

10. DEVENIR MICKEY MOUSE

EL SUEÑO TECNOLÓGICO DE WALTER BENJAMIN

Nicolás López

I. Para leer al ratón Mickey

La referencia de Walter Benjamin a las primeras películas de Disney, y en particular a la figura de Mickey Mouse, quizás pueda sorprender al lector no iniciado. Pero aun para quien se halle familiarizado con sus escritos –es decir, para quien, probablemente, ya haya podido descubrir la filiación del pensamiento de este autor con el derrotero de la cultura de masas–, la mención al ratón animado de Disney no deja de mostrarse como poderosamente enigmática, máxime cuando sus comentarios, a diferencia de lo que nos tiene acostumbrados cierta crítica de los *mass media*, no siempre resultan negativos al respecto.

Para nosotros, lectores biempensantes del siglo XXI, el dibujo-estandarte de la multinacional Disney Enterprises Inc. se nos presentaría, en el mejor de los casos, como imagen apoteósica de lo que Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, a mediados de los años cuarenta, llamaron “industria cultural”. Sobre la base de un juicio negativo similar, Mickey también ha sido denunciado por algunos artistas e intelectuales contemporáneos por ser una de las formas concretas en las que se manifiesta la velada complicidad existente entre la producción capitalista –incluida la cinematográfica–, el consumismo y la violencia tecnológica. No faltará quien pueda decir, como se decía del automóvil a principios del siglo XX, que también Mickey *es* la guerra. Como pináculo del descrédito al que fue

sometido por la crítica de la cultura, subsiste el recuerdo ejemplar de su vínculo con el nazismo, coronado por la simpatía personal profesada por el mismo Adolf Hitler hacia el emblemático roedor (aunque, a la sazón, ordenara su prohibición pública en Alemania).

A decir verdad, observaciones de un tenor similar tampoco fueron ajenas al propio Benjamin, quien, a su modo, no sólo dio cuenta de los “soporíferos efectos de la cultura de masas” (Buck-Morss, 2001: 20), sino que además se ocupó de interpretar las formas en que la guerra producía, en un *sensorium* humano enajenado por la agresividad del capital y sus mercancías culturales, un oscuro goce estético; en efecto, la guerra mediatizada es un espectáculo en el que la humanidad obtiene una satisfacción sensorial de su propia destrucción.

Por las razones esbozadas, la presencia del ratón animado de Disney en la obra de Benjamin resulta aún más misteriosa. ¿Por qué un pensador revolucionario como él, desde las duras condiciones de una Weimar en caída libre a la catástrofe y luego desde el exilio parisino, decide dedicar algunos momentos de su reflexión a un tema en apariencia tan trivial, tan insignificante como nos puede parecer hoy la por entonces reciente invención de los estudios Disney?¹ O incluso, si Mickey nos parece inequívocamente parte del espectáculo del capital, ¿cómo y por qué su figura emerge positivamente en un texto programático como “Experiencia y pobreza”, de 1933, y vuelve a aparecer en el contexto de lo que Benjamin consideraba la primera “teoría materialista del arte” (Benjamin, 2005: 945), nos referimos, como

1. Habría que mencionar, para ser precisos, que la fascinación de Benjamin por Disney no surge de una motivación únicamente individual. El entusiasmo generalizado en Europa ante la aparición mágica de Mickey dio lugar a una verdadera “mickeymanía”, de la cual la intelectualidad europea no estuvo exenta (salvo contadas excepciones, como la de Theodor W. Adorno). Algunos rasgos de los primeros dibujos de la serie “Mickey Mouse” –nos referimos a los cortometrajes *Steamboat Willie* (1928), *The Gallopin’ Gaucho* (1928), *The Jazz Fool* (1929) y *The Opry House* (1929)– y de las “Silly Symphonies” –como *The Skeleton Dance* (1929) y *Springtime* (1929)– cautivaron a buena parte de la *intelligentsia* europea de entreguerras, no sólo a teóricos de diverso tipo, sino también a cineastas de pertenencias políticas y estéticas tan distintas como Sergei Eisenstein y Leni Riefensthal.

es obvio, a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*², llegando incluso a ocupar un lugar en el complejo inacabado del *Passagen-Werk*? Y, en lo que nos toca, ¿estaríamos dispuestos a tomarnos con total seriedad la reflexión benjaminiana y no considerarla como un episodio meramente pintoresco de la historia de la filosofía? La cuestión crucial es si el pensamiento contemporáneo puede dar lugar a un criticismo que en vez de sólo sancionar y establecer juicios condenatorios pudiera, en cambio, aprender a indagar en los terrenos menos fértiles, a rescatar un conocimiento imprescindible de los “desechos” de la cultura, e incluso, a arreglar cuentas con el agresor *en su propio terreno*, asumiendo que no hay un afuera posible para la crítica.³

Benjamin afrontó esa dificultad en una época de profundas reconfiguraciones sociales, culturales y políticas, cambios dramáticos que afectaron no sólo los desarrollos de géneros y estilos particulares al interior de las artes, sino también el campo mismo en el que se jugaba el destino de lo humano, esto es, el de la potencialidad de los medios técnicos, en un momento en el que

2. Este famoso ensayo tiene una larga y complicada historia, que ahora no podemos reproducir en su totalidad. Basta con mencionar las cuatro versiones con las que contamos para este trabajo, todas publicadas en los *Gesammelte Schriften*. A) Un primer borrador manuscrito, en alemán, sin notas al pie, fue terminado en octubre de 1935; B) El *Urtext* o “texto base”, completado hacia febrero de 1936, con modificaciones e incorporación de notas, permaneció perdido hasta que fue encontrado en el Max Horkheimer Archive de Frankfurt a. M., recién en 1989; C) la traducción francesa de Pierre Klosowski, sensiblemente más abreviada que el *Urtext*, apareció en mayo de 1936, en el número 5 de la *Zeitschrift für Sozialforschung*; fue la única publicada en vida del autor; D) una última versión alemana, que Benjamin continuó elaborando hasta 1939, fue publicada por primera vez en 1955, en la edición de los *Schriften* de Benjamin, al cuidado de Adorno. Por diversos motivos, no todos directamente teóricos, Benjamin retira la referencia a Mickey de esta versión, que en general fue la que más circuló en lengua hispana. Andrés E. Weikert ha traducido para la editorial Itaca un volumen que reúne en un solo texto las diferentes versiones del ensayo. Nos valdremos de esa edición para el presente estudio. Sobre el periplo del ensayo, puede consultarse, entre otras, la reconstrucción de Esther Leslie (2000: 130-133).

3. Para un abordaje más específico de esta cuestión, véase en este mismo libro el trabajo de Maximiliano Gonnet, “*Desde dentro: sobre la especificidad de la imagen cinematográfica entre Benjamin y Kracauer*”.

no estaba resuelta su inclinación revolucionaria o conservadora. Como señala Miriam Bratu Hansen, la teoría crítica de entreguerras no pudo dejar de interrogarse acerca del “rol que los medios técnicos jugaron en la demolición y la reestructuración histórica de la subjetividad: si dieron lugar a nuevas formas de imaginación, expresión y colectividad; o si solo perfeccionaron las técnicas de sujeción y dominación total.” (Hansen, 2004: 250). Frente al fascismo, el estalinismo y el fordismo norteamericano, “la teorización de la cultura de masas fue un esfuerzo altamente político por llegar a un acuerdo con las nuevas fuerzas desconcertantes y contradictorias, para trazar las posibilidades de cambio y las perspectivas de supervivencia.” (Ibíd.).

Como para Benjamin las mercancías culturales representan simultáneamente una forma codificada del deseo colectivo, la figura fantasmagórica de Mickey es abordada por él desde un movimiento endógeno, esto es, no desde la conciencia esclarecida de la crítica ideológica, sino desde la torsión inmanente y saturada de tensiones de la dialéctica detenida. Comprendemos, entonces, la ambigüedad demoníaca de la imagen de Mickey cuando es pensada, sin concesiones, desde sus extremos: por un lado, resaltan sus innegables elementos mistificantes⁴. Sin embargo, por otro lado, el ratón animado se presenta, al mismo tiempo, como figura utópicamente potente, imagen del deseo de masas que quiebra la lógica serial de la máquina para abrir una dimensión fantásica de la técnica y de la naturaleza transformada.

4. El propio Benjamin no dejó de resaltar “la usabilidad [*Verwendbarkeit*] de los métodos de Disney para el fascismo” (GS I, 3: 1045). La nota 14 del *Urtext* (B) del ensayo sobre la reproductibilidad amplía este punto: “Por cierto, un análisis omniabarcante de estas películas no debería callar su sentido contradictorio. Tendría que partir del sentido contradictorio de aquellos hechos que son lo mismo cómicos que espantosos.” Así, Benjamin señala el peligro al que conducen los filmes de Disney, cuando llevan al público a aceptar plácidamente “la bestialidad y el acto violento como fenómenos colaterales de la existencia”. (Benjamin, 2003: 109-110). Una variante más reducida de esta nota también se encuentra en la versión francesa (C) del ensayo.

Asimismo, al abordar la cuestión Mickey Mouse, no habría que dejar de señalar la dimensión antropológica, civilizatoria y hasta cósmica, que el problema llega a cobrar para Benjamin. Su interés primordial no radica así en poner al descubierto los efectos ideológicos de Disney. Hay en Benjamin una reflexión que alcanza otra envergadura, que habría que poder resituar dentro del contexto de lo que él mismo llama, al final de su ensayo sobre el surrealismo, de 1929, un *materialismo antropológico* (Benjamin, 2010a: 316), sintagma cuyo significado no se deja aferrar con claridad, pero que podríamos intuir como el intento experimental de Benjamin de unir a Marx con un conjunto de elementos refractarios al materialismo dialéctico.

En lo que sigue, nos proponemos recorrer las emergencias del ratón Mickey en la obra de Benjamin. La apelación al personaje de Disney se nos presenta como un abreviatura en la que convergen las reflexiones benjaminianas sobre la técnica, el arte, la experiencia y la política, comprendidas todas al interior de aquel materialismo antropológico, cuyo espesor filosófico-político deberá ser descifrado alguna vez.⁵ Lo que podemos decir a continuación queda referido a los prolegómenos de ese intento.

II. Fantasías animadas de lo poshumano

Entre los papeles que hoy se conservan en el Walter Benjamin Archiv de Berlín, se encuentran varios recortes de prensa sobre Walt Disney y Mickey Mouse, una colección que Benjamin confeccionó en conjunto con algunas notas de su propia factura acerca del productor cinematográfico y su ratón estrella. El más significativo de ellos, por la conexión que establece con otros textos del período, es un fragmento de 1931, que Benjamin registra a partir de una conversación con el compositor Kurt Weil y con Gustav Glück, el respetado amigo que sirvió de modelo para “El carácter destructivo” y a quien Benjamin también dedica, ese mismo año, su estudio sobre Karl Kraus.

5. En esa línea, podemos mencionar, entre otros, a Hansen, 2012; Ibarlucía, 1998, 2015; Khatib, 2014; Steiner, 2001.

La pieza, titulada *Zu Micky-Maus*, concibe las extravagantes fantasías de Disney como una crítica del mundo y la subjetividad burgueses. La creatura lumpen, grosera y lasciva que es Mickey en sus orígenes constituye para Benjamin una imagen inversa a la del hombre-estuche civilizado. De modo que la incorporación de la bestia animada a su pensamiento se configura, en primera instancia, como una forma de subvertir las jerarquías del humanismo burgués, de esa “imagen tradicional, solemne, noble del hombre” (Benjamin, 1987a: 170) que encontró en el biologicismo nazi su expresión más extrema. Encarnando de manera positiva los aspectos más bajos y excluidos de la existencia social, el ratón Mickey se erige como una protesta contra ese mundo de valores, haciendo que la universalidad humanista revele su esencia ideológica.

Sin embargo, más allá de este gesto revulsivo, para Benjamin y sus amigos los dibujos animados eran, como sostiene Esther Leslie, “una expresión realista –pero no naturalista– de las circunstancias de la vida cotidiana moderna.” (Leslie, 2001: 83). La travesía tardo-capitalista del cuerpo humano –laberíntica, tendiente al extravío, no lineal– expresa el desmembramiento de la unidad orgánica del individuo y muestra claramente que “incluso nuestros cuerpos no nos pertenecen –los hemos alienado a cambio de dinero, o hemos perdido sus partes en la guerra” (Ibíd.). Lo mismo podemos observar en las películas de Disney, que incorporan, de un modo lúdico, las relaciones de propiedad: “vemos aquí por primera vez que el brazo de uno mismo, incluso el propio cuerpo, puede ser robado. La ruta tomada por Mickey Mouse es más parecida a la de un archivo en una oficina que a la de un corredor de maratón” (GS VI, 1: 144). Al mismo tiempo, cabe señalar, los primeros dibujos de Disney están lejos de naturalizar la alienación. Haciendo uso de los recursos más característicos de su medio técnico, estos filmes exhiben rasgos anárquicos y utópicos, cuando sus personajes se ríen del aparente orden natural de las cosas y transgreden sus límites con astucia y humor.

Estos mismos caracteres subversivos se asocian en la obra de Benjamin a la idea de narración, y más precisamente, a la

poética del “cuento de hadas” [*Märchen*]⁶. En el instante mismo en que suena su hora fatal, la narración, que para nuestro autor significaba un antídoto contra el mundo del mito, encuentra en los filmes de Disney una nueva oportunidad. Con la fábula tecnológica de Mickey, considerada por Benjamin como “el mejor de todos los cuentos de hadas fílmicos [*Filmmärchen*]”, uno puede, “nuevamente, contarles cuentos de hadas [a los niños], cuentos en los que el mundo es tan fresco y tan nuevo como sólo lo es para ellos.” (GS II, 2: 962). Como las *fábulas antiguas*, las fantasías de los *cartoons* funcionan como arma contra la tiranía de la realidad: no sólo los personajes, sino también los objetos se vuelven animados y se burlan del destino mítico que se les había impuesto.⁷

En otro pasaje, Benjamin constata el efecto pedagógico de la recepción masiva de Disney: “la explicación de la enorme popularidad de estas películas no reside en su mecanización, ni en lo formal; ni en un malentendido. Es simplemente el hecho de que el público reconoce su propia vida en ellas.” (GS VI, 1: 145). Es la crisis de la vida colectiva, de sus desgastadas formas de dotar de sentido a la existencia, la que aparece en la pantalla. En efecto, señala Benjamin, “¿Quién podría corroborar experiencias [*Erfahrungen*] mejor que como Mickey Mouse lo hace en sus pe-

6. Para muchos de los marxistas díscolos del período de entreguerras, como Georg Lukács, Ernst Bloch o Siegfried Kracauer (y, por supuesto, Benjamin), el *Märchen* fue un objeto de preciado interés teórico y político. A propósito de este tema, véase Vedda, 2013; para el caso de Benjamin, también, Menninghaus, 2014: 85-108.

7. En el fragmento de 1931, Benjamin vincula la figura del roedor animado a un tópico perteneciente al *Märchen*: “Todas las películas de Mickey Mouse están fundadas sobre el motivo del que deja el hogar con el fin de aprender lo que es el miedo” (GS VI, 1: 145). La frase refiere a un relato de los hermanos Grimm, “Cuento de hadas de uno que salió a aprender lo que es el miedo” [*Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen*]. El motivo “del que dejó el hogar a fin de aprender lo que es el miedo” será retomado por Benjamin de forma recurrente en distintas circunstancias, siempre como respuesta a los poderes del mito. Así puede leerse en el ensayo sobre Franz Kafka, de 1934 (Cf. Benjamin, 2011a: 160); también en “El narrador”, de 1936, contra las fuerzas ingobernables del mundo mítico, el motivo nos muestra que “las cosas que tememos son escrutables [*durchschaubar*]” (Benjamin, 2011b: 145).

lículas? Una película de Mickey Mouse podría ser incomprensible para el individuo, pero no para un público.” (GS II, 2: 962).

El conjunto de estas reflexiones se conectan con “Experiencia y pobreza”, un breve, pero decisivo escrito de 1933, en el que Benjamin intenta arreglar cuentas con la crisis de su tiempo. Con la Gran Guerra como telón de fondo y la amenazante expectativa de una conflagración inminente como colofón, Benjamin diagnostica la convalecencia de su presente: se trata de una época signada por “la pobreza de la experiencia [*Erfahrung*]” (Benjamin, 1987a: 172). En efecto, tras el estallido bélico de 1914, se pudo constatar que las personas que retornaban del frente de batalla no lo hacían “enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable” (Ibíd.). Todo hace pensar en una forzosa desintegración del mundo tal como se lo conocía:

Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras, estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano. (Benjamin, 1987a: 167-168).

Junto a la desaparición física de millones de vidas humanas, la explosión descontrolada de la técnica produjo también cambios bruscos en las relaciones tradicionales de los hombres con su propio ser corpóreo y con su entorno natural, cultural y social. No obstante, pese al lamento ante el colapso de la civilización, debemos indicar que la tentativa benjaminiana no se clausura en esta percepción melancólica frente a la pérdida. Más que limitarse a señalar la destrucción lisa y llana de la *Erfahrung*, lo que Benjamin pretende es dar cuenta de su fundamental historicidad. “Experiencia y pobreza” es, precisamente, un intento por establecer las condiciones en las que la experiencia es capaz de sobrevivir a su propia debacle. En ese umbral crítico, Benjamin avizora las posibilidades de nuevas formas de construcción colectiva, y lo hace precisamente en medio del terreno mismo que había marcado su crisis terminal. Este terreno no

es otro que el de la *Technik*, único médium en el que, a ojos del filósofo berlinés, cabe hallar una instancia salvadora.

Para Benjamin era innegable la apreciación de que “una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica” (Ibíd.: 168); pero, al mismo tiempo, no dejaba de remarcar, a diferencia de cualquier postura anti-moderna, que esas mismas condiciones bárbaras de empobrecimiento daban lugar a un “concepto nuevo, positivo de barbarie” (Ibíd.: 169). Es esta *barbarie positiva* la que habilita el espacio para la reestructuración de una forma de vida enteramente conformada sobre la fragmentación de un orden moral ya incapaz de hacer frente al ascenso de la barbarie fascista. La arquitectura racionalista de Alfred Loos y Le Corbusier, las novelas espaciales de Paul Scheerbart, el teatro épico de Bertolt Brecht, o las pinturas geométricas de Paul Klee y los cubistas, aparecen en el ensayo como ejemplos del salto desesperado de la inteligencia para atravesar su propia crisis. Estos “nuevos constructores” tuvieron el desafío de enfrentarse a su tiempo sin optimismo, pero sin resignación; lo característico de ellos, de acuerdo a Benjamin, es su “total falta de ilusión sobre la época y sin embargo una confesión sin reticencias en su favor” (Ibíd.:169).

En la óptica de Benjamin, Mickey Mouse sería el “primo popular” de estos nuevos bárbaros. Por su ritmo sincopado y su carácter rapsódico, las películas de Disney mostraban una afinidad profunda con las producciones vanguardistas del período, en su intento de dar cuenta de la autoalienación de la sociedad industrial y, simultáneamente, de superarla. Sin embargo, a diferencia de las tentativas del modernismo estético, estos filmes conseguían alcanzar un público masivo, eludiendo de ese modo la anquilosada dicotomía entre “alta cultura” y “cultura de masas”, pero superando también las trampas del individualismo moderno en las que todavía parecían enredarse las vanguardias históricas.

Mickey hace su aparición hacia el final del ensayo, en un contexto de discusión abiertamente utópico. Luego de haber manifestado la necesidad de “borrar las huellas” de la interior-

ridad burguesa, Benjamin plantea, como cuestión imprescindible, la demanda de rearticulación de una experiencia renovada, una nueva subjetividad, incluso un nuevo cuerpo, una vez que estas instancias son despojadas de su centro de sentido. Mientras las bases sobre las que se fundaba la experiencia (la tradición, la autoridad, la sabiduría) se desploman frente al ascenso de la sofocante mecanización de la vida, los hombres, dice Benjamin, encuentran en el sueño la compensación que corresponde a su fatiga diaria:

Al cansancio le sigue el sueño, y no es raro por tanto que el ensueño indemnice de la tristeza y del cansancio del día y que muestre realizada esa existencia enteramente simple, pero enteramente grandiosa para la que faltan fuerzas en la vigilia. La existencia del ratón Mickey es ese ensueño de los hombres actuales. (Benjamin, 1987a: 172).

Benjamin enlaza por primera vez la figura de Mickey al mundo del sueño de las masas, nexo que se repetirá en las posteriores apariciones del personaje. Como imagen onírica, el ratón de Disney anticipa metas que no son todavía conscientes para una humanidad extenuada y sobrecargada de experiencias. La pequeña bestia animada es así capaz de condensar la reserva utópica capaz de dislocar el círculo concéntrico de la explotación y la desidia. A través de sus astucias y extravagancias, “aparece redentora una existencia que en cada giro se basta a sí misma del modo más simple a la par que más comfortable.” (Ibíd.: 172).

Toda esta discusión reviste, sin dudas, una importancia antropológica de primer orden. Ciertamente, el señalamiento de los peligros a los que la violencia tecnológica somete al *sensorium* y al cuerpo de los hombres no significa para Benjamin plegarse a un llamado a la “serenidad” o a una restitución de la armonía de una humanidad estilizada, orgánica y no fragmentada. Lo mismo vale para la experiencia empobrecida:

Pobreza de la experiencia: no hay que entenderla como si los hombres añorasen una experiencia nueva.

No; añoran liberarse de las experiencias, añoran un mundo entorno en el que puedan hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente que salga de ella algo decoroso (Benjamin, 1987a: 172).

Hay que señalar que la figura de Disney emerge allí donde Benjamin rechaza este camino imposible de la restauración. Lo peculiar de las películas de Mickey, según el fragmento póstumo de 1931, es que no sólo constatan la pérdida, sino que “rechazan la experiencia más radicalmente que nunca” y afirman decorosamente que “en un mundo así, no vale la pena tener experiencias” (GS VI, 1: 144). Los *cartoons* de Disney, de este modo, van más allá de la verificación del estado de barbarie y nos muestran que “una creatura puede sobrevivir todavía incluso cuando se ha despojado de todo parecido a un ser humano” (Ibíd.). Ahora bien, no se trata de un más-allá-de-lo-humano indiferenciado, sino de la búsqueda de una superación materialista de los límites antropocéntricos y antropomórficos de la existencia, cuyas formas de irrupción, para Benjamin, deben pensarse históricamente, esto es, al interior mismo de una realidad tecnificada por completo.

Lejos de insistir en la restauración de la unidad perdida del cuerpo orgánico de la humanidad, Benjamin reclama el devenir de otra cosa, una creatura *inhumana*, prefigurada en el cuerpo del ratón Mickey⁸. Su existencia híbrida “interrumpe la jerarquía completa de las creaturas que se supone culmina con la humanidad” (GS VI, 1: 144). La inhumanidad de Mickey, su corporalidad informe, es pensada así como desarreglo de lo idéntico, como desmedida de todas las cosas; en ella, como

8. La cuestión de lo *Ummensch* y el consecuente rescate de lo creatural es objeto de una reflexión sostenida a lo largo de la obra de Benjamin. El estudio sobre el *Trauerspiel* ya había puesto de relieve la dimensión del *pathos* de la creación. En cuento a la idea de “lo inhumano”, habría que mencionar aquellas figuras del texto sobre Kraus, tales como el ángel, el niño y el monstruo, a partir de los cuales Benjamin esboza la semblanza del escritor satírico. Un lugar similar a estas ocupan los animales en las narraciones de Kafka y, de forma aún más penetrante, aquellos extraños seres híbridos, como Odradek o el gato-cordero, por no referir directamente a aquel otro “prototipo de la desfiguración” que es el jorobadito.

en un *cyborg*, “naturaleza y técnica, primitivismo y confort se han unido ya por completo” (Benjamin, 1987a: 172. Traducción modificada).⁹

III. Fourier *reloaded*

La incursión en Mickey es un intento por pensar los puntos de fuga desde el cercenamiento que un mundo de aparatos provoca a los hombres bajo la forma de su explotación capitalista.¹⁰ De allí que toda perspectiva revolucionaria, toda tentativa de reestructuración de la subjetividad, de la lengua, de la experiencia, del propio cuerpo, tengan que jugarse necesariamente a través de un reparto diferente de las relaciones con el nuevo medio. Sin dudas, hay un marcado interés por las posibilidades del *Apparatur*, pero se comprende que si Benjamin se interesa por ellas no es para refugiarse al calor de los motores de la modernización (al modo, quizás, del futurismo de Marinetti o del romanticismo de acero de Ernst Jünger), sino por las potenciales formas miméticas de la experiencia que laten en su seno. Benjamin sabía que la destrucción de la subjetividad sin una transformación colectiva de las formas productivas preparaba un terreno fértil para el fascismo. Consciente de esa disyuntiva, no disimulaba los peligros y, sin embargo, tampoco renunciaba a la necesidad imperiosa de sostener una fantasía que pudiera, si no disolver, al menos poner un freno a la catástrofe civilizatoria.

En más de una ocasión Benjamin insistió en caracterizar la entrada de la modernidad en términos de una “fallida recepción de la técnica” (Benjamin, 2005: 673). La realidad social

9. Cf. Hansen, 2004: 267-268. Para la cuestión fundamental del *cyborg* como paradigma político de la corporalidad que viene, la referencia ineludible es Haraway, 1995.

10. Benjamin no revela ningún dato inmutable sobre la técnica, sino que se limita a señalar diversos aspectos de sus límites en el seno de la sociedad capitalista. No hay ninguna necesidad en la forma instrumental de la técnica, cuyas formas destructivas se explican antes por las relaciones de producción: el carácter incontrolable de poder tecnológico es un síntoma más de la sociedad de las mercancías, en la que los productos de la actividad humana escapan al control de sus productores.

“no estaba madura para integrar a la técnica como órgano” (Benjamin, 2011c: 49), y las consecuencias de esa inmadurez se evidencian tanto en la tecnocracia fascista –y su culto de la guerra– como en el positivismo socialdemócrata –con su fe inflexible en el progreso. Revertir esa situación catastrófica requería para Benjamin replantear desde la base las elementales relaciones entre el hombre, la técnica y la naturaleza en la modernidad. La discusión en torno a los dibujos de Disney también forma parte de esta discusión.

Si bien la aparición exotérica de Mickey en la obra de Benjamin data de 1931, el núcleo problemático tácito que se verifica en ella hunde sus raíces en un interés mucho más temprano por los escritos de Paul Scheerbat, un escritor de artículos y novelas al que Benjamin se refirió alguna vez como “el verdadero político”¹¹. En este punto, podría aventurarse que algo de la política de los “medios puros” juvenil, que Benjamin desarrolló fundamentalmente en “Para una crítica de la violencia” (Benjamin, 2011d), de 1921, sigue siendo problematizado, en un registro distinto y en un contexto histórico diferente, en sus textos de madurez, enmarcados en una perspectiva materialista-antropológica. La desconexión respecto a fines exteriores de una praxis entendida como medio puro se juega ahora en la posibilidad de una vida cósmica no capturada por las tecnologías de explotación. En efecto, Benjamin no está dispuesto a identificar a la técnica con el curso empírico de su desenvolvimiento nihilista, ni a lo humano con el humanismo,

11. Benjamin planeaba escribir, a comienzos de la década del 1920, un tratado de amplio alcance, específicamente dedicado al problema de lo político. El proyecto, al que se refiere en numerosas cartas como su *Politik*, quedó finalmente inconcluso. De acuerdo al plan esbozado, una revisión de *Lesabéndio*, la novela de asteroides de Scheerbat, debería haber constituido una de las dos partes del proyecto (“Para una crítica de la violencia” hubiese ocupado uno de los subcapítulos de la segunda, bajo el título tentativo de “El desmantelamiento de la violencia”). Aunque la *Politik* nunca fue completada, el interés por la concepción de la técnica en Scheerbat y por el problema de lo político no disminuyó. En *Dirección única*, sin ir más lejos, “el verdadero político” es un técnico: “La intervención, el riesgo y el ritmo del político son cuestiones técnicas... no caballerescas.” (Benjamin 1987b: 64). Para un análisis abarcador de la cuestión de lo político en Benjamin, véase Steiner, 2001.

la ideología finalmente consagrada a sostener “la opinión baja y grosera de que [los hombres] están llamados a ‘explotar’ las fuerzas de la naturaleza” (Benjamin, 2009b: 241). Todavía en 1939 escribe sobre las ocurrencias de Scheerbart:

La obra del poeta está toda impregnada por una idea que no podía ser más extraña a las que dominaban por entonces. Y esta idea (mejor quizá: esta imagen) era la de una humanidad que se pone a la altura de su técnica, y que se sirve de ésta de manera humana. [...] La técnica, al liberar a los humanos, liberará fraternalmente a la creación” (Ibid.).

El hilo conductor que se despliega en estas reflexiones, que parte del interés benjaminiano por el autor de *Lesabéndio*, llega hasta su fascinación por Fourier, uno de los nombres claves de aquel linaje materialista-antropológico que Benjamin funda en retrospectiva.¹² A la utopía fourierista, que debe su impulso más íntimo a “la aparición de las máquinas” (Benjamin, 2005: 52), le es ajena toda idea de explotación. La técnica se presenta más bien como “la chispa que prende fuego a la pólvora de la naturaleza” (Ibid.: 53), es decir, no como su dominio, sino como una propuesta de mejoramiento dirigida a ella. Si acaso Scheerbart y Fourier se le muestran a Benjamin como “hermanos gemelos” (Ibid.) ello se debe no únicamente al hecho de que encuentra en ambos un pensamiento de la técnica como “llave para la felicidad” (Benjamin, 2011c: 61), sino también por el lugar que en sus críticas de la civilización ocupa el humor, un rasgo que será de decisiva importancia para su análisis de Disney. El triángulo se cierra en el *Libro de los pasajes*, donde Fourier es enlazado sin dubitaciones a Mickey: “Para aclarar las extravagancias de Fourier hay que recurrir a Mickey

12. Como se sabe, el *Libro de los pasajes*, que ocupó de manera casi ininterrumpida los esfuerzos de Benjamin desde 1927 hasta su muerte, está repleto de referencias a Fourier. Los dos resúmenes del proyecto, que datan de 1935 y 1939, abren con una sección sobre el utopista francés, e incluso hay un legajo entero de los “Apuntes y materiales” –el *Konvult W*– dedicado completamente a él. Benjamin quería “investigar la pedagogía de Fourier, exactamente igual que la pedagogía de Jean Paul, en el contexto del materialismo antropológico.” (Benjamin, 2005: 645).

Mouse, en el que se ha completado, siempre en el sentido de sus ideas, la movilización moral de la naturaleza” (Benjamin, 2005: 646-647). El cine de Disney rechaza la fijeza metafísica de los límites “naturales” que deciden de una vez y para siempre sobre las jerarquías de lo existente. Esta transgresión cómica de fines preestablecidos es lo que Benjamin quiere señalar cuando indica que en Mickey “se quiebra la teleología de la naturaleza siguiendo el plan del humor” (Ibid.: 647). Sus películas no sólo reinventarían las relaciones entre lo humano y lo animal o lo orgánico y lo inorgánico; en ellas también se incorporaría lúdicamente al medio técnico aquello mismo que suspende y desequilibra el automatismo mecánico, ya no más considerado como su único destino posible. Las travesuras de Mickey, su carnaval de orgía y bufonadas, sería de esta forma lo que *en* el *Apparatur* excede la mera racionalización.

Es así que, desde una perspectiva materialista y revolucionaria, Benjamin piensa una potencial adaptación no destructiva de la tecnología. Las especulaciones benjaminianas en torno a la política de los medios puros se continúan de esta manera bajo una modalidad diferente, pues aparecen ahora dirigidas a la potencia de una vida de la creación forjada sobre una concepción de la técnica como medio no instrumental. Este requerimiento permanecerá inalterado hasta la onceaba tesis de “Sobre el concepto de historia”, cuando nuestro autor, convocando una vez más a Fourier, vuelva a criticar la concepción positivista e instrumental del trabajo y la producción.¹³ Antes de ello, la cuestión de un uso disruptivo de la técnica enlazada a un descentramiento cósmico de lo humano había hallado su forma modélica, aunque en un tono apocalíptico, en “Hacia el planetario”, de *Dirección única*:

Dominar la naturaleza, enseñan los imperialistas, es el sentido de toda técnica. Pero ¿quién confiaría en un maestro que, recurriendo al palmetazo, viera el sentido de la educación en el dominio de los niños por los adultos? [...] la técnica no es dominio de la naturaleza, sino dominio de la relación entre naturaleza y humani-

13. Cf. Benjamin, 2009a: 24-25.

dad. Si bien los hombres, como especie, llegaron hace decenas de miles de años al término de su evolución, la humanidad como especie está aún al principio de la suya. La técnica le está organizando una *physis* en la que su contacto con el cosmos adoptará una forma nueva y diferente de la que se daba en los pueblos y familias. (Benjamin, 1987b: 97-98).

La misma concepción de la técnica como medio puro también está a la base de la distinción benjaminiana entre “primera técnica” –la que subyuga y domina, cuyo modelo originario es la magia– y “segunda técnica” –que designa un “inter-juego acordado [*Zusammenspiel*] entre la naturaleza y la humanidad” (Benjamin, 2003: 56. Traducción modificada). La humanidad está ante un nuevo proceso de adaptación y el cine provee el medio experimental de entendimiento con un sistema de aparatos que todavía no consigue dominar: “hacer del gigantesco equipamiento técnico actual objeto de una inervación humana: ésa es la tarea histórica en cuyo servicio tiene el cine su sentido verdadero” (GS, I, 2: 445). Así Benjamin desplaza el problema de la representación política en el cine por el de la inervación. Al hablar de inervación, categoría psicoanalítica y fisiológica, Benjamin estaba pensando en nuevas modalidades de subjetivación técnico-políticas no violentas, es decir, no subsumibles a las formas capitalistas y fascistas de explotación mediática. Miriam Hansen le atribuye al empleo benjaminiano de este concepto el atributo de ser una fuerza de adaptación mimética, reflexiva, no pasiva ni conductista a la nueva *physis* que la técnica le organiza al colectivo humano.¹⁴ En la nota que en el *Urtext* acompaña estas reflexiones, Benjamin esboza una teoría de la revolución como inervación, que luego recuperará para el proyecto de los Pasajes: “La meta de las revoluciones es la de acelerar esta adaptación [de lo humano a la segunda técnica]. Revoluciones son inervaciones del colectivo; más precisamente, intentos de inervación del colectivo nuevo, históricamente inédito, cuyos órganos están en la segunda técnica” (Benjamin,

14. Cf. Hansen, 2012: 80, 137.

2003: 102).¹⁵ El colectivo al que Benjamin se refiere aquí no es una realidad inmediata ni un supuesto a priori, porque no existiría con anterioridad a la praxis de la inervación. Benjamin da a entender que la conformación de un cuerpo colectivo, en tanto realidad creatural y psico-somática, sólo puede darse en y a través de la *Technik* liberada, y la técnica sólo puede liberarse si el colectivo consigue hacerla cuerpo, transformarla en órgano suyo.

IV. Psicopatología de la vida tecnizada

Si en el fragmento de 1931 y en “Experiencia y pobreza” Benjamin construye sus argumentos a partir del drama histórico-antropológico que Mickey *escenifica* en la pantalla (el requerimiento de nuevas relaciones con el cosmos, mediadas por una técnica liberada), la emergencia destacada del ratón en el ensayo sobre la obra de arte agrega una cuestión suplementaria: la de la *recepción* por las masas. Benjamin ya había visto que el éxito de las películas de Mickey se basaban en el hecho de que “el público reconoce su propia vida en ellas” (GS VI, 1 p. 145), pero ahora vincula la aparición mágica del *cartoon* al problema de las transformaciones psico-perceptuales del colectivo en la era de la modernidad tecnológica.

La sección que, de acuerdo a la primera versión manuscrita del ensayo, debía titularse “Mickey Mouse” abre con esta tesis categórica: “Entre las funciones sociales del cine, la más importante es la de establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos” (Benjamin, 2003: 84). Benjamin prolonga así el momento fourierista, subrayando el costado interactivo

15. En el *Libro de los pasajes*, el mismo tema de la revolución como inervación es vinculado, no casualmente, al nombre de Fourier: “En cuanto a la idea de Fourier de la difusión de los falansterios mediante explosiones, hay que citar dos ideas de mi *Política*: la de la revolución como inervación de los órganos técnicos del colectivo (compararlo con el niño que al intentar coger la luna aprende a asir) y la de quebrar la teleología de la naturaleza.” (Benjamin, 2005: 643-644). La imagen del niño y la luna es también trabajada en *La obra de arte* (Cf. Benjamin, 2003: 102, 123). La idea de “quebrar la teleología de la naturaleza”, como mostramos más arriba, es el enlace que une a Mickey con Fourier.

del vínculo entre el hombre y la máquina. De este modo, si el cine es un ámbito político es porque él habilita un médium de “ejercitamiento” o “equilibrio” en la relación no instrumental entre la humanidad y el *Apparatur*, como condición de un vínculo lúdico con la naturaleza.

Por otra parte, este apartado vincula de inmediato al cine con consideraciones psicoanalíticas y estético-perceptuales. Si, por un lado, el desarrollo de la técnica sentenciaba la crisis de la *Erfahrung*, por el otro, el poder de revelación de la cámara, capaz de reorganizar la experiencia de lo real a través de sus tecnologías más propias, nos abre un nuevo campo de imágenes, y consecuentemente, un “espacio de juego [*Spielraum*] inmenso e insospechado” (Ibíd.: 85). La extrañeza que producen el *close-up* o el ralenti cinematográfico nos aleja de la mirada habitual y descubre una segunda naturaleza revelada técnicamente, un mundo insospechado de imágenes que Benjamin adscribe al espacio de un “inconsciente óptico” [*Optisch-Unbewussten*] (Benjamin, 2003: 87. Traducción modificada). En la exposición de lo visual inconsciente, la técnica (cinematográfica) adquiere entonces una función cognitiva y política. Lejos de ratificar una realidad carcelaria en una imagen reificada del mundo, el cine que más le interesa a Benjamin es el que hace volar por los aires sus límites, permitiendo el acceso a regiones no visitadas de la conciencia. De acuerdo a él, “aquellos modos de obrar de la cámara son otros tantos procedimientos gracias a los cuales la percepción colectiva es capaz de apropiarse de los modos de percepción individuales del psicótico o del soñador” (Ibíd.: 87). Si el sueño, en tanto fenómeno individual, era aquello que quedaba confinado a la psicología del sujeto, y la vigilia, el espacio del mundo socialmente compartido, la modernidad tecnológica –con el cine a la cabeza– abre la experiencia de un sueño colectivo, del que Mickey constituye su imagen:

El cine ha abierto una brecha en la antigua verdad heracliteana: los que están despiertos tienen un mundo en común, los que sueñan tienen uno cada uno. Y lo ha hecho, por cierto, mucho menos a través de representaciones del mundo onírico que a través de creaciones

de figuras del sueño colectivo, como el ratón Mickey.
(Benjamin, 2003: 87).

No se trata de una representación de los sueños particulares del individuo, sino de la objetivación de la conciencia onírica de las masas. La fantasía colectiva que se figura en Mickey es la brecha que la imaginación abre en el interior mismo de la racionalización moderna. De este modo, lo que la mecanización taylorista de la cadena de montaje (la técnica como rutina de la dominación) había terminado por desplazar (la técnica como juego, la mimesis como adaptación no disciplinaria), se vuelve promesa en el montaje cinematográfico, especialmente en los *cartoons*, cuyos filmes se deben enteramente a tecnologías de reproducción.

Sin embargo, la desrealización de lo fáctico que impulsa la imaginación presenta en simultaneo un costado, si se quiere, defensivo. Como observa Carlo Salzani (2014: 25-26), Benjamin profundiza la analogía con el psicoanálisis y describe los efectos terapéuticos de películas como las de Disney. Benjamin observa que al forzar la entrada de las percepciones que caen fuera del espectro de lo normal al plano de la experiencia compartida, el cine permitiría conjurar, en figuras como las de Mickey, los traumas y las psicosis masivas provocadas por el proceso acelerado de tecnificación. La modernidad proveería así una "vacuna psíquica" (Benjamin, 2003: 87) a través de estos filmes, en los que "un desarrollo forzado de fantasías sádicas o alucinaciones masoquistas es capaz de impedir su natural maduración peligrosa entre las masas" (Ibíd.). La función inmunitaria de las películas de Mickey sería la de provocar carcajadas en el público, un estallido somático, pero anticipado y controlado, del retorno de lo reprimido.¹⁶

16. La cuestión de la risa colectiva será uno de los objetos de la crítica que Adorno le profiere al texto benjaminiano. A propósito de esto, véase su carta del 18 de marzo de 1936, en Adorno, 2001: 142. Por motivos similares, en *Dialéctica de la ilustración*, teniendo el ensayo sobre la reproducibilidad como blanco implícito, Adorno y Horkheimer arremeten contra la industria del entretenimiento masivo, esta vez tomando al pato Donald como objetivo predilecto (Cf. Adorno y Horkheimer, 1998: 181-183).

Resulta del todo evidente que el conjunto de estas reflexiones involucra, en una teoría materialista de la cultura y la política, elementos inasimilables por la ortodoxia marxista. Desde esta perspectiva, la cultura de masas no es percibida sólo como el lugar de la alienación de las mayorías sometidas, sino como un reservorio de energías colectivas petrificadas. La política radical, en consecuencia, sería para Benjamin una tentativa de captura somática de esas fuerzas, aprovechadas en un sentido emancipador. La acción revolucionaria es interpretada así como interrupción, desvío y descarga de aquellas energías, dirigidas a la constitución de lo común en y a través del médium de la imagen. Como antes el surrealismo, es ahora el cine, donde también la función artística se interrumpe y retrocede en favor de la política, el que es teorizado como el lugar adecuado para la apertura de ese “espacio de la imagen” [*Bildraum*] que hay que descubrir y para el que “la iluminación profana de inspiración materialista, antropológica” (Benjamin, 2010a: 303. Traducción modificada) nos prepara. Y no precisamente por los contenidos políticos que el cine pueda transmitir, que serán siempre de orden contemplativo, sino por la supresión de todas las escisiones y la reinención de todos los vínculos en el espacio de la imaginación radical.

V. Descargas finales

La barbarie real de la civilización tecno-industrial (el “frágil, quebradizo cuerpo humano” destrozado en las trincheras; la violencia cotidiana de la reificación contra el sensorio humano, anticipado ya en *Dirección única* y conceptualizado luego en el ensayo sobre la obra de arte) no es de ningún modo soslayada, lo cual explica que el acercamiento de Benjamin a la cultura de masas no sea jamás condescendiente con las formas anestésicas y paralizadoras de las imágenes mediáticas. Pero tampoco se convierte en una constatación resignada de su banalidad y su eficacia; antes bien, deviene el espacio mismo de la fantasía, la fabulación de una barbarie de signo positivo, la imaginación de una reorganización tecno-lúdica del cuerpo político de la humanidad.

Con Mickey, Benjamin establece la matriz desde la cual es posible figurar una existencia humana que haya sacudido de sus hombros el peso de una cultura impotente para dar respuestas a su propio desastre, y que se prepara, de ser preciso, “para sobrevivir a la civilización” (GS VI, 1: 144). La apelación al dibujo animado, como hemos intentado sugerir, no implicaría de ese modo el augurio de un Hombre Nuevo, que replicaría el falso universalismo burgués del que Benjamin quiere sustraerse, sino el de un mucho más bárbaro, siniestro y contingente *remontaje no humanista de lo humano*, donde las barreras que separaban lo animado y lo inanimado, lo orgánico y lo maquínico, lo individual y lo colectivo se desarticulan y pierden su valor normativo.

Algo de eso es lo que Benjamin veía anunciarse en la risa terapéutica del público. Es una comicidad que bien podríamos llamar poshumana: la risa jovial y despiadada del público está dirigida, en último término, a su propia condición histórico-antropológica. En efecto, en los términos de Benjamin, “las risas pueden sonar inhumanas, pero quizás el individuo debe ser un poco inhumano para participar de esto, para que el conjunto [*die Gesamtheit*], que hasta ahora era tan a menudo inhumano, se transforme en humano” (GS II, 2: 962-963). A través de las afecciones del humor, el “humanismo real”, “materialista” y, en última instancia, “inhumano” de la colectividad, vuelve a exigir para sí el “derecho a los nervios” (Benjamin, 2010b: 349) algo ininteligible para el marxismo racionalista, pero perfectamente comprensible para una perspectiva materialista-antropológica, cuyo lema es “ganar las fuerzas de la ebriedad [*Rausch*] para la revolución” (Benjamin, 2010a: 313. Traducción modificada).

El riesgo que toma Benjamin al pensar a Mickey desde sus extremos ciertamente paga el precio de una “sobreevaluación utópica” (Hansen, 2004: 267) de su imagen. Quizás no sea ya Mickey –que, entretanto, fue normalizándose, perdiendo sus rasgos híbridos y siniestros hasta convertirse la figura domesticada que todos conocemos hoy¹⁷–, ni tampoco el cine –que

17. Esther Leslie no duda en hablar de una “traición” de Disney respecto a sus propios orígenes experimentales y vanguardistas. Desde el estreno del largometraje *Blancanieves y los siete enanitos*, en 1937, el declive de

hoy atraviesa un período crítico—, sino lo que Benjamin intentó pensar a través de ellos, esto es, la dilucidación del aún malogrado vínculo lúdico-mimético del hombre con la técnica y de ambos con la naturaleza como condición para la constitución de otras alternativas de lo humano, lo que sigue siendo una tarea primordial. En tanto inscripto en el horizonte del materialismo antropológico, todo ello se juega en el espacio de la imaginación y lo corporal, que para Benjamin son ámbitos políticos por antonomasia. La utopía materialista que diseña se alimenta de imágenes como las de Mickey, que no remiten tanto a un porvenir incierto, como a la promesa originaria (mas nunca cumplida) del industrialismo moderno: la de una existencia colectiva redimida. En cualquier caso, el interés de Benjamin es conducir estas imágenes desiderativas al umbral de la conciencia despierta.

Despertar del sueño profundo en el que el capitalismo nos sumerge sin desestimar sus formas oníricas; vencer la “reactivación de las energías míticas” (Benjamin, 2005: 396) de la modernidad operando una autodisolución histórica de sus encantos: tal es la exigencia revolucionaria que, para nosotros, nombra el *devenir Mickey Mouse*. La promesa de felicidad del cuento de hadas tecnológico de Benjamin no anida así en ningún futuro indeterminado, sino en las latencias de un presente capaz de actualizar en formas históricas precisas un frustrado deseo de utopía social. Devenir Mickey es la fórmula de una transformación de la existencia humana que, sin lamentarse por la organicidad perdida, no capitule ante la instrumentalización auto-enajenante de la técnica, sino que conciba la posibilidad de una forma inhumana de vida colectiva —allende al Hombre, a la Cultura y a la Civilización—, cuyos puntos de irrupción habrá que descifrar en las virtualidades del presente.

sus producciones sería cada vez más acentuado. Cediendo lugar a representaciones más típicamente naturalistas, las películas de Disney comenzaron a transmitir una falsa ilusión de realidad y buscaron conmover al público a través de la transmisión de valores púdicos y melodramáticos. Para una adecuada caracterización de la metamorfosis regresiva de Disney, véase Leslie, 2004; una versión resumida de estos cambios se encuentra en Salzani, 2014: 32-33.

Bibliografía

Adorno, Th. W. (2001), *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra, Madrid.

Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. (1998), *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid.

Benjamin, W. (1972-1991), *Gesammelte Schriften*, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 7 vols. Citado por las siglas GS, seguidas por número de volumen, tomo y página.

___ (1987a), "Experiencia y pobreza" [1933], en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid: Taurus.

___ (1987b), *Dirección única* [1928], Alfaguara, Madrid.

___ (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [1935, 1936, 1938], Itaca, México.

___ (2005), *Libro de los pasajes* [1927-1940], Akal, Madrid.

___ (2009a), *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* [1940], Prohistoria, Rosario.

___ (2009b), "Sobre Scheerbart" [1939], en *Obras. Libro II / vol. 2*, Abada, Madrid.

___ (2010a), "El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea" [1929], en *Obras. Libro II / vol. 1*, Abada, Madrid.

___ (2010b), "Karl Kraus" [1931], en *Obras. Libro II / vol. 1*, Abada, Madrid.

___ (2011a), "Franz Kafka" [1934], en *Iluminaciones IV*, Aguilar, Buenos Aires.

___ (2011b), "El narrador" [1936], en *Iluminaciones IV*, Aguilar, Buenos Aires.

___ (2011c), "Teorías del fascismo alemán" [1930], en *Iluminaciones IV*, Aguilar, Buenos Aires.

___ (2011d), "Para una crítica de la violencia" [1930], en *Iluminaciones IV*, Aguilar, Buenos Aires.

Buck-Morss, S. (2001), *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, A. Machado Libros, Madrid.

Hansen, M. B. (2004), "Of Mice and Ducks. Benjamin and Adorno on Disney", en Delanty, G. (Ed.), *Theodor W. Adorno*, vol. 3, SAGE Masters in Modern Social Thought series, London.

___ (2012), *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkeley.

Haraway, D. (1995), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Cátedra, Valencia.

Ibarlucía, R. (1998), *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Manantial, Buenos Aires.

___ (2015), "Iluminación profana y materialismo antropológico en Walter Benjamin", en Cohen, E. (Ed.), *Walter Benjamin. Resistencias minúsculas*, Godot, Buenos Aires.

Khatib, S. (2014), "'To Win the Energies of Intoxication for the Revolution'. Body Politics, Community, and Profane Illumination", *Anthropology & Materialism*, 2. Disponible en: <http://am.revues.org/348>

Leslie, E. (2004), *Hollywood Flatlands: Animation, Critical Theory and Avant-Garde*, Verso, London.

___ (2000), *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, Pluto Press, London.

Salzani, C. (2014), "Sopravvivere alla civiltà con Mickey Mouse e una risata", en Benjamin, W. *Mickey Mouse*, Il nuovo melangolo, Genova.

Steiner, U. (2001), "'The True Politician': Walter Benjamin's Concept of the Political", en *New German Critique*, 83, pp. 43-88.

Vedda, M. (2013), "Emancipación humana y 'felicidad no disciplinada'. Walter Benjamin y la poética del cuento de hadas", en Jozami, E., Kaufman, A. y Vedda, M. (Comp.). *Walter Benjamin en la ex ESMA: Justicia, Historia y Verdad: escrituras de la memoria*, Prometeo, Buenos Aires.