

ARTÍCULO



## INERVACIÓN DEL COLECTIVO

Walter Benjamin y la metamorfosis de la percepción

FRANCISCO VEGA  
Pontificia Universidad Católica de Chile   
[francisco.vega@uc.cl](mailto:francisco.vega@uc.cl)  
ORCID: 0000-0003-4453-2474

REVISTA DE FILOSOFÍA  
Vol. 82 (2025) pp. 59-79  
Recibido: 27-10-2024 • Aceptado: 14-04-2025  
DOI: 10.5354/0718-4360.2025.76470



# INERVACIÓN DEL COLECTIVO

*Walter Benjamin y la metamorfosis de la percepción<sup>1</sup>*

# INNERVATION OF THE COLLECTIVE

*Walter Benjamin and the Metamorphosis of Perception*

**Francisco Vega**

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

## RESUMEN

Aunque no sea hallable en la versión canónica de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* ni tampoco tenga una presencia recurrente en otros escritos de W. Benjamin, el concepto de innervación constituye una piedra angular de su filosofía. El concepto no solo es decisivo porque permite despejar importantes malentendidos respecto de su estética, sino también porque esclarece ampliamente el acceso a su teoría medial, lo que permite, por último, demarcar con precisión el estatuto que adquieren en su pensamiento figuras como las de Fourier, Scheerbart y Jünger, y cómo, a través de ellas, se anudan las ideas expuestas en el ensayo de 1935-36 con las desplegadas en el ensayo testamento *Sobre el concepto de historia*. El objetivo de la presente investigación es estudiar la génesis y alcances específicos del concepto.

**Palabras clave:** arte, percepción, gesto, masa, metamorfosis.

## ABSTRACT

Although it is not found in the “canonical” version of *The Work of Art in the Age of its Mechanical Reproduction*, and it does not have a significant presence in other writings by W. Benjamin, the concept of innervation constitutes a

<sup>1</sup> La configuración final de este artículo se realizó en el marco del proyecto ANID/FONDECYT/Posdoctorado 3220817

decisive element of his philosophy. The concept is not only decisive because it allows us to clear up important misunderstandings about his aesthetics, but also because it clarifies the access to his “medial theory”, and this, in turn, allows us to demarcate with precision the status that the works of Fourier, Scheerbart and Jünger acquire in his thought, and how, through them, the ideas expressed in the essay of 1935-36 are linked to those developed in the essay *On the Concept of History*. The objective of the present research is to study the genesis and the importance of the concept.

**Keywords:** art, perception, gesture, mass, metamorphosis.

### *Ejercitación gestual y perceptiva*

**RF** Una lectura rápida de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (en adelante KZR)<sup>2</sup> revela que, para Benjamin, el arte es esencialmente un modo de ejercitación [*Einübung*] para interactuar con el entorno, específicamente con el sistema de aparatos [*Apparatur*]. Es desde una perspectiva basal como esta que Benjamin pondrá en cuestión la desaprobación que tiene en Rusia la comedia, género que, para él, debería indudablemente insertarse en ese plexo de prácticas artísticas operativas que fomentan una adaptación perceptivo-gestual con el sistema sociotécnico imperante. Será desde este mismo enfoque, asimismo, que Benjamin estudia y defiende el potencial político de Chaplin. En el parágrafo XVI de KZR, v.gr., Chaplin figura como “el primero en sentirse en casa en los nuevos escenarios que surgieron gracias al cine” (KZR, p. 133; EOA, p. 88), mientras que en una nota del parágrafo XVI, la estética de Chaplin será pensada como una “conmoción” respecto del público tradicional<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Los títulos de los escritos de W. Benjamin serán abreviados utilizando sus dos o tres iniciales principales, así, por ejemplo, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* = KZR; *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* = EOA; *Gesammelte Schriften* = GS; *Obras Completas* = OC.

<sup>3</sup> La fascinación de Benjamin por Chaplin es hallable también en una reseña del film *El circo*, de 1928, redactada el mismo año (GS VI, p. 137; OC VI, p. 181). Tal fascinación será compartida por Kracauer, y, por el contrario, será fuertemente cuestionada por Adorno, quien en una carta a Benjamin se burlará de la pasión kracaueriana por Charlot (Adorno y Benjamin, 1998, p. 136). Sobre el problema del gesto, es de interés la investigación de G. Agamben, dispersa en múltiples ensayos, pero fundamentalmente en “Notas sobre el gesto” (2017), aunque, a nuestro ver, sus vinculaciones entre las enfermedades motoras y la fábrica son expresiones de una comprensión de la técnica distinta a la de Benjamin. Desde otra perspectiva, Flusser ha indagado en el vínculo entre gesto y técnica en su ya clásico estudio *Los gestos. Fenomenología y comunicación* (1994).

Otro antecedente significativo es el hecho de que en el primer estudio sobre Baudelaire (= *PSB*), Benjamin compare los trabajos de Baudelaire y Poe con los ejercicios del excéntrico, en la medida en que son prácticas, todas ellas, que tienen como motivación común el intento de lidiar con el entorno maquinico:

En los ejercicios del excéntrico nos resulta evidente su relación con la economía cuando, en sus abruptos movimientos, imita igual de bien la maquinaria que empuja a la materia como la coyuntura que empuja a su vez la mercancía. (*GS I-2*, p. 556; *OC I-2*, p. 143)

De acuerdo a N. Bourriaud, Benjamin entendería que “lo que acerca al cine, como arte, al proceso de control global iniciado por el capitalismo, es que, como el taylorismo, impone a sus usuarios un ritmo dictado por la máquina” (p. 73). Esta aseveración, cabe destacarlo, es solo parcialmente efectiva, pues Benjamin entiende la ejercitación perceptivo-gestual no como una adaptación funcionalista a la máquina, sino como una “adaptación” superior a la idea, más honda, de *Testleistung*. Para Benjamin, el cine puede –y generalmente lo hace– funcionar como extensión del sistema mercantil, pero esta es solo una de las posibilidades que ofrece, ya que también puede contribuir a una ejercitación más honda para interactuar con el entorno<sup>4</sup>.

La hipótesis de la función social del arte como ejercitación perceptivo-gestual será el fundamento que le permite a Benjamin promover el surrealismo, vanguardia que, a su juicio, no busca “hacer literatura”, sino “crear experiencias”. Esta hipótesis, en último término, se sustenta en el empeño de Benjamin de liberar la membrana corpóreo-gestual de la mimesis y, por lo tanto, desactivar el polo de la apariencia (la segunda de sus membranas, asociada a una “primera técnica” que busca el dominio de la naturaleza, a diferencia de una “segunda técnica”, empeñada esta en la interacción concertada con la naturaleza). Atendiendo a lo enunciado hasta el momento, probablemente no haya mejor aseveración para capitalizar esta reflexión

<sup>4</sup> La aseveración referida de Bourriaud no dista mucho de los análisis que Adorno dedica al tema de la ejercitación. Es preciso destacar al respecto que Benjamin, luego de la desaprobación de *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* (= *PSB*) por parte del Institut für Sozialforschung (= *I/S*), añade en *Über einige Motive bei Baudelaire* (= *ÜMB*) la distinción entre “adiestramiento y ejercitación” (*GS I-2*, p. 632; *OC I-2*, p. 236), una distinción que, en último término, no es fiel a la reflexión técnica y estética original de Benjamin, en la medida en que soslaya la problemática, más fundamental, de la mutabilidad perceptiva. Pues, en efecto, la distinción ejercitación/adiestramiento se sustenta en una criterología ‘artesanal’ que parece anhelar el modelo de aprendizaje preindustrial, una criterología que Benjamin entiende que exige ser modificada. En síntesis, la idea de inervación, como se verá, no puede ser entendida como mera adecuación funcionalista, tal como lo hará Adorno en sus estudios sobre el jazz, donde, por lo demás, vincula el adiestramiento a la figura que Benjamin ha previamente rescatado, a saber: el *excentric clown* (Adorno, 2008, p. 117).

que la hecha por Lichtenberg en un aforismo citado por Benjamin para referirse al teatro épico: “Lo importante no es de qué esté convencida una persona, sino en qué la convertirán sus convicciones” (*GS II-2*, p. 506; *OC II-2*, p. 111). Como se ve, para Benjamin lo esencial no pasa por la doctrina, sino por la configuración corporal que es posible instruir mediante una praxis. En un sugerente análisis, S. Weber argumenta que el conocimiento que posibilita el teatro épico no es para Benjamin de orden conceptual, sino práctico (2008, p 109) y tendría por función primordial la de interrumpir, mediante el gesto, la concepción mitológica de la acción dramática, entendida como subordinación del acto, del gesto, a la trama vinculante (98-99).

La comprensión del arte como ejercitación solo es posible si (en consonancia con la premisa de una mutabilidad de la facultad mimética) se entiende que, para Benjamin, hay organizaciones de la percepción y, más específicamente, organizaciones técnicas de la percepción, una idea que ya está prefigurada en la temprana exégesis sobre el surrealismo, en la que Benjamin anuncia su idea de un materialismo antropológico:

También lo colectivo es corporal. Y la *physis* que se le organiza a través de la técnica solo se la puede generar, de acuerdo a toda su realidad política, objetiva, en ese espacio de imágenes al cual nos introduce la iluminación profana solamente. (*OC II-1*, 316)<sup>5</sup>

Ahora bien, que esa organización de lo colectivo sea de índole técnica no solo se aprecia atendiendo a *Der Erzähler* (=DS) o al parágrafo IV de *KZR*, sino incluso en otro estudio temprano de Benjamin, particularmente elocuente respecto de lo que aquí se trata. En el ensayo “Réplica a Oscar A. H. Schmitz”, publicado en 1927, Benjamin indica lo siguiente:

Que cada obra de arte y cada época del arte posee tendencias políticas es, ya que se trata de figuras históricas de la conciencia, una perogrullada. Pero así como

<sup>5</sup> Una reflexión semejante es emprendida en los estudios en torno a P. Scheerbart y en *Erfahrung und Armut*, texto este último donde también figura la estética del escritor alemán como punto de apoyo para el surgimiento de un “nuevo concepto, positivo, de barbarie” (*GS II-1*, pp. 215-216; *OC II-1*, pp. 218-219). La importancia de Scheerbart en la filosofía de Benjamin ha sido escasamente estudiada todavía. Pueden verse ideas clave en el ensayo de Missac (1997, 137 y ss.), quien ofrece la siguiente lista de apariciones en los *GS*: *GS II*, pp. 619 y 630, *GS IV*, p. 600, *GS V*, pp. 45 y 77, *GS II*, pp. 213 y ss. El rol de Scheerbart en la reflexión medial de Benjamin puede consultarse en B. Lindner (2011, p. 461). Por otro lado, un sugerente análisis de *Erfahrung und Armut*, donde puede percibirse la importancia de Jünger en las ideas de Benjamin (que trataremos más adelante), específicamente su *Kriegsbuch*, puede verse por su parte en D. Schöttker (2014, pp. 276-277).

las capas profundas de la piedra solo salen a la luz en las fracturas, también esa profunda formación que llamamos “tendencia” tan solo está a la vista en las fracturas propias de la historia del arte (y, también, de las obras). Por lo demás, las revoluciones técnicas constituyen sin duda esas fracturas del desarrollo artístico a través de las cuales las tendencias salen a la luz. En cada nueva revolución técnica, la tendencia pasa (como por sí misma) de ser un elemento muy oculto del arte a ser un elemento manifiesto. (*GS II-2*, p. 752; *OC II-2*, p. 368)<sup>6</sup>

La comprensión que se adquirirá sistemáticamente años más tarde en *KZR*, si se atiende a la cita, está sustentada ya tempranamente en una comprensión de la política del arte como operación técnica. Pues es la técnica, en efecto, lo que configura para Benjamin la sensibilidad del colectivo y sus operaciones estéticas de ejercitación. Ahora bien, ¿cuál es finalmente el objetivo de tal ejercitación?, ¿cuál es su finalidad o meta a alcanzar? Benjamin lo consigna ya en el mismo párrafo VI: el arte de avanzada (específicamente el cine) ejerce la percepción para adaptarse al sistema de aparatos, y cuando eso se logra, cuando hay tal adaptación, Benjamin entenderá que se produce un proceso de “inervación” [*Innervation*]. Dicho de otro modo, cuando aparato y percepción se interconectan armónicamente puede hablarse entonces de una inervación del colectivo. Desde este enfoque, a nuestro entender no podría hablarse *stricto sensu* de una “inervación malograda” (M. Hansen, 2019, p. 243), en la medida en que tal categoría refiere al proceso ya logrado de “adaptación” con el sistema de aparatos, *i.e.*, al resultado (inestable, por cierto, como veremos prontamente) del proceso de interconexión con el entorno.

### *Inervación del colectivo*

La categoría de inervación aparece en diversos escritos tempranos de Benjamin. Aparecerá, *v.gr.*, ya en *Einbahnstraße*, específicamente en el fragmento “Material didáctico”, para tematizar la interconexión, o acoplamiento, entre la mano y la máquina de escribir (*GS IV-1*, p. 105; *OC IV-1*, p. 45); así como en el fragmento

<sup>6</sup> Este ensayo, muy poco atendido, resulta importante, en primer lugar, porque busca cuestionar la crítica que el ensayista Oscar Schmitz realizara de *El acorazado Potemkin*, y en la que señalaba que el film de Eisenstein no era arte por ser una obra colectiva. Benjamin se abocará entonces a defender la película, pero sin intentar demostrar el “estatuto artístico de la obra”, sino, por el contrario, aplicando ya el esquema teórico que años más tarde desplegará *KZR*, a saber: mostrando cómo la obra incide, y conmociona, las categorías al uso de la estética, entre ellas las de “artisticidad” o “creación individual”. En segundo lugar, este trabajo resulta relevante porque Benjamin coloca en él de forma prácticamente textual la aseveración hecha en *KZR* sobre el cine como “dinamita” del sistema burocrático mercantil (*GS II-2*, p. 752; *OC II-2*, pp. 368-369).

“Antigüedades”, en el que se señala que “no hay representación sin inervación”, en el sentido de que no habría efectiva representación sin una modificación corporal (*GS IV-1*, p. 117; *OC IV-1*, p. 56). La noción se encuentra también en un fragmento titulado “Apuntes para una teoría sobre el juego”, en el que Benjamin señala que “la inervación motriz es decisiva, tanto más cuanto más emancipada de las percepciones visuales” (*GS VI*, p. 188; *OC VI*, p. 266). La idea de inervación como adaptación motriz-gestual es hallable también en los estudios sobre Baudelaire, cuyo trabajo de “esgrimista” será comprendido por Benjamin, asociándolo explícitamente al cine (como había hecho antes con el teatro épico), como un enfrentamiento a los *shocks de la modernité*, como un “ejercicio de inervaciones” (*GS I-2*, p. 630; *OC I-2*, p. 234). Benjamin utilizará también la categoría de inervación en su ensayo sobre el surrealismo de 1929, justo después de enunciar la hipótesis referida de la *physis* como “organizada técnicamente”:

Solo una vez que el cuerpo y el espacio de imágenes se conjugan en ella con tal profundidad que la tensión revolucionaria se convierte en inervación corporal colectiva y las inervaciones corporales del colectivo se convierten en descarga revolucionaria, la realidad se puede superar a sí misma hasta el punto que exige el *Manifiesto comunista*. (*GS II-1*, p. 310; *OC II-1*, p. 316)<sup>7</sup>

Según M. Hansen, quien ha ofrecido uno de los escasos análisis exhaustivos de tal categoría, el uso benjaminiano de la noción de inervación podría tener al menos dos fuentes primordiales. En primer lugar, la doctrina freudiana, que aunará dos usos diferenciables: por un lado, la inervación como transmisión de energía a través de una vía nerviosa, y que estaría asociada a una vivencia traumática; por otro, la inervación como término de una actividad psíquica que se inicia con unos estímulos que, a diferencia de la anterior, podrían ser también internos. Para Hansen, la diferencia fundamental con el uso freudiano es que, para Benjamin, la inervación constituye “un proceso o transferencia en ambos sentidos”, en el plano perceptivo como en plano motriz, esto en la medida en que su concepción del aparato psíquico sería una “interfaz porosa”, y no un escudo, como en Freud (pp. 232-233). Esta modificación de la doctrina psicoanalítica, siguiendo siempre a Hansen, permite suponer que la fuente freudiana es menos importante que la psicología de la percepción de su época y la estética fisiológica desarrollada por

<sup>7</sup> La idea de una *physis* organizable técnicamente, cabe destacarlo, ya se formula en *Einbahnstraße*, específicamente en el último fragmento: “la técnica está organizando una *physis* en la que su contacto con el cosmos se establece de forma bien distinta que en los pueblos y en las familias”. En el mismo fragmento, además, prefigura la distinción entre primera y segunda técnica –formulada en contraste con el pensamiento reaccionario– entre “dominio de la naturaleza” y “dominio de la relación de la naturaleza con lo humano” (*GS IV-1*, p. 147; *OC IV-1*, p. 88).

la vanguardia soviética biomecánica, particularmente la doctrina de Eisenstein, quien, apoyándose en W. James, hará un uso recurrente de la noción de inervación en sus estudios sobre cine (2019, p. 233).

A pesar de ser uno de los escasos y mejores estudios dedicados a esta problemática, resulta extraño que Hansen no mencione explícitamente a K. Fiedler en su exégesis sobre la inervación, un antecedente no menor, pues Benjamin acudirá precisamente a él al momento de conceptualizar tal categoría en el escrito que quizás más uso hace de ella, a saber, en el *Programm eines proletarischen Kindertheaters*. Como hipótesis central, en este trabajo se determina que la “enseñanza científica”, consistente en “instruir” proletariamente, debe ser reemplazada por la “educación proletaria”, una práctica que se diferencia de la primera en que no está preocupada ni de la “doctrina” ni del “método” (temas que, para Benjamin, son “típicamente burgueses”), sino en crear “un marco, un ámbito objetivo en que educar” (GS II-2, p. 764; OC II-2, p. 381). En otros términos, su finalidad última no perseguiría otra cosa que crear condiciones materiales para que el aprendiz pueda ejercitar, corporalmente, nuevos saberes. Y, de acuerdo con Benjamin, es justamente el cuerpo, específicamente el gesto, el meollo de la “educación proletaria”. Y tal reflexión, como se indicó, Benjamin la fundamenta en la estética de Fiedler:

Sabemos (por no hablar más que de la pintura) que también lo esencial de esta forma infantil de actuación es el gesto. Konrad Fiedler ha sido el primero en demostrar en sus *Escritos sobre arte* que el pintor no es un hombre que vea de forma más naturalista, poética o extática que las otras personas, sino que es un hombre que ve bien con la mano donde el ojo fracasa, y que traslada la concreta inervación receptora de los músculos ópticos a la inervación creadora de la mano. Cada gesto infantil es a su vez inervación creadora en conexión exacta con la correspondiente inervación receptiva. (GS II-2, p. 766; OC II-2; pp. 383-384).

Benjamin extrae estas palabras específicamente del ensayo de Fiedler de 1887 “Sobre el origen de la actividad artística”, un estudio en el que la base fisiológica de la percepción jugará un rol decisivo, que intentará dislocar la hegemonía de la “apariencia visual” que habría dominado la tradición estética. A este respecto, son elocuentes las siguientes palabras de Fiedler:

Cabe que el rendimiento de la mano le parezca deficiente en comparación con el trabajo maravilloso del ojo; y, sin embargo, en cuanto considere que el ojo no puede configurar como dominio real de la conciencia lo que en cada instante surge como por encanto en el material sensible más sutil y fugaz, reconocerá que los intentos más torpes de representación por imágenes van más allá de la percepción visual. (1991, p. 229)

Aunque no hace explícitamente uso de la idea de inervación, se puede colegir que Benjamin tiene por central este trabajo de Fiedler (interés ya destacado con énfasis por Déotte [2012, p. 87]) en la medida en que está en consonancia con la desactivación que busca efectuar de la estética de la apariencia, y, correlativamente, con el énfasis puesto en el aspecto material de la mimesis (el polo gestual). Algo particularmente elocuente en el señalamiento de Fiedler es que indica que “una palabra como imitación [...] cesa de tener sentido racional en el momento en que se piensa seriamente en todo lo que debería acontecer para que surgiera ese complejo resultado” (1991, p. 230). Es digno de mención, por otro lado, que justo antes de las palabras que Benjamin ha citado, Fiedler ha señalado que “el arte empieza allí donde la contemplación acaba” y, un poco más adelante, que “la relación [del pintor] con la naturaleza no es contemplativa sino expresiva” (1991, pp. 237-238). Este aserto es clave en la medida en que Benjamin –a pesar de haber mostrado que la percepción del pintor tradicional es distinta de la percepción cinematográfica–, encuentra en Fiedler premisas esenciales para legitimar, fisiológicamente, su intento de liberar el polo del mimetismo originario, *i.e.*, aquel polo gestual de la mimesis que debe ser ejercitado para la “interacción concertada” (inervación) con el sistema de aparatos.

Esta última idea obtendrá un tratamiento sistemático solo en *KZR*, aunque su análisis exige ese paso preliminar por otros textos tempranos en cuanto contribuyen a su esclarecimiento y delimitación. Ahora bien, a pesar de explicitar exhaustivamente su función y alcances en *KZR*, la categoría de inervación es tratada de forma tácita, pues, como tal, solo es enunciada en una nota de la *dritte Fassung* y en algunos de los paralipómenos. Sin embargo, a pesar de esto –que, en cierto sentido, justifica su escaso tratamiento analítico– la categoría de inervación debe, a nuestro entender, juzgarse como concepto técnico de la filosofía de Benjamin, (i) considerando su delimitación respecto de otras teorías que utilizan el término (las ya referidas o, *v.gr.*, la de R. Caillois) y, primordialmente, (ii) atendiendo a su importancia para la explicitación de los fundamentos teóricos esenciales de *KZR*. Por su relevancia, es preciso consignar *in extenso* la nota donde hace su aparición la categoría<sup>8</sup>:

<sup>8</sup> Como apunta M. Hansen, la nota desaparece de la última versión, la “canónica” (2019, p. 226). Lo fundamental a nuestro juicio es señalar, de forma más radical, que, al perderse la categoría de inervación, se diluye en último término toda la reflexión decisiva sobre el anudamiento entre técnica y estética que desarrolla Benjamin. Esto en la medida en que la inervación refiere precisamente el acoplamiento efectivo entre la *aisthesis* y el sistema de aparatos. Exceptuando los trabajos fundamentales de Tackels (2012) o Déotte (2012 y 2013), la importancia de la genética de *KZR* respecto de la comprensión de sus fundamentos no ha sido aún enfatizada en la *Benjamin-Forschung*.

La meta de las revoluciones es la de acelerar esta adaptación [*Anpassung*]. Revoluciones son inervaciones del colectivo; más precisamente, intentos de inervación del colectivo nuevo, históricamente inédito, cuyos órganos están en la segunda técnica. [...] Precisamente gracias a que esta segunda técnica quiere desembocar en la liberación creciente del ser humano de toda sumisión al trabajo es que, por el otro lado, el individuo ve ampliarse indefinidamente su espacio de juego. Es un espacio de juego [*Spielraum*] en el que no se conoce aún. Pero es en él donde expresa sus exigencias, puesto que mientras el colectivo se apropiá más de su segunda técnica, más perceptible se hace para los individuos que lo componen cuán poco de lo que les corresponde les había tocado hasta ahora en el ámbito de la primera. En otras palabras, es el ser humano individual emancipado gracias a la liquidación de la primera técnica el que expresa su exigencia. (KZR, p. 109; EOA, p. 102, modificada)

### *Uso reaccionario de la técnica, juego concertado y segunda naturaleza*

Un primer aspecto a destacar es el siguiente: en el parágrafo XIX, donde se expone el fenómeno de la *Ästhetisierung der Politik*, Benjamin indica que las destrucciones de la guerra “aportan la prueba de que la sociedad no estaba madura todavía para convertir a la técnica en un órgano suyo”. Casi inmediatamente, Benjamin determina de forma semejante que “[l]a guerra imperialista es una rebelión de la técnica que vuelca sobre el material humano aquellas exigencias a las que la sociedad ha privado de su material natural” (KZR, p. 141; EOA, p. 98). Estas dos aseveraciones permiten colegir dos ideas decisivas: en primer término, que Benjamin piensa la inervación como antítesis de la estetización de la política. Pues, en efecto, si la inervación consiste en hallar los nuevos órganos del colectivo en la segunda técnica, la guerra imperialista, por el contrario, no logra hacer de la técnica un órgano suyo; en segundo lugar, si bien no hay documentación concreta que permita vincular la reflexión sobre la fundamentación ritual del arte con las ideas de Jünger, como tampoco la hay para argumentar que la idea de inervación está pensada en oposición a su pensamiento, resulta prácticamente imposible no hacerlo. Ténganse en consideración, al respecto, las siguientes palabras de *Theorien des deutschen Faschismus*:

León Daudet, hijo de Alphonse, conocido escritor y líder del partido monárquico francés, brindo en el *Salon de l'Automobile* un informe sobre la *Action française* que culminó –aunque quizás no en estos términos– con la ecuación: “El automóvil es la guerra”. Lo que fundamentaba esta sorprendente conexión de ideas era el pensamiento de una superación de los recursos técnicos, de los ritmos, de las fuentes de energía, etc., que no encuentra un uso totalmente acabado y adecuado en nuestra vida y, sin embargo, insisten en legitimarse. Mientras renuncian a una interacción armónica [*Zusammenspiel*], se legitiman en la guerra, la cual demuestra con su destrucción de las pruebas que la realidad social no

estaba preparada para convertir a la técnica en órgano, que la técnica no era lo suficientemente poderosa como para superar las fuerzas sociales elementales. (GS III, p. 238; OC III, p. 67)

Resulta evidente, si se aprecia, que Benjamin ha extraído casi textualmente la reflexión sobre la estetización de la política de su reseña a *Krieg und Krieger*. Y si esto es así, atendiendo a lo ya dicho, es entonces totalmente lícito pensar que Benjamin tiene en mente a Jünger (o, al menos, *Krieg und Krieger*) cuando desarrolla la idea de inervación. En esta línea, hay otro antecedente más importante que permite hacer tal asociación con mayor convicción: Benjamin ha usado en el texto recién citado (en última instancia, para oponerse a la estetización de la política) el término *Zusammenspiel*, i.e., el mismo término que es empleado en *KZR* para enunciar la idea de inervación. Ahora bien, si este antecedente puede filológicamente ser de interés, es referido aquí, más esencialmente, porque doctrinalmente esclarece ampliamente el problema planteado. Analicemos esto con más detalle.

Es preciso recordar que, en su reseña, muestra Benjamin que Jünger disolvería [*lösung*] la técnica en una “naturaleza idealmente entendida”. Si se atiende ahora a lo expuesto en la nota del parágrafo IV, se puede concluir entonces que los autores de *Krieg und Krieger* no logran escapar de la primera técnica en cuanto no logran avanzar hacia una comprensión –la de la segunda técnica– que busca interactuar con el entorno [*Zusammenspiel*]. En otros términos, siguen amparados en un anhelo metafísico de fusión con la naturaleza, un anhelo que, según Benjamin, escondería una noción de culto y, más fundamentalmente, una errada comprensión de la técnica. Establecido esto, se puede determinar que Benjamin intentará refutar esta “naturaleza idealmente entendida” –que no permite el acceso a la segunda técnica– mediante dos perspectivas analíticas.

En primera instancia, Benjamin cuestionará la “abstracción metafísica” [*metaphysische Abstraktion*] conservadora asumiendo la distinción (mediada por Lukács, pero de impronta hegeliana) de una primera y una segunda naturaleza. En el texto manuscrito de *KZR* y en su *zweite Fassung*, en efecto, Benjamin determina que la técnica moderna, “más liberada”, se enfrenta al hombre como una segunda naturaleza [*zweite Natur*], una segunda naturaleza que el mismo hombre habría creado y a la que necesita adaptarse. De forma análoga a lo planteado en el parágrafo VI, Benjamin entiende que es el cine el encargado de esa labor (*KZR*, p. 64; *EOA*, p. 55). Por otra parte, y de manera levemente distinta, en una nota de la *erste Fassung* se determina lo siguiente: “Contribuir a que el inmenso sistema técnico de aparatos de nuestro tiempo, que para el individuo es una segunda naturaleza, se convierta en una primera naturaleza para el colectivo: esa es la tarea histórica del cine” (*KZR*, p. 35; *EOA*, p. 56).

La inervación no consistiría entonces, si se aprecia, en una fusión orgánico-mecánica que disuelve la técnica en la naturaleza, sino más bien en una conversión de la técnica en naturaleza; dicho de otro modo, no se trataría de una conversión del órgano en máquina, sino de una mutación de la máquina en órgano, pues, como se dijo explícitamente, el colectivo debe tener sus órganos *en la* (segunda) técnica. El punto de partida, de tal suerte, es siempre para Benjamin la técnica, y no el cuerpo (o la naturaleza). Uno de los paralipómenos de la *dritte Fassung* es particularmente decidor respecto de la primacía de lo técnico: “Cuanto más se amplíe el desarrollo de la humanidad, más abiertamente retrocederán las utopías referidas a la primera naturaleza (en especial al cuerpo humano) frente a las que atañen a la sociedad y a la técnica” (*KZR*, p. 147; *EOA*, p. 122)<sup>9</sup>.

En último término, no habrá para Benjamin naturaleza idealmente entendida porque no hay *la* naturaleza, sino un quiasmo entre primera y segunda naturaleza que resulta refractario a la comprensión lineal o progresiva de la técnica, que la entiende como una modulación secundaria de una primera (o, más bien, única) naturaleza dada (una crítica, la de Benjamin, que finalmente culmina desbaratando la distinción misma entre una primera y una segunda naturaleza). Esta inversión se expone, además, elocuentemente en otro de los paralipómenos de *KZR*, un fragmento en el que, al mismo tiempo, y esto es lo destacable, se comprende tal inversión explícitamente en oposición al pensamiento conservador:

Para el concepto de una segunda naturaleza: que esta segunda naturaleza siempre estuvo allí, pero que antes no se diferenciaba de la primera y que solo se volvió segunda cuando la primera se conformó en su seno. Sobre los intentos de retrotraer esta primera naturaleza a la segunda, [cuando es esta] la que dejó gestarse a la primera desde ella: “*Blut und Boden*”. Frente a esto es necesario hacer patente la forma lúdica de la segunda naturaleza: contraponer el buen humor del comunismo a la seriedad del fascismo. (*KZR*, p. 146; *EOA*, p. 115-116)

A parte de referir la segunda naturaleza como estando ya desde siempre ahí, e incluso ser la fuente de la primera, Benjamin indica que esta *zweite Natur* tiene un carácter “lúdico”, lo que supone una referencia tácita a su reflexión sobre

<sup>9</sup> A nuestro entender, es dentro de un marco de comprensión como el propuesto donde debería insertarse la reflexión de Benjamin sobre Fourier. En este específico sentido, la tesis XI *Sobre el concepto de historia* puede juzgarse aquí como clave, pues es la que permite anudar este ensayo póstumo con *KZR*. En efecto, esta tesis XI permite ver la conexión inmanente que poseen las figuras de Fourier y Scheerbart para Benjamin y, con ellos, la vinculación entre su filosofía de la historia y su “teoría medial” (Benjamin 2010, p. 22). Fourier, en efecto, es finalmente restituido no por su vocación utópica, sino por su concepción de una naturaleza modificable.

el “espacio de juego” [*Spielraum*] que la segunda técnica puede liberar, y que, atendiendo a lo expuesto en el parágrafo VI y en la nota del parágrafo XI, no es otra cosa que una liberación o una escisión de la naturaleza.

### *La masa*

La segunda perspectiva para refutar la abstracción metafísica de la naturaleza se sustenta en las siguientes premisas: en el parágrafo VI, Benjamin ha determinado que el arte primitivo era eminentemente cultural en cuanto estaba asociado a una sociedad cuya técnica estaba fundida enteramente con el rito (*KZR*, p. 107-108; *EOA*, p. 55). Si se considera, por otro lado, que el culto se sustenta en la primera técnica, se sigue entonces que la segunda técnica no efectúa solo una escisión respecto de la naturaleza, sino también un distanciamiento de la colectividad. Es lo que Benjamin dice expresamente en otro de los paralipómenos del ensayo: “La primera técnica excluía la experiencia independiente del individuo. Toda experiencia mágica de la naturaleza era colectiva” (*GSI* I-3, p. 1048; *EOA*, p. 118). Esta hipótesis resulta relevante porque si la reflexión sobre la segunda naturaleza constituye un primer modo de abordar el problema de la inervación, un segundo modo está dado precisamente por el tratamiento de lo colectivo, *i.e.*, a la masa. Y en ambos casos (ya sea la naturaleza o la masa), será apreciable un enfrentamiento con la comprensión conservadora (aquella vinculada, recuérdese, a la *Ästhetisierung der Politik*).

En una nota del parágrafo XII (suprimida también de la versión “canónica”<sup>10</sup>), Benjamin indica lo siguiente:

la conciencia de clase proletaria, que es de la mayor claridad, transforma radicalmente la estructura de la masa proletaria. El proletariado que tiene conciencia de clase solo consiste en una masa compacta cuando es visto desde fuera, en la representación que de él tienen sus opresores. En verdad, en el momento en que asume su lucha de liberación, su masa aparentemente compacta se ha fundido [*aufgelockert*] ya; deja de estar dominada por simples reacciones y pasa a la acción. La fundición [*Aufgelockerung*] de las masas proletarias es obra de la solidaridad. (*KZR*, p. 123; *EOA*, p. 107, modificada)

<sup>10</sup> La supresión, por cierto, es aún más llamativa (más de lo que, con insistencia, hemos tratado de evidenciar respecto de la edición del ensayo) si se considera que Adorno, quien termina publicando la *fünfte Fassung* (Benjamin, 2005), juzgará que las reflexiones de Benjamin sobre la masa están entre las más “profundas e imponentes” que habría hallado después de leer *El estado y la revolución* de Lenin (Adorno-Benjamin, 1998, 138). Adorno ahondará en el problema de la clase posteriormente en su ensayo *Reflexionen zur Klassentheorie* (2005), contenido en el vol. VIII de sus *Gesammelte Schriften* (1972).

Siguiendo a Benjamin, la masa es compacta [*kompakte Masse*] solo vista desde afuera, *i.e.*, por la visión (panorámica, podría decirse<sup>11</sup>) que tienen sus opresores, pues cuando ella pasa a la acción en realidad se “funde” [*aufgelockert*]. Benjamin utiliza aquí el término *Auflockerung*, el que A. Weikert (en la traducción que seguimos) vierte muy bien como ‘fundición’, pero que podría traducirse también por ‘relajación’ o ‘distensión’: la masa se disuelve, se relaja o distiende. En este sentido, y esto es lo esencial aquí, la reflexión es nuevamente inversa a la expresada en la estetización de la política: no es la técnica la que se disuelve (en una naturaleza idealmente entendida), sino el colectivo, *i.e.*, la masa, que es compacta solo en apariencia, vista desde afuera. Un poco más adelante, Benjamin sugiere que la lucha de clases funde (o relaja o distiende) a la masa, mientras que el fascismo busca más bien lo contrario, *i.e.*, compactar a la masa (*KZR*, p. 124; *EOA*, p. 108)<sup>12</sup>.

En una lectura notable, Cavalletti, habiendo determinado que el concepto de *Masse* es en Benjamin un término dinámico, argumenta que el término *Auflockerung* es usado recurrentemente por Benjamin (2013, p. 149). De acuerdo con su lectura, aparece, *v.gr.*, en las dos versiones de “¿Qué es el teatro épico?” para referir tanto a la técnica del distanciamiento [*Verfremdungseffekt*] como también, y de forma aún más importante, a la condición del público (un público distendido o disuelto). Uno de los apartados de la segunda versión de dicho ensayo, cabe destacarlo, se titulará justamente *Das entspannte Publikum*, *i.e.*, “público relajado”, el tipo de público que el teatro épico buscaría ejercitar (*GS II-2*, p. 532; *OC II-2*, p. 137) para oponerse a la “masa de hipnotizados” de la “teatrorcracia” tradicional (*GS II-1*, p. 520; *OC II-1*, p. 124). La noción de *Auflockerung* aparece también en el ensayo sobre Hölderlin de 1914, en el que Benjamin señala que “[l]o poetizado consiste en un aflojamiento [*Auflockerung*] de la conexión funcional estricta y firme que impera en el poema” (*GS II-1*, p. 106; *OC II-1*, p. 109). En este sentido, se podría decir que la *Auflockerung*, en el orden de la interpretación poética, es análoga a la función que, en el orden de la configuración poética, tiene la noción de cesura, de interrupción contrarrítmica, y que, en este contexto de exégesis (el de la masa),

<sup>11</sup> Aquí cobra pleno sentido una distinción importante que hace Benjamin en “Réplica a Oscar A. H. Schmitz”, a saber, la diferenciación entre visión arquitectónica (atribuible, según él, a los movimientos de masa en Rusia) y visión monumental (atribuible a los movimientos de masa que exponen las películas de la UFA) (*GS II-2*, p. 753).

<sup>12</sup> Es preciso recordar que el parágrafo XII, donde se reflexiona sobre la masa, pasa a conformar en la *fünfte Fassung* el parágrafo X; y en este, la categoría de masa se reemplaza por la de mercado [*Markt*], un cambio que en último término suprime la distinción más sutil o profunda que tiene Benjamin, a saber: la de masa y muchedumbre (o masa compacta). En la quinta versión, dicho de otro modo, la única vía abierta que parece abrirse a la exhibición masiva es juzgada catastróficamente como mercantil, sin permitir contemplar otras variantes. A nuestro juicio, la exégesis de Déotte respecto de la distinción entre aparato y dispositivo (2010, p. 79 y ss.) es connivente con lo que se desprende de las premisas recién enunciadas y fundamental para esclarecer sus alcances más hondos.

teniendo a la vista el análisis referido de Cavalletti, deviene en una suerte de interrupción tecno-política, en una suerte de cesura de la masa compacta.

Desde esta específica égida de análisis, si las revoluciones –y la lucha de clases– constituyen para Benjamin intentos de inervaciones, y, por lo tanto, disoluciones de la masa compacta (masa que adquiere justamente en ese proceso de disolución su conciencia de clase<sup>13</sup>), se puede concluir que la categoría de inervación es un acontecimiento inestable, un proceso móvil o fluido que, en tanto tal, no puede ser entendido (de forma semejante a la conclusión obtenida al reflexionar sobre la *zweite Natur*) desde el horizonte de una “naturaleza idealmente entendida”. De tal manera, en cuanto disolución [*Auflockerung*]<sup>14</sup>, la categoría de inervación –y, con ella, la idea de revolución– es pensada por Benjamin, nuevamente (aunque desde otra perspectiva), en consonancia con su hipótesis de una percepción variable, *i.e.*, en última instancia, de un cuerpo mutable y organizable técnicamente (por el sistema de aparatos).

### *Metamorfosis y antropotecnia*

Las dos perspectivas de análisis que –contrastándolas con la posición conservadora “esteticista”– se han analizado, a saber, la distinción entre primera y segunda naturaleza y la reflexión sobre la masa y la *Auflockerung*, con el fin de interpretar la categoría de inervación permiten determinar al menos tres hipótesis relevantes: en primer lugar, por la centralidad que posee para la comprensión sistemática de *KZR*, y por la delimitación que posibilita respecto de otras perspectivas interpretativas sobre la *antropotecnia*, la categoría de inervación merece ser entendida como un concepto técnico fundamental en el pensamiento de Benjamin. Y esto, a su vez, posee una consecuencia importante respecto de la recepción de *KZR*, a saber: que

<sup>13</sup> En última instancia, se puede determinar que todo el estudio de Cavalletti se sustenta en lo estipulado por Benjamin en la nota del parágrafo XVII, esto en la medida que propondrá retomar el término clase, desde la perspectiva de Benjamin, para oponerse a la comprensión tradicional de tal categoría. No muy distante, en este específico sentido, es el intento de Rancière de pensar a los “sin parte” [*sans-part*] como clases que no son sino “disolución de las clases”, atendiendo a que su política (la de los “sin parte”) consiste esencialmente en un proceso de desubjetivación (término que resultaría afín, desde este enfoque, al de disolución) (Rancière, 2007, p. 33).

<sup>14</sup> Aunque desde otra perspectiva temática, en cuanto no se detiene del mismo modo en ese carácter dinámico de la masa sugerido por Cavalletti, G. Markus argumenta que la solidaridad de clase, la autoconciencia y la nueva *physis* del colectivo, surgen y se despliegan de manera simultánea solo en la acción política (2009, 117).

no es posible una comprensión exhaustiva del ensayo si no se tiene en cuenta la reflexión sobre la inervación, *i.e.*, si se considera como canónica la quinta versión publicada póstumamente, en la que tal categoría desaparece por completo.

En segundo lugar, y en términos conceptuales más profundos, que la inervación sea pensada desde un horizonte de comprensión que entiende la corporalidad como una estructura variable, técnicamente configurada, implica que no es posible entenderla bajo nociones tales como revitalización o restablecimiento. En efecto, la idea de revitalización –término escogido a veces para traducir *Innervation* (*EOA*, p. 102)– parece admitir que hay una cierta corporalidad, dada, que puede retornar, *re-vitalizarse*, a potencias vitales primigenias. Esta perspectiva de análisis, cabe destacarlo, es hallable también (y con un énfasis particularmente intenso) en una exégesis de *KZR* muy consultada: la de Buck-Morss. Esta intérprete, en efecto, considerando que la comprensión de Benjamin de la experiencia moderna es neurológica, sostiene que la misión del cine, *i.e.*, la inervación, consistiría en “deshacer la alienación del *sensorium* corporal, restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales” (2005, p. 171). Según la autora, esta hipótesis será la que justifique, en último término, la inserción del cine por parte de Benjamin en el ámbito de lo que los griegos denominaban estética. Siguiendo siempre a Buck-Morss, en la medida en que la fantasmagoría es an-estetizante<sup>15</sup>, la inervación apuntaría por el contrario a *re-estetizar* la corporalidad, razonamiento que le permitirá esbozar una conclusión como esta: “Los sentidos preservan una huella incivilizada e incivilizable, un núcleo de resistencia a la domesticación cultural” (2005, p. 174)<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> De acuerdo a Buck-Morss, con la industrialización el *sensorium* deviene en un sistema anestésico. En apoyo de esta lectura, la autora evidencia cómo diversas técnicas médicas fueron conniventes con un vasto proceso de manipulación corporal en el contexto decimonónico, período en el que surge como técnica específica la anestesia, prescrita esencialmente para la neurastenia, enfermedad que, según la misma analista, es descrita casi en los mismos términos con los que Benjamin describe la experiencia del *shock* (2005, p. 191 y ss.). El tratamiento clave sobre la anestesia como fenómeno sociopolítico puede consultarse en A. Brossat (2008).

<sup>16</sup> En una nota, Buck-Moss añade esta hipótesis: “La sociabilidad no es una categoría histórico-cultural, sino parte de nuestra naturaleza. Al menos eso debe concedérsele a la sociobiología, y a Marx y a Aristóteles, para el caso” (p. 174). Ciertamente, una discusión con la obra de Marx, particularmente su comprensión de la sensibilidad, los sentidos y la técnica, constituye respecto de este punto una tarea fundamental. El propio Benjamin, aparte de las múltiples referencias a la obra de Marx en *Das Passagen-Werk* (que en último término lo exhortan a reconceptualizar la noción de ideología), tiene presente en *KZR* las “discusiones sobre la máquina” que desarrolla Marx (*GSI-3*, p. 1045), mientras que en las tesis *Sobre el concepto de historia*, como ya enunciamos, se rescata a Fourier también desde una perspectiva vinculada a la premisa de la mutabilidad de la naturaleza. En relación con estos motivos en la obra de Marx, remito al lector a los fecundos análisis de C. Casanova (2016 y 2017).

Dicho esto, y atendiendo a lo expuesto al comienzo del presente apartado, no resulta ilícito señalar que esta exégesis –soslayando la mutabilidad perceptiva– piensa en cierto sentido desde una “naturaleza idealmente entendida” al momento de entender la inervación como *re-establecimiento* instintivo o sensorial. A este respecto, es fundamental consignar que la apelación a las fuerzas instintivas y nerviosas (para pensar la política del arte) es puesta en cuestión explícitamente por Benjamin, específicamente en los estudios sobre Brecht, *i.e.*, justamente en los estudios donde se formula la idea de *Auflockerung*, la dis-tensión, para oponerse a la tensión nerviosa del hipnotizado. De acuerdo con Benjamin, en efecto, el criterio para pensar el *epische Theater* ya no puede ser el “efecto nervioso [*Nervenwirkung*] sobre los individuos” (*GS II-2*, p. 527; *OC II-2*, p. 132) (argumento por lo demás hallable ya de forma delimitada y enfática en la estética clásica alemana, así, *v.gr.*, en Schiller [1990, 65 y ss.]).

En tercer y último lugar, es preciso señalar que, a pesar de fundamentar su teoría en la mutabilidad y configurabilidad técnica de la percepción, el término elegido por Benjamin (como ya se indicó) al momento de tematizar la inervación es el de adaptación [*Anpassung*]: la “meta de las revoluciones” –recuérdese– es la de acelerar la “adaptación” con el sistema de aparatos. Este término presenta, a nuestro entender, al menos dos posibles complicaciones: en primer lugar, puede presuponer una suerte de sincronía alcanzable entre aparato y percepción, aserto que oblitera el carácter inestable y fluido del proceso de configuración técnico-perceptivo. Dicho de otro modo: si la adaptación y la inervación son procesos, el segundo concepto, atendiendo a su fundamentación, refuerza expresamente la idea de una corporalidad (no solo un “modo de comportamiento”) que no termina de reconfigurar(se) sus facultades, atendiendo a las variaciones técnicas del medio; en segundo lugar, la idea de adaptación parece posibilitar, por lo recién enunciado, precisamente el tipo de lecturas *supra* referidas, *i.e.*, aquellas que presuponen una corporalidad sólida que, más que modificarse, debe “simplemente adaptarse”, hacer “ajustes” en esas fuerzas naturales predadas<sup>17</sup>.

Considerando este último punto, se podría determinar, a modo de cierre, que Benjamin nos habría ayudado notoriamente a superar algunas de las referidas dificultades interpretativas de haber escogido otra noción para pensar la inervación, un término que, sin presuponer una sincronicidad entre aparato y percepción, permitiera al mismo tiempo enfatizar el fundamento de su doctrina, *i.e.*, la variabilidad perceptiva. A nuestro juicio, un término como metamorfosis [*Verwandlung*] podría haber cumplido cabalmente estos rasgos, particularmente el énfasis en el carácter

<sup>17</sup> Un tratamiento sucinto de la relación entre adaptación y facultad mimética, que exige un balance más detallado que no es posible desplegar acá, puede consultarse en A. Ross, quien argumenta, *in nuce*, que la capacidad de percibir semejanzas es testimonio de una herencia animal que impulsa a la adaptación (2015, p. 83).

dinámico de los procesos de inervación. La categoría de metamorfosis, por lo demás, constituye el meollo de otra de las reflexiones más profundas sobre la masa (junto con la de Hermann Broch [1979]), a saber, la emprendida por Canetti en *Masse und Macht* (2002). El propio Canetti, cabe destacarlo, ofrecerá en uno de sus célebres *Aufzeichnungen* una idea particularmente decidora para cuestionar –mediante la idea de *Verwandlung*– la noción de adaptación. En efecto, habiendo señalado que sería de gran utilidad estudiar el comportamiento imitativo de los primates respecto de otros animales, Canetti dirá lo siguiente:

Con muchas tentativas de este tipo, se colmaría un poco el concepto vacío de imitación y tal vez descubriríamos que se trataba siempre de una metamorfosis, y no solo de una “adaptación”, y que la “adaptación” era simplemente el resultado de metamorfosis poco hábiles y que no salieron del todo bien. (2008, p. 44)<sup>18</sup>

Aunque utilice el término, como vimos, el fundamento doctrinal con el cual Benjamin circunscribe el concepto de inervación resulta refractario a la idea de adaptación (de forma semejante a Canetti), o, si se quiere, a *cierta* idea de adaptación que, por una parte, (i) oblitera la dimensión fisiológico-perceptiva involucrada en los procesos de cambio, quedándose solo en el ámbito de la comprensión cognitiva o del comportamiento, y, por otra, que (ii) reduce la potencialidad dinámica del proceso de interconexión entre el sistema de aparatos y el aparato perceptivo. Tener a la vista estos lineamientos puede entenderse como paso necesario para abrir otras posibles comprensiones de la relación entre el arte, la tecnología y los procesos de individuación, relación siempre problemática pero que hoy parece interpelarnos de forma particularmente intensa, haciendo temblar buena parte de los marcos de comprensión sobre la percepción y los vínculos intersubjetivos.

<sup>18</sup> La categoría de metamorfosis es entendida por el propio Canetti como cifra fundamental de su reflexión teórica. Una exégesis relevante de este problema puede verse en la investigación sobre Canetti emprendida por Y. Ishaghpoor (1990). Por otro lado, es menester señalar que la metamorfosis es un motivo importante también en Jünger, aunque, a partir de lo que se ha venido argumentando, desde una perspectiva ciertamente distinta, pues al hacer uso del término *Gestaltwandel* no está pensando en la metamorfosis de la masa, sino más bien, y apoyándose en el teólogo Leopold Ziegler, en la “transfiguración” de lo sacro (Jünger, 2003, p. 295 y ss), bajo el marco de legibilidad que despliega en su filosofía de la idea de figura (1990).

*Referencias*

- Adorno, T. W. (2005). Reflexiones sobre teoría de las clases. En *Estudios sociológicos I. Obra completa 8* (pp. 347-364). Akal.
- \_\_\_\_\_. (2008). Moda atemporal. Sobre el jazz. *Critica de la cultura y sociedad I. Obra completa 10/1* (pp. 109-120). Akal.
- Adorno, T. W., y Benjamin, W. (1998). *Correspondencia 1928-1940*. Trotta.
- Agamben, G. (2017). *Medios sin fin*. Adriana Hidalgo.
- Benjamin, W. (1955). *Schriften*. Suhrkamp.
- \_\_\_\_\_. (1972-1999). *Gesammelte Schriften*, R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.). Tomos I-VII, Suppl. I-III (17 vols.). Suhrkamp.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Obras completas*. J. Barja, F. Duque y F. Guerrero (Eds.). Abada.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Über den Begriff der Geschichte (Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, tomo 19). Suhrkamp.
- \_\_\_\_\_. (2012). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, tomo 16). Suhrkamp.
- \_\_\_\_\_. (2008). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.
- Bourriaud, N. (2009). *Formas de vida: El arte moderno y la invención de sí*. Cendeac.
- Broch, H. (1979). *Massenwahntheorie. Beiträge zu einer Psychologie der Politik*. Suhrkamp.
- Brossat, A. (2008). *La democracia inmunitaria*. Palinodia.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Interzona.
- Canetti, E. (2002). *Masa y poder*. Obra completa 1. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Apuntes I*. Obra completa VII. Debolsillo.
- Casanova, C. (2016). *Estética y producción en Karl Marx*. Editorial Metales Pesados.
- \_\_\_\_\_. (2017). *Comunismo de los sentidos. Una lectura de Marx*. Catálogo.
- Cavalletti, A. (2013). *Clase. El despertar de la multitud*. Adriana Hidalgo.
- Déotte, J.-L. (2010). Das Museum ist kein Dispositiv. En Carolin Meister, Dorothea von Hantelmann (Eds.) (pp. 79-98). *Die Ausstellung: Politik eines Rituals*. Diaphanes.
- \_\_\_\_\_. (2012). ¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière. Metales Pesados.
- \_\_\_\_\_. (2013). *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*. Metales Pesados.
- Fiedler, K. (1991). *Escritos sobre arte*. Visor.
- Flusser, V. (1994). *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Herder.
- Hansen, M. (2019). *Cine y experiencia: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Theodor W. Adorno*. El Cuenco de Plata.
- Ishaghpour, Y. (1990). *Elias Canetti: Métamorphose et identité*. La Différence.

- Jünger, E. (1990). *El trabajador. Dominio y figura*. Tusquets.
- \_\_\_\_\_. (2003). Metamorfosis. Un pronóstico para el siglo XXI. *Philosophica* 26, 295-305.
- Markus, G. (2009). Benjamin's Critique of Aesthetic Autonomy. En A. Benjamin y Rice, C. (Eds.), *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity* (pp. 111-128). Re.press.
- Lindner, B. (2011). Zu Traditionskrise, Technik, Medien. En B. Lindner (ed.), *Benjamin-Handbuch* (pp. 451-464). J. B. Metzler.
- Missac, P. (1997). *Walter Benjamin. De un siglo al otro*. Gedisa.
- Rancière, J. (2007). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Nueva Visión.
- Ross, A. (2015). *Walter Benjamin's concept of the image*. Routledge.
- Schiller, F. (1990). Sobre lo patético. En *Escritos sobre estética* (pp. 65-96). Tecnos.
- Schöttker, D. (2014). Gedankensprung ins Nebulöse. En D. Weidner y S. Weigel (Eds.), *Benjamin-Studien* 3 (pp. 274-279). Wilhem Fink.
- Tackels, B. (2012). *Walter Benjamin. Una vida en los textos*. PUV.
- Weber, S. (2008). *Benjamin's -abilities*. Harvard UP.