

## *Nuevo Sensorium. Imágenes en Walter Benjamín*

*Luis Fernando Marín Ardila\**

La técnica ha inventado al hombre en la misma  
medida que el hombre ha inventado la técnica

(Leroi-Gourhan)

Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se  
modifican, junto con toda la existencia de las colectividades  
humanas, el modo y manera de su percepción sensorial.  
Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza,  
el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo  
natural, sino también históricamente

(W. Benjamin)

acercar espacial y humanamente las cosas es una  
aspiración de las masas actuales tan apasionada como su  
tendencia a superar la singularidad de cada dato  
acogiendo su reproducción. Cada día cobra una vigencia  
más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en  
la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en  
la copia, en la reproducción. Y la reproducción, tal y como la  
aprestan los periódicos ilustrados y los noticiarios, se distingue  
inequívocamente de la imagen. En ésta, la singularidad y la  
perduración están imbricadas una en otra de manera tan  
estrecha como lo están en aquélla la fugacidad y la posible  
repetición

(W. Benjamin)

Resumen: Leer a Walter Benjamin requiere paciencia, verdadera pasión que será recompensada con la emergencia de un mundo vivo proveniente de documentos de la cultura inactuales: fotos, imágenes, escrituras, reliquias, libros, enseres, etc. Darle vida al tiempo significa reinsertarlo en una metafísica de la huella, en la que la densidad de la experiencia se hace visible cuando se pone a un lado el tiempo homogéneo y vacío del homo mensura moderno. Esta recuperación

\* Filósofo, Profesor de la Universidad Javeriana y de la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá, Colombia. [marin\\_luisf@yahoo.es](mailto:marin_luisf@yahoo.es)

del pasado no riñe con la constatación de que estamos en la época de las masas y la cultura mediatizada, época y cultura que han promovido a la existencia nuevas relaciones sociales, nuevas formas de subjetividad, experiencias del cuerpo y del conocimiento que se refieren al contacto, a la pérdida del aura, a la interpretación apropiadora de imágenes, mensajes, tecnologías. El marco de esta reflexión es el de un *nuevo sensorium*, coordenadas espacio-temporales en condiciones de recepción táctil de la obra de arte y constitución mediática de la experiencia.

Palabras-clave: *sensorium*; recepción; imágenes; experiencias; arte, tecnologías.

Abstract: Reading Walter Benjamin requires patience, true passion that will be rewarded with the emergence of a vivid world coming from documents revealing cultural aspects of old times: pictures, images, writings, relics, books, utensils, etc. Bringing all this alive in time means reinserting it into the metaphysical dimension of the evidence, in which the density of the experience becomes visible when the homogeneous and empty time of the modern homomensura is put aside. This recovery of the past does not oppose the verification that ours is the time of masses and mediatic culture, a time and culture that have fostered the existence of new social relationships, new forms of subjectivity, experiences of the body and of the knowledge that refer to contact, to the loss of the aura, to the interpretation which makes use of images, messages, technologies. The frame of this reflection is that of a *new sensorium*, time-space coordinates in conditions of tactile reception of the work of art and mediatic constitution of the experience.

Key words: *sensorium*; reception; images; experiences; art; technologies.

Este artículo<sup>1</sup> tiene como propósito subrayar las posibilidades de comprensión de la “Sociedad o Cultura Mass Mediática” que se vislumbran a partir de la lectura y reflexión de algunos apartes de la obra del pensador alemán Walter Benjamin. Muchos consideran a Benjamin como un brillante precursor de la Teoría Social y de la Teoría de la Comunicación contemporáneas y de toda una vertiente teórica que se ha identificado como postmoderna y/o mediática.

## La revolución del conocimiento en la cultura mediática e imágenes y fragmentos: historia discontinua

El pasado se manifiesta por completo en un instante

(W. Benjamin)

El siglo XX es visiblemente el de los grandes números y la estadística; ya desde el siglo XIX en Europa este efecto “masa” empieza a causar sorpresas, escándalo y traumatismos, —en los discursos de la demografía, la estética, la

1. El presente artículo ha sido elaborado en el marco del Seminario de Profesores denominado *Comunicación y Modernidad* en el Departamento de Comunicación de la Facultad del mismo nombre, en la Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

política y el pensamiento social—; en diversas dimensiones del quehacer humano la alarma e inquietud se manifiestan. Es así como, no sólo la línea tradicional y dominante del pensamiento europeo-occidental describe el ascenso de la sociedad de masas como una catástrofe cultural, también las clases sociales cultas y dirigentes detectarán el fenómeno del ascenso o escenificación de las masas para desvirtuarlo y rechazarlo. Toda la cultura, toda la civilización –declaran dichas clases y élites–, está en peligro o ha iniciado su franca decadencia. La emergencia de las masas es apocalíptica, la barbarie y la mediocridad están al orden del día. Las dos guerras mundiales, según estas percepciones, confirman dramáticamente el diagnóstico. Las guerras son el reflejo o la consecuencia de la pérdida o falta de orden y jerarquía en las sociedades occidentales.

Walter Benjamin quizá no escape a estas consideraciones. Su participación así haya sido marginal y, en todo caso controvertida, en el Instituto de Investigación Social (Escuela de Frankfurt) lo muestra, hasta cierto punto, como pensador escéptico con la sociedad de masas y la industria cultural.

Si bien el crítico Benjamin intencionalmente puede haber sido partícipe del *pathos* denunciante de la decadencia, hoy en día, se produce un creciente interés por su obra, no desde el ángulo de radiografista o descriptor del hombre unidimensional, sino todo lo contrario, como fuente inspiradora de la postmodernidad y la cultura de la mass-mediación. En este sentido, se subrayan los aportes de Benjamin para pensar lo popular en la cultura, no como vulgarización sino como experiencia y producción (Martín Barbero) y, lo que es a mi modo de ver más trascendente, el que sus aportes, por fragmentarios que sean y aparezcan, son la clave para concebir la experiencia humana –*ur-fenómeno (urphänomen)*–<sup>2</sup> y sus transformaciones, por fuera de los parámetros y categorizaciones universalizantes que heredamos de la filosofía moderna, sobre todo en las sólidas presentaciones en Kant, la Ilustración, las Filosofías de la Historia y las Filosofías del Progreso del siglo XIX <sup>3</sup>.

Lo que capta Benjamin es una revolución en nuestra estructura perceptiva –*sensorium*– una lógica visual que construye o hace de las imágenes –que

2. "*Urphänomen*", un fenómeno arquetípico, una cosa concreta a ser descubierta en el mundo de las apariencias donde la "importancia" y la apariencia, palabra y cosa, idea y experiencia, coincidirían. Cuanto más pequeño el objeto, más parecía poder contener la forma más concentrada de todo..." (Arendt, 1955, p.150).

3. "Como reconstrucción del pasado, el método de Benjamin hacía caso omiso del sacrosanto principio de Ranke de mostrar las cosas <como realmente fueron>: ese tipo de historia había sido <el más poderoso narcótico del siglo (XIX)>. Benjamin no tenía la menor consideración hacia las convenciones de la <"apreciación empática">. Su objetivo era, en cambio, <rescatar> los objetos históricos desgajándolos de las historias secuenciales –del derecho, de la religión, del arte, etc. –en cuyas narrativas falsicatorias habían sido insertados en el proceso de transmisión (Véase Back-Morss, 1995, p. 243 y ss).

emergen como visibilidades reveladoras siempre y cuando se destruya el continuum histórico– unidades condensantes de sentido, verdaderos reemplazos de los conceptos. El principio cognoscitivo es aquí el montaje, la disposición escenificada de imágenes, expresiones de un pensamiento que había tenido sus preámbulos como manifiesto rebelde y escandaloso en las vanguardias artísticas (dadaísmo y surrealismo) y, que en el berlinés, es analizada como experiencia generalizada en la cotidianidad de las masas<sup>4</sup>:

Tal vez, al principio, el espectáculo cotidiano de una muchedumbre en movimiento presentó al ojo un espectáculo ante el cual tuvo que adaptarse... No es imposible suponer que, una vez adquirida esta habilidad, el ojo celebra el advenimiento de nuevas ocasiones para confirmar esta nueva destreza. El método de la pintura impresionista, donde el cuadro se compone yuxtaponiendo un tumulto de parches de color, sería entonces un reflejo de la experiencia que ya se ha vuelto familiar para el habitante de la gran ciudad. (Buck-Morss, 1995, p.296)

Se entiendan ya sea como cambios profundos en la mirada –en la estructura perceptiva– o se consideren como reconocimiento de evocaciones del ser y la realidad generadas por los objetos *in-significantes* –que consideran la imagen dialéctica como una representación filosófica–, son estos cambios, indicativos de una distinta relación y configuración del hombre con su entorno. Walter Benjamin es casi un pionero en la detección y en la lectura de este sesgo sobre las nuevas realidades y sentidos que aportaba la, denominada peyorativamente, sociedad de masas. En efecto, estas transformaciones, de todas maneras, siempre están en la posibilidad de ser inadvertidas o resignadamente aceptadas por una mirada ya sea ilustrada o acrítica; también son susceptibles de ser discriminadas, negadas o decididamente rechazadas por una posición aristocratizante y clasista como la producida en sectores sociales e intelectuales en Europa desde el siglo XIX. Leamos al mismo Eduardo Subirats en la Introducción al libro *Iluminaciones IV* de Walter Benjamín (1991):

En ensayos como *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* o *El narrador* esta crisis es analizada bajo una perspectiva definida: el empobrecimiento de la percepción de lo real, la

4. Buck-Morss sintetiza lo que ella llama la teoría básica del materialismo histórico en Benjamin, del siguiente modo: 1) El objeto histórico es aquel para el que el acto de conocimiento tiene lugar como < rescate >. 2) La historia se descompone en imágenes, no en narrativas. 3) Siempre que tiene lugar un proceso dialéctico, estamos tratando con mónadas. 4) La representación materialista de la historia supone una crítica inmanente del concepto de progreso. 5) El materialismo histórico basa su procedimiento en el fundamento de la experiencia, el sentido común, presencia de espíritu y la dialéctica". (Buck-Morss, 1995, p.245).

suplantación de la experiencia consciente por el procesamiento inconsciente del “aparato” reproductivo, la producción técnica del sistema de la realidad o de una segunda naturaleza, considerada como obra de arte. Quizás sean las tesis de *El narrador* las que en este sentido arrojan un cuadro más nítido. En ellas la contraposición de la narración como experiencia y el universo comunicativo de la noticia y la información arroja un negativo balance: lo maravilloso y lo lejano, es decir, aquello que se corresponde a la dimensión arcaica del aura en las artes visuales, es desplazado por la noticia plausible, la reproducción exacta u objetiva, el dato susceptible de comprobación. Aquel mismo carácter de la objetividad exacta que distinguía la reproducción técnica es analizado y descrito en estas tesis sobre la *narración* con relación al empobrecimiento de la experiencia individual de lo real. También la dimensión temporal que habita en la experiencia narrable y narrada es eliminada en el sistema de comunicación mediática en favor del valor inmediato e instantáneo de la noticia. El fetichismo de lo actual inherente a su valoración mercantil aparece, desde esta perspectiva mediática, como el reverso de un tiempo presente vacío desde el punto de vista de la vida. Por tanto tampoco en la noticia deja huella el sujeto, aquel mismo problema, a la vez epistemológico y estético, que Benjamin desarrolló asimismo en su artículo *Experiencia y pobreza*. En fin, en el mundo de la información no se constituye ya, como en el de la narración, una comunidad en el *médium* de la experiencia. El receptor es definido, más bien, en la soledad de su constitución técnica. (Benjamin, 1991, p.18)

Se enfatizan en este pasaje, inspirado en la lectura de Benjamin, los aspectos reduccionistas de la experiencia humana producidos por la mediación tecnológica y que conducen a una recepción negativa de la intermediación; o mejor, la producción técnica e industrial de la realidad desestructura formas tradicionales de la *lebenswelt*, de la experiencia cotidiana, del mundo de la vida, que son caracterizadas como más integrales o, en todo caso como poseedoras de mayores virtudes o riquezas experienciales<sup>5</sup>. Pero podemos decir –junto con Benjamin–, que la reproducción tecnológica retorna o amplía la capacidad de experiencias y que la industrialización y la mediatización producen a la vez una crisis y una transformación de la percepción, al modificar abruptamente el contexto vital tradicional, acelerando el tiempo, encogiendo y fragmentando el espacio y constituyendo prótesis tecnológicas que nos dan otro encuadre, otra forma de esquema y de síntesis de la realidad:

5. Thompson diferencia la interacción cara a cara, de la mediática y la casi-mediática. (Ver Thompson, 1998, p.115 y ss).

La reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. De retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo, cara a un Chaplin. Este comportamiento progresivo se caracteriza porque el gusto por mirar y por vivir se vincula en él íntima e inmediatamente con la actitud del que opina como perito... En el público del cine coincide la actitud crítica y la frutiva.<sup>6</sup>

Este Benjamin de *Los discursos interrumpidos* nos da la pauta para cerciorarnos de lo pertinente de la obra benjaminiana para desplazarnos del paradigma clásico del conocimiento, la experiencia y la conciencia; desplazarnos del paradigma moderno de la contemplación que ha sido erosionado no en un etéreo o superestructural combate de ideas o filosofías, sino por la emergencia de nuevas sensibilidades, nuevas experiencias, nuevas relaciones con la naturaleza, con y en lo social, con y en lo subjetivo:

Antes, para la mayoría de los hombres, las cosas, y no sólo las de arte, por cercanas que estuvieran estaban siempre lejos, porque un modo de relación social les hacía *sentirlas lejos*. Ahora, las masas, con ayuda de las técnicas, hasta las cosas más lejanas y más sagradas las sienten cerca. Y ese “sentir” esa experiencia, tiene un contenido de exigencias igualitarias que son la energía presente de la masa. (Martín Barbero, 1987, p.58)

Nos interesa, como punto de vista central de este artículo, ubicar a nuestro autor como pionero y pretexto para examinar lo fructífero que puede ser la apuesta que representan en la actualidad otras interpretaciones –desde la teoría de la comunicación, la teoría social y la mediología como estudio y crítica de la cultura mediática– en relación con la sociedad; en este sentido podemos entender a Benjamin –en una de sus diversas facetas– también como el filósofo de la nueva condición de la experiencia en la sociedad de masas, como el filósofo de las masas. Es de aclarar que no se trata con Benjamin de un “angelizador” de las masas. Al igual que Horkheimer y Adorno, él era consciente de la conjunción entre sistema económico-político y sistema ideológico: el totalitarismo. Es más, se ocupó de la relación poder-propaganda-masas como una tríada estructural

6. “Recrear miméticamente la nueva realidad de la tecnología (traducir al lenguaje humano su potencial expresivo) no es someterse a sus formas dadas, sino anticipar la reapropiación humana de su poder. Además, y este es el aspecto político, esta práctica restablece la conexión entre la imaginación y el tejido nervioso, desgarrada por la cultura burguesa. La recepción cognitiva ya no es contemplativa sino que está ligada a la acción. Este rechazo a la separación entre mente y cuerpo en la experiencia cognitiva caracteriza justamente la representación en imágenes de *Le paysan de Paris de Aragon*” (Ver Buck-Morss, 1995, p.297).

de la experiencia totalitaria. De tal suerte que, como filósofo de las masas o de la sociedad de masas, no debe entenderse como un idealizador o promotor entusiasta del populismo. Sin embargo, Benjamin y, contrario sensu, al espíritu aristocrático arriba mencionado, logró mostrar múltiples aspectos de esa sociedad de masas que la hacen más compleja que la presentada, valga como simple ejemplo, Ortega y Gasset en *Rebelión de las masas*. Sobre esa manipulación o gran movilización ideológico-propagandística escuchemos a Benjamin:

En realidad este <colectivo> no es nada más que apariencia ilusoria (*Schein*). Esta <multitud> con la que el flâneur deleita sus ojos es el molde con el que, 70 años después se forjará la *Völksgemeinschaft*. El flâneur, que, se jactaba de su talento... se adelantó en esto a sus contemporáneos: fue el primero en caer víctima de aquello que desde entonces ha cegado a tantos millones. (Buck-Morss, 1995, p.335)

Incluso el Benjamin brechtiano, partidario decidido del materialismo histórico, llega a afirmaciones en las que las masas son muchedumbres manipuladas por los totalitarismos:

El público de un teatro, un ejército, los habitantes de una ciudad (conforman) las masas, que como tales no pertenecen a ninguna clase particular. El libre mercado las hace crecer rápidamente... porque cada mercancía reúne alrededor suyo a la masa de consumidores. Los estados totalitarios persiguen y acorralan a los individuos que se interponen en el camino de su completa asimilación a una clientela masificada. El único oponente irreconciliado... es el proletariado revolucionario. Éste destruye la ilusión de la multitud (*Schein der Masse*) con la realidad de la clase (*Realität der Klasse*). (Buck-Morss, 1995, p.335)

Este doble registro benjaminiano sobre las masas (nuevo sensorium y multitud manipulada) va a tener repetición en los debates desde el final del siglo XX hasta hoy día. No es una novedad para los lectores que en las últimas dos o tres décadas se impuso una perspectiva de estudios sociales que pendulaba entre dos posiciones antagónicas y mutuamente excluyentes: por un lado, una posición que denunciaba a los medios como aparatos ideológicos del Estado y, de otro lado, la posición que saludaba a los medios no sólo como un progreso de la técnica y, por ende, defendía un positivismo tecnocrático neutral, pro tecnologicista, sino como la inevitable prótesis contemporánea que genera las imágenes del mundo y/o la realidad del mismo. En las posiciones críticas se consideraban inseparables los soportes técnicos de la organización socio-política

de los medios. En los tecnócratas-tecnófilos, la técnica es la fuente autárquica de transformación social y política.

La primera posición fue y todavía es postulada por corrientes marxistas y, en general, de izquierdas. Se considera, desde esta óptica a los medios como instrumentos o dispositivos al servicio de las plutocracias y clases sociales dominantes. La lectura que se hace de la sociedad obedece a una visión del devenir histórico que puede expresarse en la conocida metáfora arquitectónica de la base y la superestructura, clases dominantes-clases dominadas, clases sujeto y protagonistas de la historia frente a masas inermes y oprimidas; dualismos atravesados muchas veces por un enfático economicismo que afirma la reducción de la ciencia y la cultura a la existencia exclusiva y excluyente de unos intereses de clase –o en todo caso económicos– que se impondrían necesariamente acudiendo a la represión y a la manipulación de las conciencias. A este respecto dice Benjamin:

La cuestión es, si la estructura determina hasta cierto punto a la superestructura en términos del pensamiento material y la experiencia, pero esta determinación no es simplemente una copia, ¿cómo debe ser caracterizada? Como su expresión. La superestructura es expresión de la estructura. Las condiciones económicas en las que vive una sociedad encuentran expresión en la superestructura, así como el estómago lleno de quien duerme, aun si puede verse como la causa que determina los contenidos del sueño, encuentra en esos contenidos, no su copia refleja, sino su expresión. (Buck-Morss, 1995, p.309)

A esta posición se le puede reprochar –como se ha hecho muchas veces, el mismo Benjamin en la cita anterior lo hace-- su reduccionismo de clase y/o economicista; pero desde luego la perspectiva posee un aspecto sólido al ubicar la comunicación mediática y, en general, toda la cultura mediática como constituida por estructuras y relaciones de poder insalvables. A este respecto, los estudios contemporáneos de los medios como el de Thompson son muy explícitos cuando describen e interrelacionan los poderes económicos, políticos, coercitivos y simbólicos<sup>7</sup>.

7. "El poder económico procede de la actividad humana productiva, es decir, de la actividad que se ocupa de abastecer de los medios de subsistencia a través de la extracción de las materias primas y su transformación en bienes que pueden consumirse o intercambiarse en un mercado... *poder político*, el que procede de la actividad de coordinar a los individuos y regular los patrones de su interacción... *El poder coercitivo* supone el uso, o la amenaza de utilizar, la fuerza física para someter o vencer a un oponente... El cuarto tipo de poder es el cultural o *poder simbólico*, el que procede de la actividad productiva, transmisora y receptora de formas simbólicas significativas" (Ver Thompson, 1998, p.27-36).

En el otro polo, la posición tecnocrática y halagadora absoluta del desarrollo científico y tecnológico, atribuye a los avances científico-técnicos, en este caso los de la comunicación, una autonomía y capacidad transformadora incontestable y demiúrgica. Desde este panorama la técnica se impone, desestructura en su impacto y produce un hombre que la usa sin más o va detrás de ella tratando de entenderla y aplicarla lo mejor posible. Desde las técnicas o tecnologías comunicativas esto se entendería como la generación de un hombre que es constituido como sujeto mediático dada la ampliación y la intensificación de las redes comunicativas. En sus famosas *Tesis de filosofía de la Historia* afirma Benjamin:

El desarrollo técnico era para ellos (la clase obrera alemana) la pendiente de la corriente a favor de la cual pensaron que nadaban. Punto este desde el que no había más que un paso hasta la ilusión de que el trabajo en la fábrica, situado en el impulso del progreso técnico, representa ejecutoria política... (No se pregunta)... con la calma necesaria, por el efecto que su propio producto hace a los trabajadores, en tanto no pueden disponer de él. Reconoce únicamente los progresos del dominio de la naturaleza, pero no quiere reconocer los retrocesos de la sociedad. (Buck-Morss, 1995, p.97)

En estas dos visiones (la teoría crítica de izquierdas y la tecnocrática de derechas) se ve la técnica como generadora o cuyo motor es una ciega operatividad —razón instrumental autosuficiente—; no se observa la tecnología y sus inseparables incorporaciones, como una producción cultural y además entendida como un importante sector del desarrollo social múltiple, en el que interactúan las relaciones o interacciones sociales —contradictorias y antagónicas— la acción política, el ingenio militar, la creatividad teórica, la creatividad operacional y las mutaciones e innovaciones que surgen e inspiran las recepciones, usos y apropiaciones<sup>8</sup>.

Ahora bien, la visión tecnocrática aísla al *homo faber* (el constructor) del *homo loquens* (ser lógico y pensante) y del *homo socius* (animal social). Es decir, sobrealora el aspecto del desarrollo tecnológico *per se*, desconociendo en lo tecnológico un producto del devenir múltiple de las sociedades y del hombre. En este sentido, las dos posiciones, —la que considera no sólo a los medios sino a toda la cultura mediática al servicio de la dominación de clases y la tecnocrática que le atribuye a las innovaciones y al uso de la técnica un potencial por sí solo

8. Manuel Castells en su artículo *Internet y Sociedad Red*, estudia la forma en que surge y deviene el Internet como nueva tecnología. Los productores y maximizadores de esta tecnología son o fueron sus usuarios. (Ver *Revista Letra*, Madrid, octubre 2001).

transformador— que son aparentemente antagónicas coinciden: representan la relación tecnología y sociedad desde una exterioridad artificial, de impacto y de manipulación. En este orden de ideas se redonda en la concepción de la oposición de lo humano frente a lo técnico, oposición en la que el hombre, víctima de su propio invento, la máquina alienante, lo deshumaniza. O se describe a la máquina y a la técnica, para el caso de los teóricos de las olas tecnológicas, desplegando su poder por encima y a pesar —muchas veces— de las voluntades de los sujetos individuales y colectivos. La técnica deshumanizada y el hombre destecnologizado.

Estos dualismos que consideran a la técnica y, más específicamente, a los medios masivos de información-comunicación —desde la escritura hasta la televisión—, como alienantes y manipuladores, son por supuesto o reduccionistas o se enmarcan dentro de un espíritu nostálgico y aristocratizante que ya hemos descrito más arriba. Es claro que estas posturas y discursos reduccionistas y pesimistas son la expresión de algo que ha ocurrido en el siglo XX en la relación entre las ciencias sociales y el decurso de la historia. Un gran sector del pensamiento social no sólo rechaza y se fastidia de las nuevas realidades sino que, además, no las comprende, porque su manera de relacionarse con el mundo y de recepcionar la experiencia está prevista por el paradigma de la conciencia, el de la separación alma-cuerpo, sujeto-objeto. Al decir de Hannah Arendt el choque entre esta visibilidad clásica y la actual produce, en toda la cultura, un hiato entre lo que pensamos y lo que hacemos, o mejor aún, no podemos seguir con el pensamiento lo que hacemos (Arendt, 1993, ver Prólogo).

Contrario sensu, en forma paulatina van sobresaliendo otras corrientes de la filosofía y las ciencias sociales contemporáneas, que avizoran otras posibilidades de comprensión del fenómeno mediático; podríamos mencionar a autores como Martin Heidegger, el mismo Benjamin, Virilio, Lyotard, Deleuze, Foucault, Negri, Vattimo, Baudrillard, Lipovetsky, Thompson, Debray, Martín Barbero, Brunner, etc., que sin ignorar efectos perversos, ideologizantes, frivolisantes y manipulativos de los medios, nos proveen de herramientas teóricas, conceptuales y metodológicas para emancipar el estudio socio-político de la cultura mediática.

Bastaría con mencionar a título de ejemplo la afirmación de Heidegger acerca de que la esencia de la técnica no es técnica (es decir, no es instrumental y operativa) o la conceptualización que nos ocupa en este artículo de Benjamin, al aprehender la experiencia y la técnica como mediaciones de las masas con la cultura. También podríamos recordar los trabajos de Virilio sobre la velocidad (*dromología* como ciencia de la velocidad y el cambio perceptivos), los estudios de Foucault y Deleuze sobre relaciones de comunicación y sociedades de control, los libros de Debray sobre transmisión, mediología e historia de la imagen, que nos enteran de una perspectiva no maniquea sobre la mediatización de nuestros horizontes vitales.

Los medios, en particular para Benjamin, el cine y la prensa, están insertos en un cambio cultural, o mejor, en un cambio ontológico, por cuanto que es la misma experiencia humana y la misma noción de experiencia la que se está modificando radicalmente. Como bien lo dice Subirats (Benjamin, 1991), Benjamin se percató de que nuestra época –en sus manifestaciones más cotidianas– está y estará cada vez más marcada por una *producción industrial de la conciencia y una construcción mediática de la realidad*. Thompson, refiriéndose a los medios hace el doble seguimiento a la institucionalización y a la industrialización de la comunicación, como componentes distintivos de las sociedades modernas y a cómo su interrelación estructura la revolución cultural, epistemológica y política de estas mismas sociedades.

Giro epistemológico: de la epistemología clásica al nuevo sensorium

Si estamos de acuerdo en que fue Manuel Kant el que construyó las definiciones arquetípicas de lo que, generalmente, entendemos por experiencia a través de sus estudios de las *condiciones de posibilidad de la experiencia de objetos* y, que además las nociones kantianas como intuición sensible, espacio y tiempo, se corresponden con las incuestionadas Lógica de Aristóteles, Geometría de Euclides y Física de Newton, podemos decir que la experiencia que está a la vista de la estructura kantiana de la conciencia es la de las “dimensiones medias” (Heinsenbergl), es decir, aquellas que están en el lugar intermedio entre el mundo microfísico y el astrofísico. Es la experiencia del sentido común de la interacción cara-a-cara, una experiencia de uso intermitente y no extendido de lo técnico, una experiencia acotada desde el objeto de las ciencias clásicas o desde el sentido común pre-comunicativo<sup>9</sup>. Por consiguiente, el “control del entorno” –kantiano moderno– al decir de Paul Virilio (1990) es el del ojo humano haciendo sus experiencias sin la intervención de prótesis complejas.

Muy bien, W. Benjamin es uno de los iniciadores de una especie radical de neokantismo<sup>10</sup> que se interroga por *el esquema*, por el *a priori de la percepción* de la realidad, en las condiciones de una sociedad de las masas, de la industria cultural y de la técnica generalizada. Habría entonces que ampliar el concepto de experiencia más allá del horizonte –las limitaciones y las posibilidades– de

9. Pre-comunicativo se refiere a experiencias ausentes de la constitución de sentido generadas por la ampliación e intensificación de las redes comunicativas e informacionales.

10. Neokantismo en el sentido de que Benjamin se encamina a reconstruir las condiciones de posibilidad de la experiencia humana –nuevo sensorium– pero no a la manera de Kant, quien fundamentaba en la ciencia clásica dicha experiencia. En Benjamin se trata no la experiencia universal y necesaria, sino de la experiencia cultural de una sociedad capitalista, industrial, tecnológicamente dotada.

las ciencias clásicas (Geometría y Física), ampliar el mismo concepto para abordarlo desde el sujeto empírico e histórico de la sociedad de masas, desde el sujeto mediático (Thompson, 1998, p.52-59 y 269-301). Benjamin enfatiza la historicidad del sujeto, es decir, entendiendo que la comunicación y la tecnología no son un mundo independiente de los hombres. El sujeto no está preconstituido, no existe un yo pre-social o pre-comunicativo, antes por el contrario, está constituyéndose de pies a cabeza, desde su estructura perceptiva hasta su relación intersubjetiva, en el *medio* o en el *medium* de las dinámicas y cambiantes relaciones sociales y de la comunicación.

Lo que en otra constelación Benjamin nos sugiere es el estudio de las condiciones de posibilidad de la experiencia en las nuevas circunstancias científico-comunicativo técnicas del mundo contemporáneo. ¿Cuáles son los principios o esquemas de visibilidad, audibilidad y tactilidad de nuestra percepción?<sup>11</sup>:

Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras. Con el primer plano se ensancha el espacio y bajo el retardador se alarga el movimiento. En una ampliación no sólo se trata de aclarar lo que *de otra manera* no se vería claro, sino que más bien aparecen en ella formaciones estructurales del todo nuevas. Y tampoco el retardador se limita a aportar temas conocidos del movimiento, sino que en estos descubre otros enteramente desconocidos que “en absoluto operan como lentificaciones de movimientos más rápidos, sino propiamente en cuanto movimientos deslizantes, flotantes, supraterrales” Así es como resulta perceptible que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su conciencia presenta otro llamado inconscientemente. Es corriente que pueda alguien darse cuenta, aunque no sea más que a grandes rasgos, de la manera de andar de las gentes, pero que desde

11. Debray (1994) propone tres estadios de la historia de la imagen: logosfera, grafosfera y videosfera. En términos benjaminianos, estos tres estadios o sensorium tendrían cada uno su respectivo principio de inteligibilidad a priori. El paradigma es un marco de inteligibilidad, visibilidad, audibilidad y tactilidad. A través de ellos como visores o imágenes del mundo, conocemos, actuamos y sentimos. A la vez que visibilizan en nosotros la realidad, también la invisibilizan en otras dimensiones. Ellos nos abren un mundo y nos cierran otros. Son, más que experiencias científicas puras, sistemas de creencias.

luego nada sabe de su actitud en esa fracción de segundo en que comienzan a alargar el paso. Nos resulta más o menos familiar el gesto que hacemos al coger el encendedor o la cuchara, pero apenas si sabemos algo de lo que ocurre entre la mano y el metal, cuanto menos de sus oscilaciones según los diversos estados de ánimo en que nos encontremos. Y aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilataciones y arrezagamientos de un decurso, sus ampliaciones y disminuciones. Por su virtud experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional. (Benjamin, 1982, p.47-48)

Inconsciente óptico es una expresión que nos indica que en Benjamin estamos tratando con una teoría del conocimiento distinta de las tradicionales y, sobre todo, de la epistemología moderna. Esta última, la filosofía moderna, redujo la experiencia, en su afán de sistematicidad y logicismo. Es decir, seleccionó y organizó los elementos conforme a una experiencia en concordancia con la ciencia reconocida. En efecto, lo racional —ya lo vimos en Kant— se entendió como lo axiomático y lógico, que subsume a lo empírico en la Razón. La razón de la Ilustración en su economía discursiva no sólo excluye las experiencias fragmentarias sino las imágenes de la cotidianidad. La respuesta de Benjamin a esta reducción y subsunción no es novedosa si se considera desde el estricto devenir del pensamiento moderno-occidental; en cambio, adquiere notable importancia si se mira desde el nuevo giro en el que se enriquece la noción de experiencia ensanchándola, al cubrir no sólo lo regulado por la experiencia de objetos científicos sino a todas las experiencias mediáticas, cotidianas y discontinuas del mundo de la vida. Al decir de Yvars (1988) lo de Benjamin es:

Una propuesta, en definitiva, de “pensar en imágenes”, de abandonarse a la contemplación *an-intelectual* del objeto hasta romper el control “lógico” del discurso y dar entrada a lo cotidiano, al lenguaje abierto de la comunicación asociativa, a la evocación —el recuerdo involuntario proustiano— que se extiende a sectores y temas desatendidos cuando se postulan en la acción comunicativa unos intereses teóricos definidos: la dominación conceptual, viene a sostener Benjamin, es el ejemplo más sutil de tiranía. (Yvars, 1988, p.180)

Pensar en o desde las imágenes, en o desde las alegorías, en fragmentos, es no sólo lo adecuado frente a una realidad que es discontinua y sin centro, sino que se constituye en la forma más contundente de superación del racionalismo abstracto; sin por ello caer en el culto de lo dado o en un positivismo ingenuo y radical. Pensar en imágenes — el ur-fenómeno, el niño, el flâneur, el dandy,

el coleccionista, el hombre masa, la fotografía— se logra en un momento en que el ojo humano ha avanzado sobre el inconsciente óptico y en su penetración ha disuelto lo que antaño era impensable y, por ende, desconocido. Benjamin atina a dejar fuera de juego a la filosofía y epistemología tradicionales. La una como la otra, han devenido herramientas rústicas y lentas en la comprensión de nuestro ser actual. Tenemos que apostar por una filosofía venidera, por un pensamiento que dé razón sobre lo que hacemos; tenemos que construir un *orden de representación* acorde con nuestro orden de utilización, o sería mejor decir, que el orden de representación ilustrado es totalmnte inconmensurable con la sociedad mediática, con las nuevas formas de producción, circulación y apropiación simbólicas (Thompson, 1998, p.25-60).

En esta misma perspectiva me referiré a otro de los famosos temas benjaminianos, el arte, con miras a redondear este panorama resaltado por Benjamin y que nos ubica en la pista de los nuevos paradigmas de la cultura, la educación, la política y la comunicación.

#### Estética de la recepción y desublimación del arte

Tal vez, al principio, el espectáculo cotidiano de una muchedumbre en movimiento presentó al ojo un espectáculo ante el cual tuvo que adaptarse... No es imposible suponer que, una vez adquirida esta habilidad, el ojo celebra el advenimiento de nuevas ocasiones para celebrar esta nueva destreza. El método de la pintura impresionista, donde el cuadro se compone yuxtaponiendo un tumulto de parches de color, sería entonces un reflejo de la experiencia que ya se ha vuelto familiar para el habitante de la gran ciudad  
(Walter Benjamin)

La teoría del arte en Benjamin es una teoría de la experiencia (Habermas)

El concepto de *recepción* es asociado habitualmente con una situación pasiva en la que algo (las personas, las gentes) son impactadas por una acción (mecánica) proveniente de afuera. Esta determinación es superada en la teoría benjaminiana tomando como paradigma la nueva realidad de la obra de arte.

Antes de acometer el establecimiento de las correlaciones entre recepción y arte, permítanme recordarles que las consideraciones de Benjamin sobre el arte en la actualidad, no se ubican con la finalidad de engrosar con un capítulo más los innumerables tratados de estética. Hemos mencionado cómo lo que nuestro autor comprendió del presente es que éste asiste a una revolución, a un cambio de sensibilidad y estimación de la experiencia humana y el conocimiento. Cambio que no dudamos en calificar de ontológico con miras a expresar en su

radicalidad el giro de la conciencia humana<sup>12</sup>, el aparecer de nuevas coordenadas, no sólo en lo que respecta al conocimiento, sino a nuestro ser mismo.

En este sentido, el tan famoso tema de la *muerte del aura* (contemplación ritual del arte) no anuncia la sucesión, más o menos indolente, de un estilo artístico a otro, en el contexto de la ya larga, para algunos, historia del arte y su expresión discursiva, la estética; la muerte del aura –repito– es la clave para ver, descubrir mediante imágenes esa realidad discontinua de la modernidad presente y de la cual el “evidente” progreso no es sino la mera apariencia, es decir, el reino de *lo siempre igual en lo nuevo*. La opción por describir, captar las siluetas de la discontinua realidad, el optar por una mirada flexible y habilidosa para captar en un todo dialéctico *lo nuevo en lo siempre igual*, es la que construye el entendimiento del arte como una expresión indicativa de una nueva humanidad, como la síntesis o la expresión simbólica de las formas perceptivas y cognitivas del hombre a través de la historia y como manifestación de una época histórica determinada. En todos y cada uno de los períodos de la historia, el perfil de las formas artísticas define un campo del conocimiento y de la experiencia. Por supuesto, que la Modernidad no es una excepción a la regla. No obstante esto, la Modernidad tendría como dimensión sui generis el que es la época en que se da la explicitación consciente de lo que Riegl llamó los modos organizativos de la percepción sensorial (Yvars, 1988, p.185). Riegl le enseñó a Benjamin la concepción tipológica de los estilos artísticos, v. gr., el arte egipcio es táctil, el griego clásico es óptico-táctil, el renacentista es óptico, etc.

En consecuencia, si el arte es la expresión nuclear y/o simbólica de la humanidad, si el arte es el lugar por excelencia de la visión de los modos organizativos de la percepción sensorial, significa todo esto, que el arte se instituye como la dimensión más acabada y abreviada del modo en que los hombres ven y, también, pretenden ver las cosas de su tiempo. Debe quedar claro que el arte como manifestación de lo bello y lo decorativo no es el punto principal de interés para Benjamin, del mismo modo, que su lectura de las masas y la industria cultural no se hace, principalmente, con la finalidad de denunciar, vía romántica o humanística, la deshumanización en la sociedad de consumo. El talante de Benjamin aquí tiene una perspectiva similar a la Escuela de Frankfurt; para todos los integrantes del Instituto, el arte es una dimensión de síntesis del todo social.

12. El paradigma de la filosofía de la conciencia se inscribe en una reconstrucción de la filosofía moderna en la línea Descartes-Kant-Husserl. El pensamiento se entiende como reflexión, el conocimiento como certeza, la verdad como constructo axiomático y lógico. El mundo y los objetos son acotados desde esta perspectiva autofundamentadora. El mundo –*res extensa*– se representa como objeto disponible y mensurable. Evidentemente hay una relación estrecha entre esta filosofía del sujeto y la sociedad capitalista-industrial productora de mercancías.

## Recepción del arte — recepción tecnológica

Después de recordar al arte como faceta que remite a un todo social, volvamos a la relación existente entre recepción y arte. Lo primero que hay que subrayar es que el concepto de recepción está estrechamente adherido al concepto de *reproducción*. Si la obra de arte es la dimensión o instancia en la que más nítidamente observamos la configuración de nuestras formas de ser y conocer, la reproducción del arte es una condición *sine qua non* para entender el paso de una experiencia de la contemplación, del recogimiento y la lejanía –que el disfrute de la obra comportaba antes de la desublimación o desaturización del arte– a una experiencia de la cercanía y la percepción en distracción o dispersión.

En efecto, la reproducción masiva del arte (la pintura, v. gr.) acerca, no sólo físicamente sino, lo que es más significativo, aproxima culturalmente la obra. Este acercamiento es una especie de incorporación. La recepción es una incorporación, una apropiación; expresa o conlleva una conciencia cotidiana y usual del arte y de la técnica<sup>13</sup>:

Se trata de mirar más de cerca. Disipación y recogimiento se contraponen hasta tal punto que permiten la fórmula siguiente: quien se recoge ante una obra de arte, se sumerge en ella; se adentra en esa obra, tal y como narra la leyenda que le ocurrió a un pintor chino al contemplar acabado su cuadro. Por el contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística. Y de manera especialmente patente a los edificios. La arquitectura viene desde siempre ofreciendo el prototipo de una obra de arte, cuya recepción sucede en la disipación y por parte de una colectividad. Las edificaciones pueden ser recibidas de dos maneras: por el uso y por la contemplación. O mejor dicho: táctil y ópticamente... La recepción en la dispersión, que se hace

13. "Las imágenes de la arquitectura y la ingeniería, la pintura y la fotografía, la literatura y el periodismo del siglo XIX constituían una maraña de trabas y de elementos anticipatorios. No es sorprendente que, en la oscuridad del momento vivido, ni el artista ni el técnico fuera capaz de diferenciar entre ambos. Con seguridad, la tecnología era inherentemente progresista, y prometía formas socialistas de vida y de cultura, pero en tanto su despliegue era apropiado por el capitalismo y el Estado, producía sólo imágenes oníricas reificadas de esa promesa, una fantasmagoría de la "nueva naturaleza". Del mismo modo, la reproducción industrial de formas artísticas y literarias era inherentemente democrática, pero mientras estuviera bajo las condiciones de la producción de mercancías, la cultura se producía como manipulación y no como ilustración, promoviendo un consumo pasivo antes que una activa colaboración, y el potencial democrático de la cultura de masas permanecía irrealizado. Ni el artista ni el técnico debían ser apoyados inequívocamente. Ambos, careciendo de control sobre los medios de producción, se sometían a las demandas del mercado y ayudaban a perpetuar la no identidad entre utilidad social y ganancia capitalista" (Buck-Morss, 1995, p.164).

notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es síntoma de modificaciones de hondo alcance en la apercepción, tiene en el cine su instrumento de entrenamiento. El cine corresponde a esa forma receptiva por su efecto de choque. No sólo reprime el valor cultural porque pone al público en situación de experto, sino además porque dicha actitud no incluye en las salas de proyección atención alguna. El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa. (Benjamin, 1987, p.53)

Ahora bien, la crisis del aura no es sólo una desacralización; en mi modo de leer a Benjamin, es, también, la crisis de la Razón centrada en el sujeto y del eurologocentrismo, en tanto que la razón y el eurocentrismo perfilaron como instancias inapelables el proyecto ilustrado de ciencia, sociedad, educación y cultura. El pensamiento histórico contemporáneo, las hermenéuticas y teorías de la recepción, cuestionan no sólo la racionalidad de la razón, sino también los etnocentismos. Una de las resultantes de un pensamiento de sensibilidad hermenéutica asume por ejemplo que la recepción no es pasiva, es activa; el disfrute dispersivo es positivo; el valor cultural es desplazado por el expositivo y efectista; el arte no es sólo recogimiento y conmoción, también es emoción y disipación.

La desritualización del arte es la experiencia arquetipo de la Contemporaneidad. La recepción es el acercamiento no como coexistencia o simple yuxtaposición o convivencia a distancia (tanto para el arte como para la técnica) sino como incorporación; antes de detallar más la relación tecnología y arte insistiremos sobre la invención del *sensorium* apuntalado por Benjamin y que contrario a la forma perceptiva descrita por el discurso moderno clásico genera unas interpenetraciones, inmersiones e incorporaciones:

La ciencia actual sostiene que la vida moderna, con su impulso esencialmente industrial, ha procesado nuestro mundo y nuestros cuerpos hasta convertirlos en elementos disociados, fetichistas, vacíos y susceptibles de ser transformados en máquinas en última instancia, mientras que aquí hemos estado defendiendo una nueva cinestética que hace hincapié en el ritmo, la totalidad, globalidad, fluidez y relación permanente entre la corporalidad del núcleo interno y las expresiones del ser físico... Occidente entró en el siglo XX de la mano de las cadenas de montaje, los relojes registradores, la organización científica, la racionalización del trabajo, el flash fotográfico, el cine mudo, el *ragtime* y el cubismo... No obstante, lo que hemos pretendido demostrar aquí es que los ideales de movimiento de la nueva cinestética se incorporaron a la mayoría, si no a todas, de las

experiencias fundamentales de movimiento de este siglo. Desde los juegos de las guarderías y la caligrafía de los institutos hasta los deportes organizados y la gimnasia para adultos, e incluso el diseño de prótesis. El entrenamiento de los músculos grandes y pequeños estuvo aliado, si no siempre, a la nueva cinestética en sus aspectos expresivos y operativos, con los que la tecnología coincidía a menudo. (Crary, 1992, p.99-103)

La mutación en el orden del esquema perceptual que se proclama en la cita anterior, es descrita en Benjamin como generalizable a la mayoría de las gentes de la nueva sociedad de masas. El arte –su producción, divulgación y apropiación– es un paradigma condensante de este panorama. En este orden de ideas, en 1972, J. Habermas en el siguiente párrafo nos planteaba la trascendencia de los estudios de Benjamin para la noción de conocimiento, tomando como base *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*:

La desritualización del arte entraña el peligro de que, a la vez que su aura, la obra de arte abandone también su contenido de experiencia y se banalice; pero, por otro lado, es la desintegración del aura la que empieza abriendo la oportunidad de una generalización y perseverancia de la experiencia de la felicidad. La ausencia de envoltura de una felicidad convertida en exotérica y que prescinde de la refracción en el aura, funda una relación de parentesco con la experiencia del místico, que en el estado de arrobamiento está más interesado por la actualidad de la cercanía y de la palpable presencia de Dios que por Dios mismo. Sólo que el místico baja y cierra los ojos y está solo; su experiencia es tan esotérica como la tradición de esa experiencia. Ese es precisamente el momento por el que la experiencia de felicidad a la que se refiere la crítica salvadora de Benjamin, se distingue de la religiosa. Por eso Benjamin llama *profana a la iluminación* que él explica analizando los efectos de las obras surrealistas, que ya no son arte en el sentido del arte autónomo, sino manifestación, consigna, documento, bluff y falsificación. Tales obras nos recuerdan que sólo podemos penetrar el misterio en la medida en que lo reencontremos en lo cotidiano, en virtud de una óptica dialéctica que reconoce lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano. (Habermas, 1975, p.316)

Benjamin, asediado por los nazis, se suicida en la frontera franco-española, su obra, cual giro copernicano anunciaba las nuevas experiencias perceptivas, las de la cultura de masas, las de la videosfera y el ciberespacio, las de la sutil tecnología y el incremento de las velocidades. Benjamin nos enseña que una

crítica a la existencia de centros comerciales o a la lectura de libros de historia del arte es tan hiperbólica y hasta cursi como la crítica a un paisano, que en vez de irse a lomo de caballo opta por el avión para irse de Bogotá a Buenos Aires. La única y verdadera experiencia no es la de una élite política, económica o cultural, existe también la experiencia cotidiana de las masas, el nuevo sensorium de las inmersiones. En la actualidad la epistemología que avizorará sesenta años atrás Benjamin tiene gran eco, por ejemplo leamos a Paul Virilio (1989, p.316):

Detrás de la pared no veo el cartel que hay pegado en ella; delante de la pared, el cartel se me impone, me percibe. Esta inversión de la percepción, esta sugestión de la fotografía publicitaria, la encontramos a todas las escalas, en los paneles de la publicidad exterior tanto como en los diarios o revistas; ni una sola de sus representaciones escapa a ese carácter "sugestivo", que es la razón de ser de la publicidad.

Esta inversión de la milenaria mirada occidental es la que plasmó Paul Klee en su obra y lo inspiró para decir (Virilio, 1989, p.89): "Ahora los objetos me perciben".

Es precisamente Benjamin el que resaltó, a través de su paradójico pensamiento teológico-materialista, esta experiencia por inmersión, esta experiencia contemporánea que no es privilegio de unos pocos iniciados –ya sean religiosos, vanguardistas políticos o académicos– sino que está incorporada en las masas. Inmersión en la que el sujeto deja de estar parapetado en la seguridad de su razón crítica para incorporarse, disolverse, abrirse al masaje de imágenes, flujos, intensidades, pensamientos, sensibilidades, consumos materiales y meditaciones. Materialismo del fenómeno original como lo subrayó Hannah Arendt, pero también teología, teologismo porque es en la disolución de la frontera entre el sujeto y el objeto, en la inmersión o percepción distraída donde tiene lugar el acontecimiento de la experiencia contemporánea, como iluminación profana, como mística de la muchedumbre.

Sin duda la postmodernidad hizo bien en citar a este berlinés como inspirador de sus discursos. No es un punto final, pero es indudable que una crítica al sujeto europeo, logocentrista, clasista, etnocentrista, sexista, quedará inscrita como una batalla ganada en los avatares del siglo XX.

#### Referencias bibliográficas

- ARENDDT, Hannah. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Edit. Gedisa, (1955) 1992.  
ARENDDT, Hannah. *La Condición Humana*. Barcelona: Paidós, 1993.

- BENJAMIN, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, iluminaciones IV*, Madrid: Edit. Taurus, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. Discursos interrumpidos* Madrid: Taurus, 1987.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Editorial La balsa de la Medusa-Visor, 1995.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: La balsa de la Medusa, Visor, 1995.
- CRARY, Jonathan, Kwinter, Sanford (eds.). *Incorporaciones*. Madrid: Cátedra, 1992.
- DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Edit. Paidós, 1994.
- HABERMAS, Jürgen. *Perfiles filosófico-políticos* Madrid: Edit. Taurus, 1975.
- MARTIN BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Ediciones Gil y Gil, 1987.
- THOMPSON, J. B. *Los media y la modernidad*. Barcelona: Edit. Paidós, 1998.
- VIRILIO, Paul. Velocidad, vejez del mundo. Cali, Colombia: *Revista Vampiro Pasivo*, n.14, 1990.
- VIRILIO, Paul. *La máquina de visión*. Madrid: Editorial Cátedra, 1989.
- YVARS, J. F. *Sobre Walter Benjamin*. Barcelona: Edit. Península, 1988.

*Recebido em 23 de novembro de 2006 e aprovado em 10 de agosto de 2007.*