

SIGLO XX, EL CUERPO EN EL CAPITALISMO TARDÍO: CIUDAD, EXPERIENCIA Y TÉCNICA

Donovan Adrián Hernández Castellanos
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen/*Abstract*

El presente ensayo es un abordaje genealógico del cuerpo durante el siglo xx pensado desde diversos enfoques: experiencia urbana, tecnología y teoría crítica. Se defiende que el capitalismo tardomoderno produce *políticas el cuerpo* que están a la base de las *políticas de la experiencia* del sujeto. Se desarrollan las *técnicas materialistas de lectura* elaboradas por Walter Benjamin y Siegfried Kracauer, empleadas para criticar la experiencia moderna de las ciudades de ensueño y catástrofe que surgen con el nuevo mito de la tecnología contemporánea. El ensayo defiende un argumento *arqueológico*: el *a priori histórico* de la teoría crítica son las ciudades, campo de análisis y de acción urbana que recientemente ha sido modificado: nuestra experiencia ya no es la de las fantasmagorías urbanísticas del siglo pasado sino la de los *dispositivos de seguridad*.

Palabras clave: políticas de la experiencia, metrópolis, políticas del cuerpo, lectura de la experiencia, alegoría y ornamento.

The 20th Century, The Body In Late Capitalism: City, Experience And Techniques

This paper presents a *genealogical* approach to the body in the 20th century, pondered from different focuses: urban experience, technology and critical theory. It argues that late modern capitalism produces politics of the body that are the basis of the *politics of the experience* of the subject, while also developing the *materialistic techniques* of rea-

ding proposed by Walter Benjamin and Siegfried Kracauer, and used to criticize the modern experience of dream cities and disasters that emerges with the new myth of contemporary technology. The essay defends an *archaeological* argument: the historical *a priori* of critical theory are the cities; field of analysis and urban action that has recently been modified such that our experience is no longer that of the urban phantasmagoria of the last century but, rather, that of the apparatuses of security.

Keywords: politics of experience, metropolis, politics of the body, experience reading, allegory and ornament

Donovan Adrián Hernández Castellanos

Es doctor en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Realizó una estancia en la Universidad Complutense de Madrid. Estudia su posdoctorado en la UAM-Xochimilco, en el departamento de Política y Comunicación. Ha sido profesor en el posgrado del Instituto Mexicano del Psicoanálisis (IMPAC), la División de Educación Continua de la FFYL de la UNAM. Es integrante fundador de la Academia de Teoría y Filosofía de la Educación (ATyFE). Ha participado en diversos proyectos de investigación en la UNAM-PUEG y la UACM. Es autor de los libros *La crisis en la cabeza. Reflexiones desde Michel Foucault* (Vejamen/UNAM, México, 2010) y *Discutir la biopolítica. Mapa de una problematización* (EAE, Alemania, 2011). Ha publicado una veintena de artículos en revistas indexadas. Actualmente es profesor del Departamento de Ciencias Sociales en la Universidad del Valle de México, campus Tlalpan. Ha publicado crónicas y artículos de opinión para *Desinformémonos*, *Pueblos en camino* y *Telecápita*, escribe también la columna *El color de la tierra* para *Revista Hashtag*. Su investigación se ocupa de la soberanía popular desde la teoría performativa de las identidades sociales con perspectiva crítica de género. Ha participado en el Foro Internacional *Comunidad, Cultura y Paz* y recientemente fue panelista en el Seminario “El pensamiento crítico frente a la Hidra capitalista” convocado por el EZLN (CIDECI, Chiapas).

Sobre el cuerpo, se encuentra la huella de los sucesos pasados, de él nacen los deseos, los desfallecimientos y los errores; en él se entrelazan y de pronto se expresan, pero también en él se desatan, entran en lucha, se borran unos a otros y continúan su inagotable conflicto.

Michel Foucault,
Nietzsche, la genealogía, la historia.

El presente artículo intenta abonar en el análisis teórico de la relación entre la política y el cuerpo a lo largo de la experiencia capitalista del siglo xx. Este análisis está centrado en los textos de la Teoría Crítica del periodo de entreguerras en Europa, particularmente los escritos de Walter Benjamin y Siegfried Kracauer. La metodología empleada es de carácter genealógico, pues más que construir una historia de las ideas se desarrolla un análisis de experiencias focales que han marcado nudos significativos en las relaciones de poder de la modernidad tardía. Este texto se compone de cuatro secciones que intentan ejecutar un esbozo para una genealogía de la corporalidad moderna de mayor alcance, de tal modo que sus aportes no son concluyentes y pueden ser desarrollados por otras investigaciones.

En la primera parte se asienta la premisa sobre la que el análisis gira, a saber: que la Teoría Crítica es una formación discursiva que parte del estudio de la experiencia urbana en las metrópolis tardomodernas. La segunda sección abunda en las estrategias epistémicas que la Teoría Crítica desarrolló para elaborar sus trabajos filosóficos, particularmente se muestran los fundamentos filosóficos de las técnicas de lectura de Benjamin y Kracauer, quienes cultivaron una rehabilitación de una vieja tradición de lectura de las alegorías informada por la teología y la filosofía de la imagen. Se desarrolla el concepto de imagen en el planteamiento de ambos para mostrar la manera en que se vincula con una filosofía materialista

y una crítica de la experiencia con valor político. La tercera y la cuarta parte de este artículo muestran el ejercicio del pensamiento crítico de ambos autores, una vez que las premisas y supuestos de los que parten han sido explicados.

Así, es posible mostrar que la Teoría Crítica ha desarrollado un análisis particularmente sugerente para construir una genealogía del cuerpo, los dispositivos que lo someten y lo incorporan en relaciones de producción capitalistas. Las conclusiones provisionales indican la pauta en la que la investigación de los interesados en estos problemas teóricos puede desarrollarse provechosamente y, de igual modo, recapitula los principales problemas abordados en el texto.

Para una genealogía del cuerpo en la modernidad

La Teoría Crítica, surgida en el contexto de entreguerras del siglo XX, veía en la cultura de masas urbanas un instrumento filosófico no sólo para la verdad, sino principalmente para la crítica de la experiencia metropolitana. De su diagnóstico filosófico cabe concluir que vivimos en una época que bien podríamos llamar de *experiencia empobrecida*, a la cual Heidegger llamó a su vez época de la *imagen del mundo*.¹ Desarrollando sus premisas teóricas, tal vez podríamos asumir la tarea de hacer una genealogía del cuerpo y sus espacios, de sus *formas de subjetivación* y su urbanismo concomitante, de su experiencia histórica y de la historia de la experiencia. En suma, hacer una historia política del cuerpo y sus vínculos con la técnica moderna. Así lo creyó recientemente Michel Foucault. No sólo porque el cuerpo sea la investidura social de las tecnologías disciplinarias y biopolíticas sino porque hacer una historia del cerco político que Occidente ha sabido construir a su alrededor es una cuestión medular para la genealogía contemporánea emprendida por el francés. ¿Podría haber un enclave más rico que aquel que el pensamiento

crítico trazó, a manera de una topografía filosófica, en la experiencia de las metrópolis en formación? Hacia él se dirige la breve genealogía del cuerpo que ensayamos en este trabajo.

A manera de ensayo quisiera aventurar la siguiente hipótesis *arqueológica* como base para la presente indagación *genealógica*: el pensamiento crítico de la primera mitad del siglo xx tuvo como *a priori* histórico a la ciudad, entendida como metrópolis moderna de masas, de tal forma que las reglas de formación del discurso crítico produjeron sus conceptos, modalidades de enunciación, objetos y estrategias no-discursivas casi exclusivamente a partir de la *experiencia urbana*.² De ello se sigue que la nueva *positividad* de las estrategias heterogéneas que forman parte de la *prehistoria* de la Teoría Crítica fue el *locus* urbano. En mi opinión este argumento explica el hecho de que una amplia diversidad de pensadores como Georg Simmel, Ernst Bloch, Siegfried Kracauer, Franz Hessel, Theodor W. Adorno o el propio Walter Benjamin compartieran objetos y métodos de análisis tan cercanos sin que por ello adscribieran a una misma postura práctica y teórica o a una escuela de pensamiento.³ Si bien la mayoría de estos pensadores consolidaron lo que Perry Anderson en su momento llamó el “marxismo occidental”, todos ellos compartieron, de hecho, la misma *episteme* de la *discursividad crítica* durante el capitalismo tardío. Con sus conceptos, ensayos e “imágenes de pensamiento” (*Denkbilder*) esta generación de filósofos en el exilio instauraron una nueva normatividad de la crítica: acción política en la ciudad que pretendía *repolitizar* el espacio metropolitano o *despertar dialécticamente* a las masas de su *mundo de ensueños*. En este ensayo genealógico exploraré las relaciones que la *discursividad crítica* moderna ha establecido entre el cuerpo, la ciudad, la experiencia y la técnica, particularmente en los escritos de Kracauer y Benjamin. Ello supone considerar esos textos como parte de un *archivo* más general, el moderno, y a sus propuestas como enunciados que establecen una regulación *discursiva* para sus estrategias críticas. Es peculiar de esta hipótesis para una *arqueología de la crítica moderna* asumir que la descripción de la *episteme* del siglo xx puede ser multifocal y no se ago-

ta con el imprescindible trabajo realizado por Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* de 1966. De hecho, el proyecto que da pie a la gran investigación foucaultiana de los años sesenta postula implícitamente la posibilidad de hacer más de una descripción de la misma *episteme* moderna.⁴ En este caso la orientación fundamental está marcada por el discurso crítico. Por otra parte, es posible afirmar que esta vocación crítica de la filosofía del siglo xx ha acentuado el carácter *performativo* del discurso y no sólo su aspecto epistémico o *constativo*, según el vocabulario de la teoría pragmática de Austin.⁵ Este carácter *performativo* del discurso crítico, cuya fuerza consiste en producir los efectos que nombra, inserta a la *discursividad* como una estrategia política para la lectura de la experiencia urbana; la crítica es por tanto una forma de *actuar* en la ciudad, haciendo cosas con palabras. Pero, ¿qué cosas hace la crítica?

A partir de una serie superpuesta de procesos históricos (guerras mundiales, técnicas de reproducción del arte, formación metropolitana de las masas, internacionalización de la guerra civil) cabría defender que el discurso crítico, como modalidad de enunciación urbana, permite hacer una *genealogía* del cuerpo en el capitalismo tardío. Tal *genealogía* afirmará en primera instancia que las estrategias discursivas de Kracauer y Benjamin ejercen una crítica sobre las *políticas de la experiencia*; crítica que revelaría en su dialéctica particular las modificaciones que el cuerpo ha dejado en la técnica y, al revés, las transformaciones que la técnica ha ejercido sobre el cuerpo social e histórico del colectivo metropolitano. Esta *política de la lectura*, que modifica el objeto que describe, es también la crítica de las *políticas del cuerpo* en la modernidad. Toda *política de la experiencia* informa una *política del cuerpo*. Por ende el cuerpo, superficie de inscripción de los acontecimientos o volumen histórico en perpetuo derrumbamiento, según lo llamó Foucault, es una noción sobredeterminada en la modernidad más reciente. El *dictum* foucaultiano se sostiene todavía: “La genealogía, como el análisis de la procedencia, se encuentra por tanto en la articulación del cuerpo y la historia. Debe mostrar al

cuerpo impregnado de historia y a la historia como destructora del cuerpo".⁶ ¿Y hubo una historia más "destructora del cuerpo" que la del siglo xx? Si es cierto que los sucesos pasados, los deseos, los desfallecimientos y los errores se entrelazan en el cuerpo, también es cierto, como Foucault no dejó de sostener, que todos ellos entran en lucha, se borran unos a otros y continúan su inagotable conflicto; lo cual, bien leído, podría ser una nueva opción abierta para el trabajo emancipatorio. Walter Benjamin y Siegfried Kracauer, con su dialéctico apego a lo concreto, supieron aprender la lección de esta lectura política de la experiencia.

Políticas de la lectura: alegoría, imagen y miniaturas urbanísticas

Sigrid Weigel sostuvo atinadamente que la literatura de la Modernidad estuvo dominada principalmente por textos que absorben o citan la tradición de las representaciones alegóricas de la ciudad, ello transformó la experiencia urbana en ciernes en modos escriturarios que se entrecruzan, de manera múltiple y no unidireccional, con las estructuras del inconsciente.

Ya sea que la topografía de la ciudad llegue a ser escritura que puede ser leída como escritura onírica o como alegoría del inconsciente y del recuerdo (...) siempre la ciudad aparece como escenario de una escritura que en la lectura alegórica remite al o/Otro y al inconsciente.⁷

Ya sea en la personificación alegórica (*prosopopeya*) de la ciudad como mujer o en la representación de la ciudad como cuerpo sexuado con connotaciones femeninas, la revitalización de la vieja *alegoresis* hizo de las antiguas representaciones urbanas míticas un retorno de las personificaciones que tradujo la experiencia cotidiana en las urbes como un mundo onírico conformado de sueños de progreso y consumo ilimitados. La famosa cita de Ferdinand Lion, de la que Benjamin se apropiara en el

Convoluta sobre el *flâneur* del *Libro de los pasajes*, describió tal experiencia *mítica* de la urbanidad:

Los tiempos más heterogéneos conviven en la ciudad. (...) Quien camina por una ciudad se siente como en un tejido onírico donde a un suceso de hoy también se le junta uno del más remoto pasado. (...) Cosas que no llegan, o apenas, a expresarse en los acontecimientos políticos, se despliegan en las ciudades, que son un instrumento de altísima precisión, sensibles como un arpa eólica, a pesar de su pesadez pétrea, a las vibraciones del viento de la historia viva.⁸

La *alegoresis*, escritura jeroglífica que representa sensiblemente una idea abstracta en un objeto emblemático (*ideograma*), revestido siempre de un enigma que debe ser descifrado, fue una técnica *estereotípica* de escritura durante el siglo XIX; al menos a decir de Benjamin, quien vería en Charles Baudelaire la aparición típicamente moderna de este viejo y desgastado tropo. En los poemas de Baudelaire la ciudad se convierte en el escenario del duelo parisino, del encuentro fugaz con la amada y de la muchedumbre amorfa, escenario en suma del moderno *tedium vitae* o *spleen* (sentimiento que corresponde a la catástrofe permanente del capitalismo) que, sujeto al tiempo y al desgaste de las grandes ciudades, mostraría a París, capital del siglo XIX, como el escenario típico de los *mundos de ensueño* urbanos. Por esa razón la “alegoría es la armadura de lo moderno”.⁹ Si bien los estudios retóricos han elaborado una noción tropológica de la *alegoresis*, de pasado grecolatino y barroco, como *metáfora continuada* conformada de desplazamientos de significado y comparaciones arbitrarias (*metalogismo*),¹⁰ probablemente la modernidad habría revelado un nuevo uso crítico de esta retoricidad constitutiva de la lengua. Este trabajo tropológico, donde la ciudad se muestra como un emblema onírico, hablaría más bien de la reestructuración de la percepción espacial y temporal en las metrópolis de masas, para las que la miniatura modernista es un importante campo de experimentación.

Andreas Huyssen sostuvo que las miniaturas urbanas, habitualmente consideradas como un subgénero dentro de la *literatura menor* del canon occidental, presentaron al lector de periódicos de su momento en las

grandes metrópolis objetos radicalmente nuevos dentro de la genealogía de la ciudad. Éstas, las metrópolis, eran entonces islas de modernización en el interior de sociedades cuyas bases tradicionales se estaban resquebrajando por el rápido proceso de la urbanización industrial y *taylorizada*, que exacerbarían el proceso histórico de la *racionalización capitalista*.¹¹ Las miniaturas urbanas confeccionadas por literatos y filósofos como Robert Walser, Kracauer o el propio Benjamin, quienes se caracterizan por su alejamiento de la novelística modernista o la épica de la cultura nacional, tal vez fueron un efecto de los “excepcionalmente rápidos procesos decimonónicos de crecimiento urbano de ciudades como Viena y Berlín, en comparación de otras ciudades como Londres y París, y no hay duda de que se puede relacionar con la descomposición de los imperios alemán y austriaco de 1918”; pero sin duda eran efectos de la “crisis concreta de la percepción que inició con el espacio y el tiempo”,¹² actualmente convertida en historia nostálgica o lugar común de la *dynamis* propia de las ciudades modernas. Huysen describiría estas escrituras microscópicas como *instantáneas literarias de los espacios urbanos*, observación micrológica del espacio que, en toda su variedad, representa la condensación de una imaginiería metropolitana que nunca cuaja en una totalidad enciclopédica, refiriéndose al ideal epistémico de la ilustración.¹³ Estas miniaturas, retratos de ciudades plasmados en imágenes plásticas de la experiencia urbana, sintetizaban la tradición baudelaireana con las evoluciones internas de la filosofía tras el derrumbe del idealismo alemán. Lo fragmentario y lo discontinuo, emblemas intempestivos de la nueva dinámica temporal dictada por el ritmo tecnológico-político del capitalismo, serían el *topos* de la crítica.

De manera tradicional, es decir, como parte de la historia de la literatura, Huysen suscribe las miniaturas urbanas al poema en prosa baudelaireano: devenido en un tipo concreto de prosa breve muy concentrada, las miniaturas de los filósofos citados se conforman como “*Denkbild* (cuadro imaginario) (Benjamin), *Raumbild* (imagen espacial) (Kracauer), *Wortbild* (imagen creada por la palabra) (Hoffmansthal), *Körperbild*

(imagen del cuerpo) (Jünger), *Bewusstseinsbild* (imagen de conciencia) (Benn), y simplemente *Bilder* y *Betrachtungen* (imágenes y consideraciones) (...) de Musil”.¹⁴ Todas estas imágenes-en-lenguaje-escrito deben leerse como texto (*Schriften*) siguiendo la alegórica tradición del jeroglífico, actualizado en la modernidad. Estos ideogramas literarios como los que conocemos en las “Imágenes de pensamiento” de Benjamin o las descripciones del espacio urbano como imagen en Kracauer, de difícil lectura en general, condensan experiencia visual con lectura urbana, sin cumplir la promesa de la *écfrasis* retórica. Tal desfase entre percepción y abstracción, entre imagen y narración, era, por otra parte, característica de las imágenes ciudadanas en el registro pragmático de la metrópolis, cuyas calles, desde el siglo XIX, estaban saturadas por grandes letreros y rótulos, nombres de calles y anuncios de neón, marquesinas de teatros y cines, y el registro panorámico de los tipos de la ciudad que el *flâneur* retrataba, tomando prestados los estereotipos del naturalismo, a la manera de tipos o ejemplos de la diversidad de modos de vida y *formas de subjetivación* que alimentaron y alimentan todavía nuestro imaginario de los especímenes de ciudad. Todo ello, a lo que estamos acostumbrados actualmente, coadyuvó a la desestabilización de la percepción sensible, al desfase entre experiencia y actualidad que las masas vivieron de manera onírica.¹⁵ Las *imágenes de pensamiento*, por otra parte, respondieron a la organización diferente de la percepción de los sentidos, que no fue sólo visual sino también auditiva y personificada que la metrópolis generaba (a la que Benjamin, en su ensayo sobre *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* llamó “recepción táctil”). La imagen de pensamiento (*Denkbid*) “condensa las extensiones del tiempo y el espacio, las comprime en una imagen sincrónica determinada en exceso que es significativamente distinta a la descripción acompañada, la observación secuencial o el esbozo urbano meramente empírico”.¹⁶

De hecho el recurso al jeroglífico o al ideograma para *iluminar* epistémica y críticamente las tendencias de las masas de Weimar, además de exhibir el desfase entre experiencia y comprensión anteriormente se-

ñalado, sería parte de una *estrategia política de lectura* de la experiencia urbana condensada en “imágenes”: tal ejercicio se corresponde con una *política materialista de la lectura* que se detiene principalmente en el *significante* (imagen material) de la escritura antes que en el *significado* como dimensión dual del signo. Pero estas “imágenes”, objeto de escritura y de experiencia, no serían únicamente réplicas de las imágenes ciudadanas ni mostrarían la moderna imposibilidad de la *écfrasis* retórica, su tradición filosófica y teológica es distinta; probablemente haya emergido del Renacimiento europeo y de la cabalística medieval.

Weigel insistió recientemente en que las “imágenes de pensamiento” benjaminianas no deben confundirse con la poesía, lo mismo podríamos decir de las “imágenes espaciales” de Kracauer. En esta *imaginería* no se trata del arsenal metafórico o del llamado discurso figurativo o impropio, que solemos oponer al discurso literal. La concepción de que experiencia y acción urbana se articulan en imágenes defiende “que las ideas están estructuradas como imágenes y que, por lo tanto, de lo que se trata es de la práctica en el manejo de las imágenes: en definitiva una ‘política de las imágenes’ (*Politik der Bilder*) y no de una ‘política modélica’ (*bildliche Politik*)”.¹⁷ En las “imágenes de pensamiento” confluyen como en una *constelación* ideas y acciones, imaginaciones y representaciones de los actores sociales, donde los sujetos dan cuerpo a sus ideas *in actu*, lo cual inaugura el espacio de la imagen con el del cuerpo.¹⁸ Estas funciones representacionales de las miniaturas urbanas, prestas a ser leídas, ocurren en el ámbito de la escritura, no en el de la contemplación visual; se trata por tanto de una noción anti-pictórica de la *imagen*.¹⁹ En estas figuraciones sincrónicas en las que el mundo se amalgama mediante *correspondencias* con las figuras del conocimiento, las imágenes de pensamiento son también imágenes leídas, lecturas de imágenes por escrito, en las que “el carácter escriturario de las imágenes –ya se trate de cuadros, de imágenes de recuerdos, de imágenes oníricas o de imágenes del deseo materializadas en la arquitectura o en las cosas– se transforma literalmente en escritura”.²⁰

Como para el Renacimiento, la *imagen de pensamiento* describe una relación de *similitud* heterogénea y heteromorfa en la que las figuras de la semejanza (*convenientia*, *aemulatio*, *analogía* y *simpatía*) se corresponden sincrónicamente con experiencias, historia y realidad, al manifestarse como una imagen del recuerdo; proceso social mnemotécnico que es análogo en el individuo y la sociedad. Imagen, en este sentido, es figura del mundo exterior que se *corresponde* con el conocimiento.²¹ Por ello, en los términos de Weigel:

La constitución de sentido que persigue Benjamin (...) se relaciona (...) con el origen de las ideas y su cristalización en figuraciones lingüísticas: imágenes lingüísticas, que preceden y se hallan en la base del archivo de las metáforas, de la retórica en general y de la iconografía.²²

Claramente el rescate benjaminiano de la alegoría barroca al interior de la historia de la iconografía formaba parte de esta *política de la lectura* de carácter materialista. En *El origen del "Trauerspiel" alemán*, el crítico de arte reformuló la vieja asimilación existente entre el *símbolo* y la *alegoría*, que aún en nuestros días se suelen homologar.²³

De carácter alegórico, el *Schädelstätte* (paisaje de osamentas) sería la típica representación de una historia de la "materia fallida" y *petrificada* a la que el siglo XVII percibía como trabajo permanente de duelo: duelo por las víctimas de la violencia política, duelo por la naturaleza caída.²⁴ De hecho, el nombre alemán para los dramas barrocos (*Trauerspiele*) significa literalmente "trabajo del dolor". Típico del procedimiento alegórico era mostrar la arbitrariedad entre signo y referente que la teología cristiana leía como ejemplo del lenguaje caído. Las alegorías, los ideogramas y los emblemas, eran signos y cosas al mismo tiempo, que representaban lingüística o pictóricamente una narración enigmática, por lo general la materialización de una idea o concepto abstracto que el espectador debía descifrar por su parte, aunque fuera en el trabajo de interpretar a la calavera como alegoría de la Muerte. El único placer del melancólico, del sabio que veía la historia de los Estados y la soberanía hecha ruinas, era la alegoría.²⁵ En *Parque*

central el filósofo escribió, con atinada imagen, que en “la alegoría ha de mostrarse el antídoto usado contra el mito”.²⁶ Donde la palabra *mito* designa, para Benjamin y Kracauer, la *mistificación* de la realidad de las masas *deformada* por la experiencia onírica de las metrópolis inauguradas recién con la modernidad capitalista. Habitar la ciudad como se habita un sueño, sin contornos ni límites, era entonces la experiencia de las masas oprimidas por las relaciones de propiedad privada del capitalismo tardomoderno. Benjamin y Kracauer consideraban que a través de las *imágenes de pensamiento* facturadas con interés materialista podría mostrarse el carácter de clase del régimen que condensaba los sueños de las masas sedimentados en las mercancías, a las que entendían a su vez como *imágenes desiderativas*, depositarias de sueños y deseos utópicos que prometían bienestar y un futuro mejor; sueños, en fin, de una sociedad sin clases.

Criticar la experiencia: el espacio urbano como espacio del cuerpo de masas

El retorno de la *alegoresis* paradójicamente era posible por el retorno del carácter mítico de la experiencia en las ciudades modernas: en un mundo *racionalizado*, que *desencantaba* las relaciones humanas con la naturaleza, el mito vuelve bajo la forma de umbrales gigantescos y arquitecturas oníricas que, adornando sus fachadas con efigies de dioses greco-romanos y alegorías con motivos míticos y ornamentales, hacían las veces de templos para los nuevos *fetiches* mercantiles. Los famosos Pasajes parisinos *cristalizaban* los *sueños* de los habitantes de las metrópolis con *interiores* monumentales en los que la burguesía se paseaba, como por una sala de dimensiones enormes, exhibiendo su poder adquisitivo, mientras los obreros veían exhibidas en los aparadores las mercancías que fueron enajenadas de su trabajo. La producción completamente *taylorizada* no sólo había contribuido a la formación del proletariado industrial a lo largo del siglo XIX, también había producido el fenómeno del consumo de

masas. Junto a la *masificación* de la vida cotidiana, el *re-encantamiento* del mundo mistificado a manos de las primeras dictaduras modernas había prohiado, entre otros fenómenos, la gran división entre arte alto y cultura de masas. La *cultura de masas* personificaba su identidad emergente mediante una *prosopopeya* que le atribuye a esta división un marcado carácter de género: la *cultura de masas*, ajena a la estética más tradicional, fue percibida al mismo tiempo como el avance de un nuevo tipo de barbarie —en los círculos más conservadores— y como una nueva oportunidad para la crítica —entre algunos pensadores de la izquierda europea—.²⁷ En la dialéctica entre arte elevado y consumo de masas, ocurrió una *inscripción* de lo femenino en esta última.

Quizá haya sido Siegfried Kracauer el crítico que aportó la mejor *imagen de pensamiento* para describir la correspondencia entre el proceso de *racionalización* de la vida cotidiana, la cultura del cuerpo y el entretenimiento metropolitano: el ornamento de masas. Al igual que su amigo Benjamin, Kracauer concebía la nueva *mitologización* del entorno urbano como una “segunda naturaleza técnica” artificialmente construida por el capitalismo para bloquear los deseos de emancipación de las masas y volver a encandilarlas con las luces de ciudad de los espectáculos multitudinarios, cosificados en *mundos de ensueño* que resguardaban en su seno la *catástrofe* producida por las relaciones de propiedad privada que permanecieron intocadas. Ambos vivían en un mundo *re-encantado* pero todavía no *redimido* por la revolución, a la que entendían como una *detención mesiánica* de la dominación del hombre por el hombre.

Una de las peculiaridades de la obra de Kracauer consiste en su minuciosa atención a los fenómenos superficiales de la cultura de masas metropolitana; los cuales —a decir de Gertrud Koch— reflejaban las experiencias de vida en zonas conurbadas. En los trabajos del singular pensador judeoalemán la arquitectura moderna era leída como parte de un plan general de organización urbanística de la vida social, en el que incluso las cuestiones de estilo se convertían en cifras sociales que debían ser interpretadas políticamente.²⁸ Esta atención a la *superficie* de la vida

social, donde se revela inmediatamente “el lugar que ocupa una época en el proceso de la historia”,²⁹ era el *modus operandi* de Kracauer. Como escribe en el *Prólogo* a su libro póstumo *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*:

De modo que, finalmente, mis principales esfuerzos, tan incoherentes en la superficie, asumen una dirección determinada; todos han contribuido, y continúan contribuyendo, a un único propósito: la rehabilitación de objetivos y modos de ser que aún carecen de nombre y que por ello son pasados por alto o juzgados erróneamente.³⁰

En su argumento, las “imágenes espaciales” (*Raumbild*) eran este tipo de objetos: “expresiones” que debido a “su naturaleza inconsciente, garantizan un acceso inmediato al contenido fundamental de que existe o es. Y al revés, su interpretación está ligada a su conocimiento. El contenido fundamental de una época y sus impulsos inadvertidos se iluminan recíprocamente”.³¹ Kracauer desarrolla esta intuición epistemológica fundamental en una de sus miniaturas del entorno urbano titulada “Panorama de Berlín”:

Uno puede distinguir dos tipos de imágenes de la ciudad: aquellas que son conscientemente formadas, y otras que se revelan a sí mismas no-intencionalmente. Las primeras tienen su origen en la intención artificial que es realizada en cuadros, vistas, grupos de construcciones y efectos de perspectiva que Baedeker ilumina con una pequeña estrella. En contraste las últimas emergen sin haber sido previamente planeadas. No son composiciones... sino creaciones fortuitas que no permiten ser llamadas a rendir cuentas. Doquier que masas de piedra y líneas de calles se encuentran juntas, cuyos elementos surgen de los más diversos intereses, allí una imagen de la ciudad viene a la existencia de tal forma que nunca es objeto de interés para alguien más. No es más construida que natural y es similar a un paisaje en el cual se afirma inconscientemente. Despreocupada de cómo luce, continúa brillando a través del tiempo.³²

Las *imágenes inconscientes* revelan *inmediatamente* —es decir, sin necesidad de una teoría que explique la mediación entre los fenómenos de superficie y el proceso global de producción— el *contenido de verdad* de la

subjetivación de las masas en el capitalismo tardomoderno. Como ocurre con Benjamin, quien sostuvo que la técnica de reproducción de imágenes exhibía ante su generación la existencia de un “inconsciente óptico”,³³ también Kracauer consideraba que la nueva tecnología urbanística racionalizada había descubierto una dimensión hasta entonces desconocida de la experiencia humana. El inconsciente, en ambos casos, no es una noción freudiana sino una dimensión de la percepción humana que emerge en su plenitud con las nuevas tecnologías modernas, que modifican en consecuencia el *sensorium* del cuerpo.

Si nunca habíamos visto ciertas formaciones de la ciudad era porque nunca antes habíamos contado con aparatos que nos permitieran congelar el movimiento urbano o reproducirlo a diferentes velocidades. El acceso inmediato a lo real debe ser encontrado, por tanto, en las *imágenes inconscientes de la ciudad*. Como escribe Koch, “el nivel superficial es el sueño de una sociedad que se sueña a sí misma y permite una interpretación de la sociedad. El sueño ilumina al soñador. Las masas sueñan en la forma de ornamentos”.³⁴ Y los ornamentos organizan el *tecno-cuerpo metropolitano* de la sociedad.

La ciudad como *cuerpo técnico* de las masas, desarrollado por las condiciones de producción del capitalismo, es un terreno poco explorado en el siglo XX, que revestía una singular dignidad epistémica. Kracauer entendía esto como una oportunidad para la crítica al interior del proceso de secularización de la sociedad de masas.³⁵ Esta descripción de la sociedad como un cuerpo asciende a la literalidad de su sentido en “El ornamento de la masa”, publicado en 1927. En ese breve y fulgurante escrito Kracauer instauro la mejor “imagen de pensamiento” ideada para captar la dinámica de la nueva cultura del cuerpo capitalista, que tiene por efecto elidir, en lo público, la flagrante contradicción entre trabajo y capital, construyendo así una *imagen ideacional* de las masas como una figura geométrica, armónica y sin fisuras: un cuerpo ornamental de realidad plena.

El mundillo del espectáculo de los grandes estadios había inventado a las *tillergirls*, un grupo de bailarinas antecedentes de las actuales

porristas, que entretenían al público consumidor de los deportes más populares del momento, quienes paulatinamente pasaron a formar parte integral de las “fábricas de diversión norteamericanas”. Bautizadas así en honor de su coreógrafo inventor, John Tiller, las *girls* encandilaron a los espectadores con sus bailes armónicos en piscinas o en estadios, donde, mediante ingeniosas piruetas y movimientos secuenciales coordinados, montaban figuras ornamentales grandiosas y apaciguadoras con sus jóvenes cuerpos asexuados. Las *girls*, que ascendieron a moda ya en las primeras décadas del siglo xx, aparecieron primero en Manchester para ser exportadas al mundo; los rostros de las jóvenes aparecían en todas las revistas ilustradas de la época, mostrando el gusto de la audiencia por las figuras geométricas conformadas por sus cuerpos entrelazados.

Pero Kracauer, con ojo crítico, sostuvo: “el portador de los ornamentos es la *masa* y no el pueblo, pues siempre que éste forma figuras éstas no surgen del aire, sino de la comunidad”.³⁶ La precisión es fundamental. Mientras que en las democracias modernas el *pueblo* es el depositario de la voluntad política, la *masa* implica la dinámica de desaparición de la figura burguesa del *individuo* autónomo, dueño de sí y de los significados de su discurso. En lugar de la autonomía del sujeto aparece la homogeneización coordinada de la *masa* encantada por el capitalismo. El ornamento se convierte en un *fin en sí mismo*, y no la libertad individual ni la autorregulación de las pasiones.³⁷ El movimiento de las masas de *girls* se encuentra en el vacío, es un sistema de líneas que ya no tiene ningún sentido erótico, sino que en todo caso indica cuál es el lugar de lo erótico. La comunidad entonces deja de ser una unidad ética para llegar a ser un componente de un proceso económico enteramente *racionalizado*: ninguna línea sobresale de las partes de la masa y la figura ornamental prevalece sobre los individuos que son sólo una parte minúscula dentro del sistema global de la geometría social.

Del ornamento de la masa quedan excluidas “las proliferaciones de las formas orgánicas y las irradiaciones de la vida psíquica”.³⁸ Las *tillergirls* ya ni siquiera se pueden recomponer como seres humanos integrales: “los

ejercicios libres de la masa jamás son asumidos por los cuerpos que ésta contiene, cuyas contorsiones se niegan a admitir una comprensión racional. Brazos, piernas y otros miembros del cuerpo son las partes constitutivas más pequeñas de la composición”.³⁹ En esta *política del cuerpo* este último resulta fragmentado, desmembrado por el ejercicio racional en el que cada parte de la anatomía diseña un *tecno-cuerpo* de dimensiones masificadas, y la autonomía del individuo queda en suspenso. Pero lo que compete al espectáculo de las masas compete también a las relaciones de producción. Kracauer argumenta que la estructura del ornamento de la masa refleja *inmediatamente* la estructura de la historia del siglo XX.

Debido a que el *proceso de producción capitalista* debe destruir los organismos naturales a los que instrumentaliza como materia prima de la economía, el imperativo de la calculabilidad también elimina la comunidad del pueblo y la personalidad del individuo: el hombre, como mera parte de la masa, sólo es aquel que puede superar etapas y hacer funcionar máquinas sin dificultad. Sus posibilidades se redujeron a la figura del operador eficiente en el proceso de *valorización del valor* y la generación de la *plusvalía*. Antes del impacto de la globalización, Kracauer escribió:

El sistema, indiferente a la diversidad de formas, conduce por su parte a la anulación de las características nacionales y a la fabricación de masas operarias que puedan incorporarse uniformemente en todos los puntos de la Tierra. *El proceso de producción capitalista es un fin en sí mismo, como lo es el ornamento de la masa.*⁴⁰

Las mercancías fabricadas no se producen para su disfrute como valores de uso sino en aras del provecho, que se persigue sin límites. En realidad que se produzcan valores no es algo que sucede en virtud de los valores: el consumo es sólo un apéndice de la producción masiva de mercancías, un efecto colateral de la economía de masas. Las actividades sociales incluidas en el proceso son alienadas de sus contenidos sustanciales. En la producción, como en los bailes de masas, la organización ornamental se sitúa por encima de las masas: la conducta y los movimientos, economizados al máximo para que rindan en la cadena de montaje tanto como

en los mosaicos de las piscinas y estadios, están planificadas según principios racionales, disciplinadas para que cada movimiento del músculo y cada pierna de las *girls* sean funcionales y productivas para el sistema, mientras el mismo sistema resulta desconocido e invisibilizado por la *política del cuerpo capitalista*:

Cada uno ejecuta su tarea en la cinta de montaje y realiza una labor parcial sin saber cuál es el todo. (...) En la fábrica, las piernas de las *tillergirls* serían las manos. Más allá del aspecto manual, se trata de calcular disposiciones psíquicas por medio de pruebas de aptitud psicotécnicas. Éste es el ornamento de la masa. El ornamento de masas es el reflejo estético de la racionalidad anhelada por el sistema económico dominante.⁴¹

El avance en el gusto masivo por estos espectáculos ornamentales muestra al mismo tiempo el grado al que la *racionalización* económica se ha infiltrado en todas las esferas de la vida cotidiana: la industria del entretenimiento es un engranaje dentro del sistema de las relaciones de producción en el capitalismo del siglo xx. Siegfried Kracauer ya desde su temprano escrito *La novela policial. Un tratado filosófico* concebía a la historia como un proceso de *desmitologización*, entendido como un avance de la *racionalización técnico-instrumental* en la vida cotidiana. Pero el filósofo judeoalemán distinguía dos tipos de racionalidad: la *Razón*, facultad de las ideas capaz de generar el emancipatorio ideal de la libertad plena, y la *Ratio*, una racionalidad *deformada* de carácter geométrico e instrumental que vaciaba al mundo de su encanto y lo concebía como un espacio vacío para individuos atomizados.⁴²

Para Kracauer la cultura del cuerpo capitalista es la muestra del avance de la *taylorización* de la producción en la economía capitalista, y únicamente a partir de este fenómeno *superficial* de masas extrae las consecuencias de su filosofía de la historia. En su opinión, la “*época capitalista* es una etapa en el camino de la desmitificación” y consiste en un “dominio y un uso de la naturaleza encerrada como no se ha dado en ninguna otra época precedente”.⁴³ Este avance de la *ratio* (razón enturbiada, no emancipa-

toria) excluye al hombre de su proceso económico. “Una consecuencia de la extensión del poder desenfrenado del sistema capitalista es que la oscura naturaleza se rebela de modo cada vez más amenazador, evitando la llegada del hombre que *es* a partir de la razón”.⁴⁴ Sin duda tanto Adorno como Horkheimer se beneficiarían de los argumentos de Kracauer para la redacción de la *Dialéctica de la Ilustración*, aunque sin reconocer la importancia de su antecedente en la teoría crítica. Pues al igual que para los clásicos representantes de la Escuela de Frankfurt, Kracauer consideraba esta “rebelión de la naturaleza” o el retorno del “*culto mitológico*” de la *ratio* como la racialización de las relaciones sociales, extrapoladas por el biologicismo antisemita de la época, que condujo también a las leyes de Núremberg dictadas por el Nacionalsocialismo en el poder. Pero este *culto mitológico* es también la abstractividad que caracterizó el pensamiento sobre el lenguaje de la filosofía analítica, de un marcado carácter formalista. Como escribe Kracauer, en realidad el ornamento es la crasa manifestación de la naturaleza inferior:

Seguramente las piernas de las *tillergirls* se balancean de forma paralela y no los cuerpos en sus unidades naturales, y seguramente los miles de espectadores conforman en el estadio una única estrella; sin embargo, esa estrella no ilumina y las piernas de las *tillergirls* son la designación abstracta de los cuerpos.⁴⁵

La *ratio* producida por el ornamento es lo suficientemente grande como para convocar a la masa y suprimir la vida de las figuras. Su objetivo político, “reconstruir una forma de Estado, una comunidad, un modo de conformación artística cuyo portador es un (...) hombre que ya no existe”,⁴⁶ se basa en la “exaltación de lo corporal”, un uso político o la implementación de una *política del cuerpo* que el fascismo en ascenso supo apropiarse en sus mítines masivos, y en las arquitecturas monumentales de Albert Speer en las que los individuos son suprimidos por la “comunidad de la raza”. Por eso las líneas de Kracauer son pronósticos pasmosos de las tendencias regresivas adoptadas por las masas de Weimar, en tiempos en los que el débil entusiasmo democrático cedió a los encantos

del “estado de excepción” que ha devenido la regla. “Con la misma racionalidad con que son controlados los portadores de los modelos en la vida real, se sumergen en lo corporal y de ese modo eternizan la realidad del momento”.⁴⁷

Esta exaltación de lo corporal para la conformación artística de un Estado propició la cultura del cuerpo de masas en donde el proyecto nacional se lograba únicamente a través de la depuración de la raza, como sostuvo y ejecutó el nazismo. La cultura del cuerpo, habitualmente menospreciada, formó parte de una *política capitalista de Estado* si hemos de creer en el argumento de Max Horkheimer de que el Estado nazi fue un Estado autoritario que mediante el falseamiento del socialismo dirigió la economía alemana para gestionar a la población sin cambiar las relaciones de propiedad privada.⁴⁸ En este sentido, el argumento de Kracauer debería ser reconsiderado:

La educación física confisca las fuerzas de producción; y el consumo impensado de las figuras ornamentales desvía la transformación del orden vigente. El acceso a la razón se dificulta cuando las masas en las cuales debería introducirse se entregan a las sensaciones que les concede el culto mitológico ateo.⁴⁹

El culto de la depuración de la raza. Como escribió recientemente Andreas Huyssen, el “temor a las masas en esta época de menguante liberalismo es también el temor a la mujer, temor a la naturaleza fuera de control, temor a lo inconsciente, a la sexualidad, a la pérdida de la identidad y del Yo estable en la masa”.⁵⁰ Y en la *imagen de pensamiento* de Kracauer la masa es conformada *racionalmente* a partir de la cultura del cuerpo femenino del capitalismo tardomoderno. En este sentido Molly Fleischer defendió que “El ornamento de la masa” de Siegfried Kracauer era un texto donde se repudiaba la cultura femenina del cuerpo por ser ésta un ejemplo de la emancipación de las mujeres del régimen opresivo de la sexualidad patriarcal.⁵¹ Aunque esta crítica de género es importante, no deja de ser falsa debido a que Kracauer, al describir la reificación del cuerpo de las *girls* como parte de la reificación del cuerpo de las ma-

sas, sostiene implícitamente que los objetivos del feminismo no pueden lograrse si no se eliminan también las condiciones estéticas y políticas de la cultura del cuerpo de masas. Para Kracauer sería deseable incluso una postura feminista, pero ésta debe ser consciente de que el problema es la *política del cuerpo* de un capitalismo que no tardaría en mostrar su faz autoritaria con el ascenso de Hitler al poder y la dominación ornamental de las masas. De tal modo que podemos decir que Kracauer no repudia la independización de la mujer del terreno doméstico, sino que repudia la conversión de la mujer en emblema de la mercancía y la racionalización de la economía de clases que prolonga su opresión. La estética de la superficie es la *muerte del individuo*.⁵²

El diagnóstico de Kracauer es entonces bastante preciso: el urbanismo, que considera a la ciudad como un espacio tridimensional en el proceso de racionalización, puede amoldar los diseños de la metrópolis bajo la voluntad política de un *ornamento bidimensional de masas* donde todos y cada uno de sus integrantes conforman una *totalidad geométrica* y armónica, actuando como las partes que conforman un diseño, y donde el todo armoniza con el todo y le devuelve a la masa su imagen reflejada como una suerte de *continuum* racional e inquebrantable. En ese sentido toda *política del cuerpo* supone una distribución *política del espacio*. El fascismo realizó lo anterior con figuras donde las masas asumían formas ornamentales ante los ojos del dictador, que obliteraban el tecnocuerpo metropolitano y libraban una guerra civil europea para lograr “*espacios vitales*”.⁵³ Actualmente sabemos cuál es el precio de que el tecnocuerpo urbano desaparezca del campo visual de la crítica política.

La tecnología y el cuerpo: sobre la dialéctica de la experiencia

Pero Siegfried Kracauer no sólo sostuvo que el *ornamento de la masa* era la “imagen espacial” que describía la *política del cuerpo* del liberalismo

decadente de la República de Weimar; esta figura de la experiencia cotidiana de las masas designaba en su *discursividad crítica* también la *verdad* del nacionalsocialismo. Para Kracauer el totalitarismo organizaba a las masas como ornamentos sometidos al influjo de la voluntad dictatorial moderna. Los espectáculos de entretenimiento de las multitudes no aparecían únicamente como formas de distracción en sus escritos. Al contrario, mostraban que “el placer *estético* que provocan los movimientos ornamentales de masa es *legítimo*”,⁵⁴ sobre todo a un nivel *inconsciente*. Donde las clases medias y los empleados exhibían un repudio racional por el autoritarismo nazi, también mostraban su tendencia a ceder a los encantamientos de la raza aria y su modelo homoerótico del cuerpo colectivo, predominantemente masculino. Esta *legitimidad* del goce estético de lo ornamental era sobre todo una *legitimidad* epistémica para la crítica de las modernas técnicas de reproducción masiva.

En su famoso libro redactado en el exilio norteamericano, titulado *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Kracauer sostuvo que el cine era un jeroglífico visual que revelaba las tendencias de las masas a un nivel inconsciente, psicológico y por ello podía mostrar una historia de la nación alemana centrada en el carácter colectivo de las *formas de subjetivación* de las masas de Weimar, sin que ello implicara asumir un “carácter nacional fijo” sino histórico y mutable.⁵⁵ El ritmo de la política se revelaba en la tecnología cinematográfica, arte colectivo que ubicaba el lugar que ocupa una época en el proceso histórico.⁵⁶

Películas como el *Triunfo de la voluntad* le devolvían a las masas alemanas una imagen de sí mismas configurada en un *ornamento* gigantesco, con disposiciones geométricas y armónicas, donde la masa se subsumía a la voluntad única del Führer, capaz de darle forma a la multitud amorfa que pululaba en los centros urbanos de Weimar. Para Kracauer este escenario de pesadilla, en el que la conducción política adopta los rasgos estéticos de figuras colosales, había sido prefigurada por filmes como *Die Nibelungen*, donde los diseños contribuían a ahondar la impresión del poder irresistible del Destino. En la película, algunos adornos es-

pecíficamente humanos revelan la omnipotencia de la dictadura. Esos ornamentos estaban compuestos de esclavos y vasallos que, sometidos a la voluntad directa de un tirano mitológico, cayeron en el embrujo que convirtió su esclavitud en una reificación plena, acompañada de un rostro de piedra para toda la eternidad.

Es particularmente notable la imagen de los enanos encadenados que actúan como pedestales decorativos de la urna gigantesca con los tesoros de Alberico: maldicidos por su amo, las criaturas esclavizadas se vuelven figuras de piedra. Es el triunfo total de lo ornamental sobre lo humano. La autoridad absoluta se afirma, disponiendo a la gente bajo su dominio en diseños agradables. Esto también puede apreciarse en el régimen nazi que manifestó fuertes inclinaciones ornamentales para organizar las masas. Siempre que Hitler arengaba al pueblo pasaba revista no tanto a centenares de miles de oyentes como a un adorno enorme compuesto por centenares de miles de partículas.⁵⁷

Ornamentos humanos que resguardaban decorativamente los cofres de sus verdugos, fetichización no sólo de las mercancías sino también del consumidor, autoritarismo que ordena la disposición colectiva de las masas con bando de excepción, racionalización del espacio que ocupan los sirvientes devenidos en ornamentos precarios, arbitrariedad voluntariosa que se traduce en fuerza de ley directa, sin división de poderes; todos estos elementos que desfilaron por los filmes de Weimar develaban ante los ojos de la multitud figuras de poder que no tardarían en materializarse históricamente y en dirigir el comportamiento de las masas hacia políticas de exterminio: la imagen de una colectividad totalmente racional, dueña de sí y constitutiva de un cuerpo social sin fisuras ni alteridad es un sueño de *plenitud ontológica* que el fascismo hizo realidad de maneras deformadas.⁵⁸ El cuerpo social que es un ornamento *en sí mismo* es un cuerpo social que no tiene espacios vacíos, ni alteridad irrestricta frente a la cual deba delimitar ningún “yo”, es una unidad autosuficiente que se alimenta de la imagen alienante de sí misma, satisfaciendo autónomamente sus propios impulsos, nutriéndose de su propia fortaleza, única e igual a sí. Este sueño autocomplaciente de masas fue la *moviliza-*

ción total que Ernst Jünger consideró como la característica de la política internacional en la era de las guerras y las revoluciones mundiales.⁵⁹ Movilización que integraba a mujeres y hombres en la economía de guerra, haciendo que la población civil formara parte de la nueva tecnología bélica. La inserción de la sociedad civil en los conflictos armados entre naciones modificó la “imagen de la guerra” de los antiguos Estados autoritarios, correlativa con “la salida a escena de las grandes masas (que) implica una democracia de la muerte”.⁶⁰

La igualdad ante la muerte exhibe la precariedad moderna del cuerpo de los habitantes metropolitanos, cuyas ciudades vislumbraban con un sentimiento de horror –mezclado de placer– que en ninguna de las esferas de la vida subsistiría un solo átomo que *no* estuviera trabajando o que no se encontrara vinculado a ese proceso frenético. Esta “vida en la edad de las masas y las máquinas” va seguida, en la opinión polémica de Jünger, “de las guerras de los *trabajadores* –guerras de cuya estructura racional y de cuya índole implacable nos ha proporcionado ya un atisbo la primera gran confrontación del siglo xx–”.⁶¹ Ello mostraría “un ingenuo culto de la técnica”.⁶² Sin duda Walter Benjamin habría criticado la anterior opinión. Su lectura revolucionaria de las *políticas de la experiencia* del capitalismo tardío hizo hincapié en que la *proletarización creciente de las masas* sólo podía ser conducida a la guerra si y sólo si las relaciones de propiedad no eran transformadas. La Segunda Guerra Mundial *no* era una guerra de *trabajadores*, era una guerra impulsada por el capitalismo resguardado por los fascistas que se extendieron por Europa a un ritmo vertiginoso.

En el argumento benjaminiano el “fascismo intenta organizar a las masas proletarias que se han generado recientemente, pero sin tocar las relaciones de propiedad hacia cuya eliminación ellas tienden”.⁶³ Las masas tienen un derecho a la transformación de tales relaciones, pero el fascismo intenta darles una *expresión* que consista en la conservación del modo de producción capitalista. “*Es por ello que el fascismo se dirige hacia una estetización de la vida política*”⁶⁴ y más en particular hacia una *estetización*

de la guerra. Si las relaciones de propiedad permanecen sin ser modificadas, entonces todo avance técnico conduce a un solo punto: la guerra. Es por ello que Benjamin concebía a la “guerra imperialista” como un vuelco de la técnica contra las exigencias revolucionarias de la sociedad metropolitana.⁶⁵

No es gratuito que la reflexión benjaminiana sobre el *empobrecimiento de la experiencia y de la capacidad de narrar* haya surgido del cargado contexto de entreguerras: el conflicto bélico dominado por la máquina causó *shocks* revulsivos sobre el *sensorium* corporal de las masas, comprometiendo severamente la capacidad de estructurar una *narración* polisémica que sería rápidamente desplazada por la moderna técnica de la *información*.⁶⁶ Aún más, la producción de la ciudad como *tecnocuerpo* de masas incrementó el fenómeno de la *recepción táctil*, imponiendo nuevas tareas a la técnica urbana y arquitectónica y a sus relaciones con el cuerpo humano. Benjamin veía el cumplimiento de esta nueva tarea *estética* en el mecanismo del *acostumbramiento*: en las ciudades actuales no es suficiente la simple visión de los letreros y los signos ciudadanos, además es necesario un aprendizaje corporal realizado mediante la *recepción táctil*. “La arquitectura ha sido desde siempre el prototipo de una obra de arte cuya recepción tiene lugar en medio de la distracción y por parte del colectivo”.⁶⁷ Puesto que la recepción de los edificios públicos o de los interiores privados acaece de una doble manera: por el uso y por la percepción.

Benjamin, como sostiene Susan Buck-Morss, le “exige al arte una tarea mucho más difícil; esto es, la de *desbacer* la alienación del *sensorium* corporal, *restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad*, y la de hacer todo esto no evitando las nuevas tecnologías sino *atravesándolas*”.⁶⁸ Es posible afirmar que Walter Benjamin fue algo más que un crítico marxista de arte: fue de hecho un *crítico estético materialista* si entendemos por *aisthítkos* no sólo un área del saber académico (el referido al arte) sino a la misma experiencia sensorial de la percepción. Percepción que, en los arduos años del siglo xx, estuvo sometida a los efectos que la guerra tecnológica dejó en

el cuerpo colectivo. Walter Benjamin en su famoso ensayo *El narrador*, distingue entre *Erlebnis* (experiencia no integrada, como la del impacto del trauma) y *Erfahrung* (experiencia relativamente integrada, vinculada con procedimientos tales como la narración o el relato de historias).⁶⁹ La *Erlebnis* podría relacionarse entonces con la reactuación y el “pasaje al acto” del síntoma traumático de la guerra, y la *Erfahrung* con el “trabajo de elaboración”, que no sólo incluye la narración sino también el duelo y el pensamiento y la práctica políticos. El contexto en el que hacen su aparición estas *iluminaciones* benjaminianas hace una marcada referencia a las nuevas experiencias urbanas y a su circunstancia en el capitalismo, puesto que la propia lectura de Benjamin es política. Como Susan Buck-Morss defiende: “La distinción benjaminiana entre *Erfahrung* y *Erlebnis* era paralela a aquella entre producción, la creación activa de la propia realidad, y una respuesta reactiva (consumista) a ésta”.⁷⁰

Así, al paseante ocioso las cosas se le aparecen en sus paseos citadinos como instancias divorciadas de la historia y divorciadas del aparato de producción, eternizando un presente que, de manera consecuente, se le manifiesta como lo natural, como el modo de ser del mundo y no como un episodio de la historia que puede ser modificado, transitorio, no acabado. Para Benjamin, al mostrar los objetos industriales (las mercancías y los desperdicios de la industria cultural) en su historicidad constitutiva, el historiador podía *despertar* al colectivo soñante, que reactualiza la experiencia traumática en el capitalismo (*Erlebnis*), para la acción política revolucionaria, desgarrando el *mundo de ensueño* que encubre la catástrofe característica de la modernidad tardía, donde la experiencia de la guerra se ha normalizado, *estetizando* con ello lo político –pero también la explotación, la mutilación, la destrucción de formas orgánicas de vida y, actualmente, la instauración de guerras globales en su demanda de justicia infinita–. Si, como sostiene Buck-Morss, la comprensión crítica que tenía Benjamin de la sociedad de masas quiebra la tradición del modernismo, es porque Benjamin hace estallar la constelación de arte, política y estética en la cual, para el siglo xx, esta tradición se había coagulado.

Si la industrialización y sus guerras han sido las causantes de la moderna crisis de la percepción, debido a la aceleración y la fragmentación del tiempo y el espacio de la reproductibilidad técnica, la cámara, opinaría Benjamin, ofrece un potencial crítico al montar y yuxtaponer *imágenes dialécticas* donde el nuevo orden espacio-temporal se muestra, al mismo tiempo, como algo nuevo y a la vez arcaico.⁷¹ La *imagen dialéctica*, montaje literario que cristaliza el tiempo social en una constelación plagada de tensiones, muestra las *políticas de la experiencia* en detención, para observar que los Pasajes parisinos son el *protofenómeno* (*Ur-phänomen*) de la sociedad moderna. En ellas “toda circunstancia histórica que se expone dialécticamente se polariza convirtiéndose en un campo de fuerzas en el que tiene lugar el conflicto entre su historia previa y su historia posterior”.⁷² En este trabajo político, en el que se desmitifica la *experiencia onírica* de la ciudad, el mito del capital se disuelve en la historia, mostrando, como los autores de la *Ideología alemana*, que este modo de producción, donde las fuerzas de la técnica —que son capaces de realizar un mundo sin dominación de clase— propician la guerra de masas, es la *prehistoria* de una humanidad que desea su libertad, su emancipación, es decir, una sociedad sin clases.

Como escribe Benjamin: “A la forma del nuevo modo de producción, que al principio aún está dominada por la del antiguo (Marx), le corresponden en la conciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se entrelaza con lo antiguo”.⁷³ El trabajo del dialéctico consiste en convertir estas *imágenes desiderativas* en *imágenes dialécticas* unidas en la *dialéctica del despertar* de las masas. Del sueño de las ciudades a las ciudades que realizan los sueños del proletariado sólo mediaba, diría Benjamin, la revolución. Su proyecto epistémico y político probaría cuán concreto puede ser uno en relación con la historia de la filosofía, pues los objetos culturales son leídos como las alegorías de una historia natural, en donde las experiencias del pasado se encuentran fosilizadas, y los sufrimientos de la “tradición de los oprimidos”, transmitidas en las narraciones de Benjamin, pueden reactivar en el *Jetzt-zeit* la chispa de la esperanza, que

no sólo enseña que el “estado de excepción” en que ahora vivimos es en verdad la regla, sino que, además, “no hay un instante que no traiga consigo su oportunidad revolucionaria –sólo que ésta tiene que ser definida en su singularidad específica, esto es, como la oportunidad de una solución completamente nueva ante una tarea completamente nueva”.⁷⁴

La tarea nueva que hoy se ofrece a nosotros es la de criticar las *políticas de la experiencia* que nos constituyen como sujetos en sus formas más acabadas. En este ensayo únicamente hicimos una breve genealogía política del cuerpo, tal como aparece *problematizado* en los textos de los primeros teóricos críticos del siglo xx. El campo de experiencia, entre tanto, se ha modificado drásticamente. La imagen colectiva de la ciudad como espacio utópico se acabó con la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial. El planeamiento urbano reciente, como defendió Buck-Morss, “ha estado más comprometido con la seguridad contra el crimen que con montar fantasmagorías para el deleite de las masas”.⁷⁵ Esa es la *política de la experiencia* que actualmente regula el cuerpo; hacia ella deberían encaminarse nuestros esfuerzos teóricos, pero también, y sobre todo, nuestros esfuerzos críticos.

Conclusiones

En este artículo especializado se han explicado varias de las premisas históricas, teóricas y aun civilizatorias que forman parte de los planteamientos de la Teoría Crítica emergente durante el periodo de entreguerras en Centroeuropa. Hemos visto la manera en que tanto Benjamin como Kracauer rehabilitan la vieja tradición de lectura de las alegorías, la cual muestra el desfase entre experiencia y actualidad que es común tanto al siglo xvii como al siglo xx. Sin duda el investigador podrá encontrar mucho provecho en el conjunto de citas referido, de igual modo el estudioso de las retóricas de la imagen puede encontrar reflexiones que aporten en el análisis histórico de las alegorías con aplicabilidad a

diversos campos educativos, sociológicos, literarios e históricos sin más. Bien, a través de sus miniaturas urbanas, densamente cargadas de filosofía materialista, ambos pensadores intentaron hacer sonar las señales de alarma en un siglo que se creía arribando al anhelado progreso del iluminismo. Sin embargo, como dirán Adorno y Horkheimer, la tierra enteramente ilustrada resplandecerá bajo el signo de la catástrofe política del capitalismo tardío. Hemos hecho énfasis en los supuestos teológicos y filosóficos de la *política de la lectura* de Benjamin y Kracauer por tratarse, a menudo, como un aspecto ajeno a su filosofía materialista. No puede entenderse, con todo, la originalidad de ambos pensadores, sus ensayos microsociológicos, su atención al detalle de los fenómenos de masas, si no se atiende a la filosofía que informa sus estrategias epistémicas y metafísicas de lectura.

A través de ese énfasis en dichos planteamientos, provenientes del modernismo, hemos visto la manera en que las relaciones del cuerpo, la ciudad y la técnica se han perfilado en sus filosofías. Formas de pensamiento que trabajan en imágenes más que en conceptos. Frente a Hegel, Benjamin y Kracauer habría objetado que no se trata de poner el tiempo en conceptos sino en imágenes; imágenes cargadas de tensiones dialécticas irresueltas que pueden hacer estallar, en el presente, la chispa *mesiánica* de la revolución.

Sin duda, la manera en que ambos pensadores teorizaron el empobrecimiento de la experiencia, hoy tan rampante en las sociedades de la información, y el ornamento de las masas, que continúa reificando la corporalidad de hombres y mujeres en el globo, tiene un sabor vetusto, casi arcaico. Hay, en nuestros días, una fascinación muy acrítica que ha convertido al pensamiento de Benjamin en una moda: se lo cita a la menor provocación, incluso en círculos especializados se lo invoca como argumento mayor sin hacer una revisión minuciosa de sus conceptos y sin asumir, erróneamente, que el horizonte de experiencia del crítico berlinés ha dejado de ser, para siempre, el nuestro. Pensemos por un momento en el concepto crítico de la historia en Benjamin: la historia

es un tren que avanza locamente, sin conductor, hacia el desfiladero y el proletariado era la fuerza que podía detener la palanca para poner el freno de emergencia en el avance hacia la catástrofe. Esta alegoría, vigente en su momento, es realmente inoperante en nuestro siglo de hipercomunicación, de hiperconectividad, de información y capitales fluidos y globales. Ese concepto es inútil e inoperativo para nosotros, su metáfora ha sido desgastada para dejar de ser vinculante para siempre. Toca a nuestro pensar volver a poner en marcha el afanoso trabajo de la crítica. ¿De qué conceptos podremos echar mano?

Me parece, y solamente podré barruntar esta observación final en estas líneas, que es preciso hacer una crítica de la razón securitaria ejecutada como una genealogía de los dispositivos de seguridad que han conformado la trama más aguda y trágica de nuestro siglo. Dicha genealogía, que sólo esbozo rápidamente, tendría que ser diferenciada; habría de atender a la manera específica en que América Latina forma parte de políticas globales de eje que han sucedido a los bloques de la Guerra Fría. En esta política de ejes, que es transversal de Norte a Sur, México y Colombia han conformado un sólido bastión en donde esos dispositivos securitarios se han desarrollado hasta convertirse casi en la única modalidad reconocida de la política. Ahí sus dispositivos han generado efectos institucionales sumamente materiales que la genealogía del cuerpo y lo político tiene el deber de pensar. Entre otras cosas, el estudio de los dispositivos de la seguridad hemisférica en el continente americano podría brindarnos pautas para entender el desarrollo de formas de impunidad tan pronunciadas en la vida civil latinoamericana, garantizadas por la reproducción de formas de racionalidad institucionales que no pueden gestionar los conflictos por medios no violentos. Este es el verdadero trabajo del pensamiento interdisciplinario entre las humanidades y las ciencias sociales hoy en día.

Y quién sabe, tal vez si nos empeñamos en él podamos llegar a una inteligencia crítica de nuestro tiempo que nos permita usar conceptos a la altura de las circunstancias...

Notas

¹ Ver Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 2008, pp. 63-90.

² El vocabulario técnico de la *arqueología* foucaultiana se toma de Michel Foucault, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 22ª edición, 2005.

³ Aunque en general la historia de la filosofía suele adscribir el *corpus* teórico de estos autores a la Escuela de Frankfurt, cabe señalar, como lo hace Axel Honneth, que la mayoría de estos pensadores mencionados forman parte de la periferia del *Institut fur Sozialforschung* situado en la diáspora. Con la gran excepción de Adorno, todos ellos permanecieron en los márgenes del afamado instituto, sin formar parte de él por entero. Aunque en el argumento de Honneth lo que caracteriza a la Teoría Crítica es un negativismo en teoría social y una concepción de la historia como deformación de la razón, con todo tales paradigmas podrían no ser suficientes para comprender el *dispositivo* teórico *instaurado* por estos pensadores. Para la reconstrucción de Honneth remito al lector al ensayo “Una patología social de la razón. Sobre el legado intelectual de la Teoría Crítica”, en *Patologías de la razón. Historia y actualidad de la Teoría Crítica*, Buenos Aires, Katz, 2009, pp. 27-51.

⁴ Ver Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 32ª edición, 2005.

⁵ Ver John Austin, *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona, Paidós, 1971.

⁶ Michel Foucault, “Nietzsche, la genealogía, la historia”, en *Microfísica del poder*, Madrid, La piqueta, 1992, 3ª edición, p. 15.

⁷ Sigrid Weigel, “El “otro” en la alegoría. Una prehistoria de la alegoría de la Modernidad en el barroco”, en *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*, Buenos Aires, Paidós, 1999, p. 168. La autora hace un uso singular de la categoría de Otro similar a la del psicoanálisis lacaniano, para el cual el inconsciente es lo que se estructura como un lenguaje (sistema de signos sincrónico conformado por diferencias entre significante y significado) y donde el Otro es el registro de lo simbólico, el lenguaje, función de la madre que introyecta el *nombre del padre* o *instancia de la ley*.

⁸ *Apud* W. Benjamin, *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2009, p. 438.

⁹ Walter Benjamin, “Charles Baudelaire. Un lírico en la época del alto capitalismo”, en *Obras. Libro I, vol.2*, Madrid, Abada, 2008, p. 290.

¹⁰ Helena Beristáin, en su famoso *Diccionario de retórica y poética*, presenta diversas versiones del pensamiento de la *alegoresis*: a veces como *figura* de pensamiento, a veces como *nivel de sentido* a interpretar. Para Dante por ejemplo la alegoría ofrecía un segun-

do sentido en los textos poéticos que encubría una *verdad oculta* bajo una *mentira*; para el barroco, como es bien sabido, tenía una función *moral* y *pedagógica*: mediante sus figuras se resguardaba una gema de saber que podía edificar al lector o a todo aquél que contemplaba sus efigies en la pintura alegórica. En todo caso la alegoría es un reto para la transparencia del sentido o la *écfrasis* (conceptualización obtenida por el concurso de las artes del tropo, capaces de obtener una narración que fuera equiparable a un objeto visual contemplado). La discusión sobre este tropo y su ejercicio, empero, continúa. Ver la entrada “Alegoría (y niveles de sentido)” en Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008, pp. 25 y 26.

¹¹ Ver Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, México, Fondo de cultura económica, 2006.

¹² Andreas Huyssen, “Las miniaturas modernistas: instantáneas literarias de espacios urbanos”, en *Modernismo después de la posmodernidad*, Buenos Aires, Gedisa, 2010, p. 119.

¹³ Cf. *Ibidem*, p. 123.

¹⁴ *Ibidem*, p. 121.

¹⁵ Peter Fritzsche, historiador del Berlín del siglo xx, compartiría esta misma opinión, como se desprende del siguiente pasaje: “Ese campo perceptivo inestable se reflejaba en la experimentación de escritores y artistas con nuevas técnicas de representación. El estilo de “instantánea” de la *kleine Prosa*, la antinarrativa de la novela moderna, las interrupciones y los desplazamientos de la poesía expresionista se vinculan con una forma de mirar claramente metropolitana y finisecular que puede sintetizarse con la denominación de “modernismo””. Peter Fritzsche, *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna*, Buenos Aires, 2008, Siglo XXI, p. 28. A diferencia de Huyssen, Fritzsche defiende, a su manera, que entre la representación textual de la ciudad y las calles de concreto duro de la metrópolis había una armonía bastante estable, donde incluso los artículos ocasionales y las miniaturas urbanas formaban parte del mapeo textual que era indispensable para la vida metropolitana del diario. Habría que cuestionar, con todo, su concepto de “ciudad textual” leído como un *espectáculo ciudadano* de masas que introducían a los lectores en la dinámica propia de las democracias modernas. Ver el capítulo 1 del libro citado.

¹⁶ Fritzsche, *Ibidem*, p. 122. Este trabajo condensado en los *Schrift-Bildung* probablemente habría revitalizado en la modernidad reciente el viejo programa filosófico de la *lectura del mundo*, como defiende Miriam Hansen en su artículo *Mass culture as hieroglyphic writing: Adorno, Derrida, Kracauer*, donde escribe: “A la crisis vivida como modernidad, este programa encuentra una particular inflexión en el trabajo de los intelectuales judíos –Simmel, Benjamin, Bloch, Hessel, para mencionar sólo a unos

cuantos- quienes dirigen técnicas desarrolladas para la interpretación de textos sagrados y canónicos hacia espacios y artefactos de la vida urbana moderna, intentando descifrar un subtexto escondido que debe ser dirigido a su redención”. Miriam Hansen, *Mass culture as hieroglyphic writing: Adorno, Derrida, Kracauer*, en *New German Critique* (Nueva York), n° 56 (Abril 1992), p. 63. La traducción es mía. Lo que, en su opinión, hace de todos estos pensadores ejemplos de un tono apocalíptico recientemente adoptado en filosofía. Probablemente las experiencias de la guerra orillaron a varios de estos escritores y críticos del modernismo a adoptar una posición teológico-política mesiánica, sin embargo asumir acríticamente, como hace Hansen, que ellos importaron técnicas teológicas de lectura al terreno de lo profano supone desestimar sus aportes específicos al materialismo dialéctico de la época.

¹⁷ Sigrid Weigel, *ibídem*, p. 38.

¹⁸ *Ídem*.

¹⁹ Weigel exhuma brevemente la historia de esta interpretación de lo imaginario en general de la siguiente manera: “El concepto benjaminiano de imagen (...), actualiza una tradición bíblica o judía que estaba desterrada a lo largo de este desarrollo histórico, por lo que la imagen aparece utilizada como sinónimo de *similitud*, pero para una *similitud inmaterial* y “no-sensorial”. Justamente dentro del seno de esta tradición las imágenes se tornan legibles, son aprehendidas como escritura”. Sigrid Weigel, “Imágenes de pensamiento. Una relectura del “Ángel de la historia”, en *ibídem.*, p. 99. Las cursivas son mías.

²⁰ *Ibídem*, p. 102.

²¹ Cf. *Ibídem*, p. 104.

²² *Ibídem*, p. 102.

²³ Cf. Walter Benjamin, “El origen del “Trauerspiel” alemán”, en *Obras. Libro I, vol. 1*, Madrid, Abada, 2007, 2ª edición, p. 378. Irving Wohlfarth sostuvo de manera más radical que tal recuperación benjaminiana compensaba en los estudios germanísticos la falsa asimilación de los judíos alemanes en Centroeuropa, Cf. Irving Wohlfarth, *Hombres del extranjero. Walter Benjamin y el Parnaso judeoalemán*, México, Taurus, 1999, p. 87. Para Benjamin la diferencia entre ambos tropos es abismal: el *símbolo* (manifestación sensible de lo divino) supuestamente redime la realidad corpórea, justificando la opresión de clase a la que ontologiza, mientras que la *alegoría* barroca, por su parte, muestra la historia del sufrimiento del mundo como *historia natural* (*Naturgeschichte*) dirigida hacia la *catástrofe*. “La misma expresión alegórica –escribe el filósofo– viene al mundo con un entrecruzamiento peculiar de naturaleza e historia”. Benjamin, *op., cit.*, p. 384. Lo cual se puede apreciar en el concepto de *ruina*, efecto del desgaste natural y de la violencia política. Por ello las alegorías son en el reino del pensamiento, lo que las ruinas en el reino de las cosas. Cf. *Ibídem*, p. 396.

²⁴ “La naturaleza se aparece a esos poetas como eterna caducidad, sólo en la cual la mirada saturnina que es la propia de aquellas generaciones reconocía como tal la historia. En sus monumentos, las ruinas, habitan (...) los animales saturninos. De este modo, con la decadencia, y única y exclusivamente a través de ella, el acontecer histórico se contrae y entra a escena”. *Ibidem*, p. 398.

²⁵ Como escribe Susan Sontag, para Benjamin “la alegoría es la manera de leer el mundo típico de los melancólicos (...). El proceso que saca un significado de lo petrificado y lo insignificante, la alegoría es el método del drama barroco alemán y de Baudelaire, principales temas de Benjamin; y transmutado en argumento filosófico y en análisis micrológico de las cosas, es el método que el propio Benjamin practicó”. Susan Sontag, “Bajo el signo de Saturno”, en *Bajo el signo de Saturno*, México, Mondadori, 2008, pp. 133-134.

²⁶ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del alto capitalismo*, p. 285.

²⁷ “Es asombroso observar cómo hacia la vuelta del siglo el discurso político, el psicológico y el estético fuerzan obsesivamente una cuestión femenina y de género en la cultura de masas, y en las masas en general, mientras que la cultura elevada, ya sea tradicional o moderna, permanece claramente en el campo privilegiado de las actividades masculinas”. Andreas Huyssen, “La cultura de masas como mujer: lo otro del modernismo”, en *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2ª edición, 2006, pp. 94-95.

²⁸ Cf. Gertrud Koch, *Siegfried Kracauer. An introduction*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 2000, p. 8.

²⁹ Siegfried Kracauer, “El ornamento de la masa”, en *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*, Barcelona, Gedisa, 2008, p. 51.

³⁰ Siegfried Kracauer, *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2010, p. 52.

³¹ Siegfried Kracauer, “El ornamento de la masa”, *op. cit.* P. 51.

³² Siegfried Kracauer, *apud* David Frisby, “Deciphering the hieroglyphics of Weimar Berlin: Siegfried Kracauer”, en Charles W. Haxthausen y Heidrun Suhr (eds.) *Berlin, culture & metropolis*, Nueva York, University of Minnesota Press, 1990, p. 153.

³³ “La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo, porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la conciencia humana”. Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2004, p. 26.

³⁴ Gertrud Koch, *Siegfried Kracauer...*, p. 29. La traducción es mía.

³⁵ Como escribe en su recensión crítica de la traducción de Buber y Rosenzweig de la Biblia al alemán: “Ya hace tiempo que lo *profano* se ha liberado de la tutela de las categorías teológicas, con las cuales aún coincidía aproximadamente en tiempos de la

Reforma o que, al menos, constituían una superestructura adecuada. De la envoltura teológica se han desprendido intereses que más bien son exclusivamente de carácter terrenal: la sociedad se posiciona frente a las comunidades de las religiones positivas como un cuerpo que se ha encontrado a sí mismo, con conceptos y objetivos propios". Siegfried Kracauer, "La Biblia en alemán. Sobre la traducción de Martin Buber y Franz Rosenzweig", en *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa 2*, Barcelona, Gedisa, 2009, p. 99.

³⁶ Siegfried Kracauer, "El ornamento de la masa", p. 52.

³⁷ Cf. Siegfried Kracauer, *ibídem*, p. 53.

³⁸ *Ibidem*, p. 54.

³⁹ *Ídem*.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 55. Las cursivas son mías.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 55-56.

⁴² En su topografía filosófica el *tiempo pleno* y *mesianico* de la comunidad secular de la revolución se oponía al *espacio vacío* del urbanismo capitalista que aliena a los individuos de los medios de producción y los masifica en formas geométricas que establecen el sistema de sus relaciones sociales. Como ocurre en el *lobby* del hotel, figura central de las novelas detectivescas de la época, los individuos entran a formar momentáneamente una comunidad deformada que padece de una falsa consagración con las *esferas plenas* de la vida social, donde *plenitud* significa *plenitud ética* de la vida colectiva y no la alienación desencantada del sistema económico *taylorizado*. Ver Siegfried Kracauer, *La novela policial. Un tratado filosófico*, Buenos Aires, Paidós, 2010.

⁴³ Siegfried Kracauer, "El ornamento de la masa", p. 58.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 61.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 62.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 65.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 63.

⁴⁸ Ver Max Horkheimer, *Estado autoritario*, México, Itaca, 2006.

⁴⁹ Horkheimer, *Ibidem*, p. 64.

⁵⁰ Andreas Huyssen, *op.*, *cit.*, p. 103.

⁵¹ A los ojos de Fleischer, Kracauer se posicionaría como un *voyeur* que siente recelo de los recientes logros de las luchas feministas a lo largo del siglo xx. Ver Molly Fleischer, "The gaze of the *flâneur* in Siegfried Kracauer's "Das ornament der Masse"", disponible en la *www*: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1468-0483.00186/abstract>. (Consultado el 15 de julio de 2011).

⁵² Como Susan Buck-Morss escribe: "la estética de la superficie le devuelve al observador una percepción que refuerza la racionalidad del todo del cuerpo social que, cuando es visto desde el cuerpo particular del observador, es percibido como amenaza a la integridad.

Y sin embargo, si el individuo encuentra un punto de vista desde el cual puede verse como un todo, el tecnocuerpo desaparece del campo visual". Susan Buck-Morss, "Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte" en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005, p. 215.

⁵³ Cf. Franz Neumann, *Bebemoth. Pensamiento y acción en el nacionalsocialismo*, México, Fondo de cultura económica, 2005, p. 157 y ss.

⁵⁴ Siegfried Kracauer, "El ornamento de las masas", p. 56.

⁵⁵ Cf. Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 16.

⁵⁶ En 1947 Kracauer escribió: "En Nuremberg, el decorado ornamental de *Die Nibelungen* apareció en escala gigantesca: un océano de banderas y personas artísticamente dispuestas. Las almas eran cabalmente manejadas para crear la impresión de que el corazón mediaba entre la mano y el cerebro. De día y de noche, millones de pies marchaban por las calles de la ciudad y las carreteras principales. El sonar de los clarines militares se oía infaliblemente, y los filisteos de las salas afelpadas se sentían muy exaltados. Retumbaban los fragores de las batallas, las victorias se sucedían una tras otra. Todo era como había sido en la pantalla. Las oscuras premoniciones de un desastre final también se cumplieron". *Ibidem*, p. 253.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 94.

⁵⁸ Ver Kracauer, *ibidem*, p. 192.

⁵⁹ Ver Ernst Jünger, *Sobre el dolor, seguido de La movilización total y Fuego y movimiento*, México, Conaculta/Tusquets, 2008.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 100.

⁶¹ *Ibidem*, p. 101.

⁶² *Ibidem*, p. 120.

⁶³ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003, p. 96.

⁶⁴ *Ídem*. Cursivas en texto.

⁶⁵ Cf. *Ibidem*, p. 98.

⁶⁶ Ver Walter Benjamin, "Experiencia y pobreza", en *Obras. Libro II, vol. 1*, Madrid, Abada, 2007, pp. 216-222.

⁶⁷ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 93.

⁶⁸ Susan Buck-Morss, "Estética y anestésica...", *op. cit.*, p. 171.

⁶⁹ Ver Walter Benjamin, "El narrador", en María Stoopen (coord.) *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, UNAM, 2009, pp. 33-54.

⁷⁰ Susan Buck-Morss, "Estética y anestésica...", *op. cit.*, p. 125.

⁷¹ Cf. Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2ª Edición, 2001, p. 295.

⁷² Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2009, p. 472.

⁷³ *Ibidem*, p. 38.

⁷⁴ Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México, Contrahistorias, 2005, p. 30.

⁷⁵ Susan Buck-Morss, “La ciudad como mundo de ensueño y catástrofe”, en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, p. 251.

Bibliografía

- AUSTIN, John, *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona, Paidós, 1971.
- BENJAMIN, Walter, “El origen del “Trauerspiel” alemán”, en *Obras. Libro I, vol. 1*, Madrid, Abada, 2007, 2ª edición, pp. 217-459.
- _____, “Charles Baudelaire. Un lírico en la época del alto capitalismo”, en *Obras. Libro I, vol.2*, Madrid, Abada, 2008, pp. 87-301.
- _____, “Experiencia y pobreza”, en *Obras. Libro II, vol. 1*, Madrid, Abada, 2007, pp. 216-222.
- _____, “Imágenes que piensan”, en *Obras. Libro IV, vol. 1*, Madrid, Abada, 2010, pp. 249-389.
- _____, *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2009.
- _____, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2004.
- _____, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.
- _____, “El narrador”, en María Stoopien (coord.) *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, UNAM, 2009, pp. 33-54.
- _____, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México, Contrahistorias, 2005.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008.
- BUCK-MORSS, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005.
- _____, *Dialéctica de la mirada*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2ª Edición, 2001.
- FLEISCHER, Molly, “The gaze of the *flâneur* in Siegfried Kracauer’s “Das ornament der Masse””, disponible en la www: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1468-0483.00186/abstract..> (Consultado el 15 de julio de 2011).
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 32ª edición, 2005.

- _____, *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 30ª edición, 2005.
- _____, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 22ª edición, 2005.
- _____, “Nietzsche, la genealogía, la historia”, en *Microfísica del poder*, Madrid, La piqueta, 1992, 3ª edición, pp. 7-31.
- FRISBY, David, “Deciphering the hieroglyphics of Weimar Berlin: Siegfried Kracauer”, en Charles W. Haxthausen y Heidrun Suhr (eds.) *Berlin, culture & metropolis*, Nueva York, University of Minnesota Press, 1990, pp. 152-164.
- FRITZSCHE, Peter, *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- HANSEN, Miriam, *Mass culture as hieroglyphic writing: Adorno, Derrida, Kracauer*, en *New German Critique* (Nueva York), Núm. 56 (Abril 1992), pp. 47-73.
- HEIDEGGER, Martin, “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 2008, pp. 63-90.
- HONNETH, Axel, “Una patología social de la razón. Sobre el legado intelectual de la Teoría Crítica”, en *Patologías de la razón. Historia y actualidad de la Teoría Crítica*, Buenos Aires, Katz, 2009, pp. 27-51.
- HORKHEIMER, Max, *Estado autoritario*, México, Itaca, 2006.
- HUYSEN, Andreas, “Las miniaturas modernistas: instantáneas literarias de espacios urbanos”, en *Modernismo después de la posmodernidad*, Buenos Aires, Gedisa, 2010, pp. 115-140.
- _____, “La cultura de masas como mujer: lo otro del modernismo”, en *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2ª edición, 2006, pp. 89-120.
- JÜNGER, *Sobre el dolor, seguido de La movilización total y Fuego y movimiento*, México, Conaculta/Tusquets, 2008.
- KOCH, Gertrud, *Siegfried Kracauer. An introduction*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 2000.
- KRACAUER, Siegfried, “El ornamento de la masa”, en *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*, Barcelona, Gedisa, 2008, pp. 51-65.
- _____, “La Biblia en alemán. Sobre la traducción de Martin Buber y Franz Rosenzweig”, en *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa 2*, Barcelona, Gedisa, 2009, pp. 95-108.
- _____, *La novela policial. Un tratado filosófico*, Buenos Aires, Paidós, 2010.
- _____, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985.
- _____, *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2010.

- NEUMANN, Franz, *Bebemoth. Pensamiento y acción en el nacionalsocialismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- SONTAG, Susan, “Bajo el signo de Saturno”, en *Bajo el signo de Saturno*, México, Mondadori, 2008, pp. 117-143.
- WEBER, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- WEIGEL, Sigrid, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*, Buenos Aires, Paidós, 1999.
- WOHLFARTH, Irving, *Hombres del extranjero. Walter Benjamin y el Parnaso judeoalemán*, México, Taurus, 1999.



Recepción: 17 de mayo de 2015
Aceptación: 28 de octubre de 2015