero su divinidad se mantiene “inaccesible” y su comprensión es “inefable” (como la belleza para Kant). Esto es precisamente lo que Benjamin identifica como el “valor de uso ritual” de la obra de arte. En el culto de la burguesía por “lo bello”, este valor de uso es producido por la singularidad empírica de un genio creador —el autor— que es la fuente de “autenticidad” y “significado” detrás del objeto artístico. El “arquetipo teológico” detrás de la experiencia artística (“el saberse a solas con el propio Dios” (1999a: 243)) funda la actitud contemplativa promovida por la obra de arte. Con este análisis Benjamin resalta con precisión el núcleo de las teorías estéticas de corte idealista, en las que la actitud contemplativa aparece estrechamente relacionada con la voluntad artística de producir un objeto con una apariencia “fidel a la naturaleza”.

7 En este sentido, Kant define “el gusto” no como “lo que nos gratifica en la sensación sino como lo que nos place a partir de su forma” (Kant, § 14: 110).

8 Esa es precisamente una de las definiciones que Kant concluye en su “Analítica de lo Bello” donde señala que la Belleza “es forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin” (Kant, § 17: 120).

La estética kantiana (antecedente de todas las teorías románticas) debe “de ser entendida como un esfuerzo por rehabilitar la sensación de asombro por lo divino en la naturaleza” (Gelley: 933). Por eso mismo, la teoría del juicio estético de Kant, está edificada en la *aptitud* de la naturaleza para generar formas bellas, las cuales se adecuan por azar a la relación armónica entre la imaginación y el entendimiento. Kant justifica el ilusionismo característico en el arte desde el Renacimiento, al establecer en el centro de su teoría estética, el presupuesto de que el arte debe aparecer *como si* su propia forma no fuera un producto del artificio, sino algo provisto por la naturaleza. El genio creador es “el medio” por el cual la naturaleza produce estas formas. Así, al definir a este “*médium*”, la estética kantiana presupone una correspondencia entre el sentimiento subjetivo relativo a lo bello y la perfección de la creación.



Imagen 4, El hombre de la cámara (1929)

Esta correspondencia predetermina la “conjunción entre el aparato perceptivo del ser humano y un orden trascendental” (Gelley: 939). De manera similar, tanto la actitud contemplativa frente a una pintura o el consumo pasivo que sucede en el teatro naturalista, presuponen la experiencia de un orden

trascendental y atemporal. Frente a una pintura o ante la cuarta pared del teatro la ilusión de la obra de arte está constituida por la manera en la que se reproduce un único punto de vista para un observador. El objeto artístico aparece como un campo de visión total o como un todo integral en el que el rol activo del sujeto que percibe queda oculto.

En el arte cinematográfico el punto de vista único que recrean las representaciones artísticas tradicionales es remplazado por un nuevo proceso, que Brecht denomina como una forma de “visión compleja” en la cual – como se muestra en la película de Vertov – el ojo humano se ubica en la posición del lente de la cámara (ver imagen 4) (2000: 171).

En el teatro, como señala Benjamin, sabemos que desde la perspectiva que tendríamos detrás del escenario se anularía la ilusión de la obra, mientras que el ilusionismo en una representación cinematográfica –al situar al ojo en la posición del lente – recrea una “multiplicidad de perspectivas” gracias al movimiento de la cámara y sus distintos ángulos y encuadres (Giles: 69). Ahora bien, las imágenes cinematográficas están tan saturadas de tecnología que la apariencia naturalista de la película sólo puede sostenerse gracias a los procesos de segundo orden de edición y montaje. Cuando el cine se presenta a sí mismo como una reflexión análoga de la realidad, el rol del aparato se oculta de la misma manera que frente a una pintura se encuentra obviado el lugar del sujeto que percibe. En este sentido, el “aspecto de la realidad como una realidad libre respecto del aparato” (Benjamin, 1999a: 227) del ilusionismo cinematográfico presupone una actitud contemplativa.

Para Benjamin, la transformación de la infraestructura económica que Marx describió y nombró como “el modo capitalista de producción” tardó medio siglo en producirse en todas las áreas de la cultura que conforman a la superestructura (1999a: 212). Sin embargo, es necesario precisar que, a pesar de que utiliza estos conceptos clásicos del marxismo, Benjamin rechaza una relación causal directa entre la estructura y la superestructura. De hecho, según él, Marx no propuso una relación causal simple de esta última en la infraestructura. Mas bien, según Benjamin, “las condiciones económicas bajo las cuales existe una sociedad, son *expresadas*⁹ en la superestructura-precisamente como, el estómago indigesto de un hombre que duerme no encuentra su reflejo, sino su expresión en el contenido de los sueños, que desde un punto de vista causal puede decirse que son ‘condicionados’ o ‘determinados’” (1999b: 392). En este sentido, el modo capitalista de producción y su excesiva e indigesta fabricación de mercancías en la línea de ensamblaje encuentra su expresión en la “fábrica de sueños” de la industria cinematográfica. Por tanto, el interés de Benjamin en el cine no sólo está relacionado con el medio en sí mismo, sino con su relevancia histórica y filosófica.

El cine precipita la forma y la función del arte hasta el punto en que las viejas categorías de la estética burguesa kantiana simplemente funcionan como una herramienta meramente ideológica. Según Brecht, “el modo capitalista de producción destruye la ideología burguesa” (2000: 195). Tan pronto como la obra de arte es “creada”, la industria cinematográfica la hace circular como un producto de consumo; el autor no tiene relevancia social y su creatividad individual es “socavada” por la producción colectiva; el guión es escrito en función de las necesidades del mercado, y con tal de satisfacer a éstas, la compañía cinematográfica puede incluso cambiar el manuscrito original. Por lo tanto, la unidad orgánica que, según Kant, existía entre el autor y la obra queda desmantelada debido a que, en términos brechtianos, el cine se produce con el mismo criterio que un auto es ensamblado. Esto implica el fin del arte como un objeto ritual de la sociedad burguesa (Brecht, 2000: 179-180).

9 El subrayado es mío.

Benjamin desarrolla la idea brechtiana de la obra de arte como un producto de consumo, pero enfatizando su reproductibilidad mediante un argumento historiográfico que rastrea la transformación del “valor ritual” o “valor de culto” de los objetos ceremoniales –en los cuales la obra de arte era sólo accesible para el sacerdote- al “valor de exhibición” que presenta un filme. La producción de una película es tan costosa, que requiere una distribución masiva para garantizar los costos de su producción. Este cambio cuantitativo produce “una transformación cualitativa de su naturaleza” (Benjamin, 1999a: 219). El cine es una forma de arte que se comporta como una mercancía, la cual, al volverse un objeto de consumo masivo, adquiere una función política. Por eso, en su ensayo OAERT, Benjamin diagnostica un desequilibrio entre la reproducción masiva de bienes culturales y el “valor ritual” que persiste en la relación que establecemos con estas mercancías, lo cual esconde su nueva función política.

En contra de la actitud contemplativa característica, según Kant, de lo “eternamente humano”, Benjamin afirma la existencia histórica de una “función organizativa” que definiría la relación entre la obra de arte y su observador (Leslie: 97). Esto es precisamente lo que Benjamin trata de diagnosticar en su ensayo OAERT al definir una forma de “recepción en un estado de distracción” que sucede a partir del “principio de shock”. Mientras que en la actitud contemplativa el espectador es *absorbido por la obra de arte*, en la forma de “recepción en un estado de distracción” las masas *absorben la obra de arte* de manera similar a como los hábitos de los usuarios son modelados por un edificio o por la disposición de un espacio público (Benjamin, 1999a: 232) (por ejemplo, una actitud de recogimiento y respeto puede ser modelada por medio de la monumentalidad de una iglesia, así como, la disposición de un espacio público le da direcciones al que lo transita sobre los lugares en los que debe fijar su atención). Ahora bien, esta nueva forma de recepción estaría condicionada por un axioma tecnológico característico de la ciudad moderna: la velocidad a la que se suceden los continuos *shocks*. Benjamin establece una relación entre las “fracturas dislocantes del proceso de producción taylorista” y el principio por el cual funciona el cine; para él, el mismo principio determina la producción en la línea de ensamblaje y la recepción del cine (Benjamin, 1999a: 171). Lo que fundamenta el énfasis que pone Benjamin en el *veloz ritmo* de los *shocks* como el elemento que determina la recepción frente a la pantalla cinematográfica es el contraste entre la forma narrativa de la escritura y la forma narrativa de un filme. Las principales diferencias entre una película y un libro se aprecian en el hecho de que en el cine no es posible dejar de seguir la historia a voluntad y retomarla a placer, por el contrario, es necesario estar concentrado frente a la sucesión de imágenes hasta que llega el final de la narración; además, en el cine no se requiere imaginar el universo ficcional en el que sucede la historia. El cine produce significados de manera similar a como los *slogans* que acompañan una foto en una revista condicionan de manera imperativa su sentido. Como lo demostró el experimento Kulechov,

en el cine el significado depende del montaje de las imágenes.¹⁰ A partir del relato de Edgar Allan Poe “El hombre de las Multitudes”, Benjamin define la vivencia del individuo en medio de las masas modernas como una forma de “soledad sin aislamiento”. La vivencia del fenómeno cinematográfico podría caracterizarse como una forma de soledad similar, pero en la cual se vive un sueño colectivo que le da forma a los hábitos de los espectadores (por ejemplo, en sus conductas políticas o en el consumo de la moda).

En términos kantianos, podríamos decir que dentro de este nuevo modo de experiencia, la distinción entre las esferas de la vida (ciencia, moral y arte) se colapsa. Estas esferas fueron delimitadas por Kant en sus tres *Críticas* en relación a las tres principales facultades del sujeto transcendental. Según el concepto benjaminiano de la recepción en el estado de distracción, cuando la *facultad de sentir* del espectador experimenta una afección, ésta a la vez modela sus hábitos y, en ese sentido, determina a la *facultad de desear*. Por lo tanto, después de argumentar y delimitar la problemática que conlleva este nuevo modo de percepción, la conclusión central de OAERT es que la nueva función política del arte (que definimos a partir del valor de exhibición de una película) es ocultada por la manera en que entendemos al cine, en términos de una experiencia aurática relacionada a lo bello. La apuesta de Benjamin ante esta circunstancia histórica es la de proponer una “epistemología experimental” en el campo de las artes que redefine la representación artística a partir de un valor cognitivo realista propio, en la filosofía kantiana, de la *facultad de conocer*. Mi propuesta interpretativa es que el realismo del proyecto de Benjamin está influenciado por aquello que Brecht define, en su texto LTP, como un experimento sociológico que encuentra una realización tentativa en la película *El hombre de la cámara*.

¹⁰ Lev Kuleshov (1899-1970) realizó un famoso experimento en el que la misma toma de un actor con un rostro inexpresivo se alternaba con la toma de un plato de sopa, una niña y el ataúd de una anciana. La audiencia del experimento afirmaba que el rostro del actor se había modificado durante la secuencia de imágenes mostrando una expresión hambrienta, una expresión de deseo y, finalmente, una expresión de

III. La recepción activa y la “fábrica de hechos”

En la filosofía de Benjamin la forma de la obra de arte está dada, en primer lugar, por una circunstancia histórico-tecnológica. En contraste con la polémica tradicional en la Estética acerca de la relación dialéctica de la forma y el contenido, Benjamin basa su noción de “forma” en un estrato más profundo relacionado con el soporte tecnológico de la obra de arte. Las nuevas tecnologías determinarían no sólo la forma sino también el contenido (o el significado) de ésta.¹¹ Según el proyecto de Benjamin, lo anterior le permite a las prácticas artísticas realizadas con nuevas tecnologías manipular y “re-funcionalizar” la forma tecnológica (y los axiomas que le son propios) que condiciona lo que hemos definido con Benjamin como la *Technik*, esto es, la relación en que las fuerzas de producción generan una peculiar forma de recepción del objeto artístico (al transformar el aparato perceptual y transformar los soportes del mismo). Si el arte ha de asumir su nuevo rol político necesita preocuparse entonces, por los efectos que tiene su recepción. Para Benjamin, la principal preocupación de una forma “progresiva” de realismo, debe ser la liberación de los medios de producción y en una relación recíproca, el cambio en las formas de recepción y consumo (Leslie: 99). El arte necesita ser “generado por modos de producción que provean las condiciones por las que los consumidores puedan convertirse en productores o autores del significado de una obra de arte” (Leslie: 96). En este sentido, por medio de la manipulación del soporte técnico dado y al incluir la participación del espectador, el arte puede convertirse en el lugar para experimentar formas diferentes de interacción entre los artefactos tecnológico y los seres humanos. Por tanto, para Benjamin, el realismo en el arte debe entenderse a sí mismo como un ejercicio que refleja e interviene las prácticas sociales y no los contenidos sociales e ideológicos de una representación. Su apuesta, por tanto, es ajena a la relación de correspondencia entre un signo y su referente; lo que a Benjamin le interesa es cómo las prácticas sociales condicionan la agencia y la experiencia de los personajes inscritos en la misma (por ejemplo, en la relación entre el artista y el espectador). La película de Vertov explora precisamente estas posibilidades.

Si bien en su “Pequeña historia de la fotografía” Benjamin argumenta que la representación fotográfica es más cercana a las preocupaciones médicas y científicas que la pintura; en este mismo texto, el autor asevera que la diferencia entre la tecnología (una práctica con bases científicas) y la magia es sólo una “variable histórica” (1997: 244). No obstante, en el ensayo *OAERT*, Benjamin marca una clara distinción entre el dispositivo tecnológico y las artes de la magia cuando define al camarógrafo como un “cirujano” en contraste con el pintor que sería un “mago o *medicine man*”. Considero que la causa de

que Benjamin haya marcado claramente el contraste entre tecnología y magia (después de haber relativizado esta distinción en un texto anterior) se encuentra, en primer lugar, en que al definir al camarógrafo como un cirujano Benjamin busca subrayar la naturaleza de una práctica artística con un valor cognitivo; en segundo lugar, creo que Benjamin busca definir este valor cognitivo como algo central en las posibilidades de acción de la propuesta artística pues la problemática del ilusionismo en el cine y sus consecuencias políticas es, en *OAERT*, su principal interés. *El hombre de la cámara* juega exactamente con la analogía del camarógrafo –el personaje principal de la película— como un mago que realiza algunos “trucos visuales” frente al espectador. Estos podrían describirse con el slogan “ahora lo ves, ahora no lo ves” (ver imagen 5).¹² Sin embargo, nosotros sólo vemos esta analogía después de que la película nos ha dado una lección sobre edición cinematográfica. A la mitad del filme la sucesión de imágenes se detiene en algunos fotogramas que aparecen fijos justo antes de que veamos un trozo de película de cine en pantalla, donde se observan las imágenes subsecuentes del rostro asombrado de un niño. Después, como si el tiempo aconteciera en forma regresiva, la película nos lleva hacia su propia génesis en el cuarto de edición, donde observamos cómo la imagen del niño que aparecía en la secuencia de fotogramas, repentinamente vuelve a aparecer en la pantalla, una vez más como una imagen en movimiento (ver imagen 6). Vertov espera despertar el asombro del espectador al develarle la matriz de la ficción cinematográfica (es decir, el proceso de edición y montaje) y lo representa al usar como *leitmotiv* para la secuencia en que se explica el proceso de edición, el rostro de fascinación de un niño que se encuentra contemplando los trucos del mago que aparece en pantalla. Por lo tanto, cuando el espectador observa los “trucos de magia” con los que juega la película sabe que el camarógrafo no es un “mago” y que su único “truco” es la técnica del montaje, la cual re-ensambla los fragmentos de realidad que la cámara disecciona.

En la película de Vertov, después de que el proceso de montaje se muestra, el espectador se convierte en un sujeto activo al que le es permitido entender de qué manera está hecha la representación artística. Según Brecht, cuando el “ensamblaje de fragmentos” se expone o se hace evidente en la obra de arte ésta aparece ajena a cualquier forma de ilusionismo (1964: 217). Por medio de la técnica de montaje la apariencia de la obra de arte moderna deja de ser una unidad orgánica o un todo acabado para convertirse en un artefacto que produce sentido mediante el ensamblaje de sus diferentes partes (Eisenstein: 16)

11 Para Brecht, incluso los géneros del arte tradicionales en su recepción y producción se ven transformados por las nuevas tecnologías. (2000: 161). Una idea similar estaría presente en Benjamin cuando define un axioma tecnológico que condicionaría los modos de producción en la industria y el arte el cual, a su vez, determinaría una nueva forma de percepción.

12 PTomamos esta descripción del sintagma visual que argumentaremos a continuación de la versión comentada de *El Hombre de la Cámara* que realizo Yuri Tsivian.

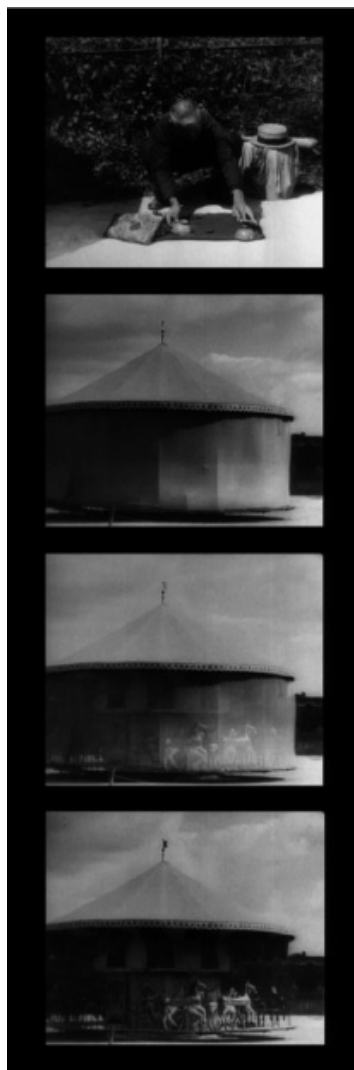


Imagen 5, El hombre de la cámara



Imagen 6, El hombre de la cámara

Una de las potencialidades del proceso de montaje es que reclama una dinámica de pensamiento colectivo que puede disolver la separación causada por la especialización y la fragmentación del saber en relación a los procesos de producción. En *LTP* Brecht subraya el hecho de que el cine es producido colectivamente mientras que aún es definido como un objeto artístico a pesar de que el propio concepto de arte, al dar toda la importancia al autor, niega la posibilidad del pensamiento colectivo. Benjamin enfatiza que las posibilidades del trabajo colectivo en el campo de las artes son potencializadas por los procesos de montaje. Por ejemplo, en el caso de la fotografía, la relación entre la imagen y el texto puede permitirle a los escritores y a los fotógrafos derribar las barreras del proceso de especialización (1978: 230); de manera similar Brecht establece que una de las características centrales de su experimento sociológico serían los “procesos de pensamiento colectivo” (2000: 199).

El proceso de montaje involucra la posibilidad de “re-funcionalizar” (*Umfunktionierung*) el “adormecimiento” de la forma neutralizada de percepción que se da en la línea de ensamblaje, en primer lugar, porque transforma la veloz sucesión de *shocks*, por medio de la cual funciona el cine, en un “camino creativo”, tal como lo define Eisenstein; y, en segundo lugar, porque al mostrarse en toda su artificialidad como un ensamblaje de fragmentos, cortocircuita la apariencia del cine como una reflexión analógica de la realidad. La importancia del montaje en el pensamiento de Benjamin está estrictamente relacionada con un proceso de “despertar” (el cual a su vez es otro de los *leit motifs* en la película de Vertov) inspirado en uno de los significados del efecto de extrañamiento (*Verfremdungseffekt*) que definió Brecht. El efecto de extrañamiento brechtiano consistiría, en este caso, en hacer que algo aparezca de manera no convencional, de tal forma que pueda provocar “que lo miremos con nuevos ojos”. En este sentido, presupone “el antecedente de una familiaridad generalizada, de un hábito que nos impide realmente mirar las cosas, una especie de percepción adormecida” (Jameson: 39). Para poder entender las posibilidades del montaje, debemos tener en mente los argumentos de Benjamin acerca de la forma neutralizada de percepción rutinaria producida por la ciudad moderna y ponerlos en resonancia con los objetivos del efecto de extrañamiento brechtiano. Según Benjamin, en el cine los shocks de la ciudad moderna o de la línea de ensamblaje pueden convertirse en un “camino creativo”, tal como lo definió Eisenstein:

[La eficacia del montaje] reside en que incluye en el proceso creador a las emociones y la inteligencia del espectador, quien es obligado a marchar por el mismo camino creador recorrido por el autor al crear la imagen. El espectador no sólo ve los elementos representados de la obra ya terminada, sino que vive también el proceso dinámico del surgimiento y composición de la imagen justamente como fue vivido por el autor... (Eisenstein: 35)

Una idea similar está presente en las reflexiones de Benjamin sobre el montaje, pero con un énfasis en el hecho de que la apariencia “fiel a la naturaleza” de la secuencia de imágenes tiene que ser rasgada al *mostrar* el artificio de su montaje, como sucede en la escena épica brechtiana. Como lo señala Roland Barthes, la principal característica de la escena épica es la manera en que “erige un significado pero a la vez manifiesta la producción del significado” (71). Esta definición puede ser claramente aplicada a lo que sucede en el filme de Vertov. En primer lugar, la estrategia de montaje de Vertov enlaza objetos y espacios disímiles poniendo en entredicho la continuidad espacio-temporal de la narrativa en el filme; pero sobre todo, el proceso de montaje hecho evidente a la mitad de la cinta manifiesta los modos en que se construye aquello que vemos en la pantalla, rasgando su posible apariencia de

“realidad libre del aparato”. En segundo lugar, la película nos muestra con frecuencia cómo se realizaron las tomas (por ejemplo, desde qué perspectiva (ver imagen 7)). De ahí que podamos afirmar, que la película es una cátedra acerca de cómo se produce la ilusión del cine de ficción. Por último, *El hombre de la cámara* es un filme que reflexiona sobre todos los elementos involucrados en el fenómeno cinematográfico: la filmación de las tomas, el proceso de edición y la exhibición en salas. Estos tres tipos de escenas, en términos de Barthes, son “simultáneamente significativos y propedéuticos” (70). Por medio de las tres estrategias que mencionamos, podríamos decir que la película de Vertov rompe con la reificación del cine en la cual, de la misma manera que una mercancía, tendría que esconder el proceso de su producción, para mostrar únicamente su seductora apariencia (*Schein*). Usando un lenguaje contemporáneo diríamos que la película abre la “caja negra” del fenómeno cinematográfico y la *Technik* que conlleva.



Imagen 7, El hombre de la cámara

En LTP Brecht afirma que el experimento sociológico debe “formar activamente” los hechos con los que trabaja (2000: 196). Este es precisamente el rol que el camarógrafo adquiere en la película de Vertov. La “fábrica de sueños” hollywoodense encuentra su contraparte en la “fábrica de hechos” de Vertov, en la que el camarógrafo, como un trabajador o productor, captura “la vida tal y como es”. La cualidad indexal del cine y la fotografía parecería capaz de hacer este trabajo ya que la luz impresa en el papel fotográfico toca la superficie de lo real y nos da un instante liberado del flujo del tiempo.



Imagen 8, El hombre de la cámara

Pero Brecht critica, específicamente, la posibilidad de este tipo de perspectiva objetiva en medio de la naturaleza antagónica de la sociedad (2000: 198). Entre los distintos métodos, que los Kinoks (el grupo documental de Vertov) usaron para “capturar la vida tal y como es” hay uno en el cual el realismo de Vertov tiene una cercanía notable con el de Brecht y Benjamin. Filmar “la vida tal y como es” incluía el capturar a la vida de manera “inadver-

tida"; en este sentido, en vez de esconderse o usar cámaras de telefoto, Vertov seguía a la gente llevando consigo el aparato de cine, para así permitir que los espectadores reaccionaran a la presencia del artefacto tecnológico (por ejemplo, Vertov seguía a los automovilistas que viajaban de regreso a casa (ver imagen 7)). Como en el experimento sociológico, El hombre de la cámara es un observador que al mismo tiempo está siendo observado, tomando así una posición en el "antagonismo social" involucrado en la relación entre el hombre y la tecnología.

En la cinta de Vertov, la producción conlleva la recepción activa del espectador y del cuerpo social (las distintas ciudades) que aparece en la película. La creación de acontecimientos que serán escindidos del incesante flujo de la vida de la ciudad, inmortaliza lo efímero, de la misma manera en que lo hicieron los dadaístas en sus collages. Benjamin aplaude el realismo de las prácticas de collage dadaístas porque al incorporar fragmentos de mercancías (boletos de metro, carretes de algodón, colillas de cigarro, etc.) con trazos de pintura, le mostraban al espectador (en su montaje) cómo el lienzo y el marco le daban una dimensión atemporal al cuadro. De manera similar, podemos suponer que Benjamin celebraría el realismo experimental de Vertov porque nos muestra cómo el cine no es simplemente una forma de entretenimiento y escapismo, sino un lugar en que se puede construir una memoria social. En este sentido, si como afirma Benjamin la memoria tal como se presenta en En busca del tiempo perdido (1913-1927) de Proust es recuperada como el espectáculo privado y burgués del personaje principal, el filme de Vertov podría describirse como una forma de memoria social polémica.

Conclusión

En este ensayo he intentado mostrar la influencia de Brecht en la concepción de Benjamin sobre las prácticas artísticas. Lo anterior fue desarrollado al mostrar las similitudes entre la argumentación por medio de la cual Benjamin define el rol del camarógrafo (un artista que trabaja con nuevas tecnologías) y la manera en que este último es retratado en la película de Vertov. Como intenté demostrar, el interés tanto de Benjamin como de Vertov por definir o caracterizar el rol del camarógrafo, es de hecho una reflexión sobre las posibilidades de una práctica artística que involucre activamente al espectador y, a la vez, sea una reflexión sobre las herramientas y los soportes tecnológicos. Es necesario subrayar que la actitud que se espera o se busca en el espectador, y aquí es donde la influencia de Brecht es notable, es la perspectiva polémica de un protagonista que se encuentra en medio de un territorio atravesado (y construido a la vez) por un conjunto de fuerzas sociales en conflicto. Es decir, lo contrario de la actitud contemplativa que presupone un orden trascendental en la obra de arte, simplemente diseñado para la contemplación.

Considero que la argumentación que desarrolla Benjamin en torno al concepto Technik es un detonador fértil para el análisis de la producción artística actual con nuevas tecnologías. En primer lugar, debido a que posiciona el soporte tecnológico de la obra de arte como una expresión de las fuerzas sociales de producción (tal como sucede con el cine donde, según Benjamin, el proceso de montaje refleja la relación que tiene esta expresión artística con la producción de mercancías que condiciona la infraestructura económica). En segundo lugar, porque analiza los tipos de habilidades necesarios para intervenir este soporte tecnológico (como se mostró en la importancia que le da Benjamin al montaje como posibilidad de transformar los procesos de recepción convencionales en una película). Pero sobre todo, debido a que nos fuerza a pensar el vínculo teórico que existe entre los artefactos tecnológicos de un momento histórico dado y la manera en que estos se encarnan tanto en el cuerpo social como en el cuerpo humano y modifican su dinámica (este punto lo definimos al establecer el principio de shock como el elemento característico de la línea de ensamblaje, del cine y de la nueva forma de "vivencia" o Erlebnis que en la Modernidad sustituye a la tradicional forma de "experiencia" o Erfahrung). Es precisamente por medio de este vínculo dilucidado por Benjamin (que establece que el artefacto se encarna en los cuerpos), que el artista que trabaja con nuevas tecnologías tiene la capacidad de actuar como un cirujano, pues al mostrar el proceso de producción y recepción determinado por el soporte de la obra de arte, es capaz de mostrar e intervenir a su vez un complejo de relaciones sociales determinadas por la técnica, desde el interior de la misma y transformarlas en su propia práctica.

Bibliografía

Adorno, Theodor W., "Letter to Benjamin 1936" en Charles Harrison and Paul Wood (ed.), *Art in Theory*, Oxford: Blackwell Publishers, 2003.

Benjamin, Walter, *Illuminations*, trad. Harry Zorn, London: Pimlico, 1999a.

-----, *The Arcades Project*, trad. Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Massachusetts: Harvard Press, 1999b

-----, "The Author as producer" en *Reflections*, trad. Edmund Jephcott, London: Helen and Kurt Wolff, 1978.

-----, "Little history of photography" en *One Way Street*, trad. Edmund Jephcott, Kingsley Shorter, London: Verso, 1997.

Bergson, Henri, *Matter and Memory*, trad. N. M. Paul & W. S. Palmer, New York: Zone Books, 1991.

Brecht, Bertolt, "The Threepenny Lawsuit" en *Brecht on Film and Radio*, trad. Marc Silberman, London: Methuen, 2000.

Brecht, Bertolt, *Brecht on Theatre*, trans. John Willet, London: Black Publishers, 1964

Deleuze, Gilles, *La filosofía Crítica de Kant*, trans. Marco Aurelio Galmarini, Madrid: Cátedra, 1997.

Dziga, Vertov, "The Factory of Facts and Other Writings" en *October*, Vol. 7, *Soviet Revolutionary Culture*, Winter, The MIT Press, 1978, págs. 109-128.

Eisenstein, Sergei, *Film Sense*, trans. Jay Leyda, London: Faber, 1963.

Gelley, Alexander, "Contexts of the Aesthetic in Walter Benjamin" en *MLN*, Vol. 114, *Comparative Literature Issue*, December, John Hopkins University Press, 1999, págs. 933-961

Giles, Steve, "Vorsprung Durch Technik? Aesthetic modernity in the Der Dreigroschenprozess and the Kunstwerk essay" en *Walter Benjamin: Critical Evaluations in Cultural Theory* (ed. Peter Osborne), London: Routledge, 2005.

Jameson, Fredric, *Brecht and method*, London: Verso, 2000.

Leslie, Esther, *Walter Benjamin: overpowering conformism*, London: Pluto, 2000.

Marchán, Simón, *La estética en la cultura moderna*, Madrid: Alianza, 1987.

