


LA IMAGEN LATENTE: WALTER BENJAMIN Y LA HISTORIA DEL ARTE

Cecilia Bettoni¹

RESUMEN: El presente artículo se propone examinar la clausura del concepto benjaminiano de aura como noción válida para pensar la experiencia estética contemporánea. En este sentido, un primer objetivo consiste en rehabilitar tal concepto, cotejando su definición en el famoso ensayo sobre la reproducibilidad técnica con las diversas formulaciones que el mismo Benjamin elabora al respecto en otros ensayos (“Pequeña historia de la fotografía”, *El narrador* y “Sobre algunos temas en Baudelaire”), en los que la gravitación del aura se desplaza desde una cualidad objetiva, anidada en la obra misma, hacia una facultad perceptual y memoriosa que organiza su experiencia histórica. A partir de lo anterior, un segundo objetivo consiste en pesquisar las huellas de un presunto modelo de historiografía del arte que Benjamin esboza en una carta dirigida a Florens Christian Rang y que afina en su ensayo sobre Eduard Fuchs. Establecidos los lineamientos de este modelo, el artículo concluye que el concepto de aura no remite tanto a una datación de origen de la obra de arte, circunscribiendo exclusivamente sus condiciones de producción, sino a las coordenadas variables en las que cada época recupera para sí una obra de arte determinada. Esta recuperación, imantada por el mecanismo de las *correspondances*, donde la singularidad de una obra de arte hace sistema con una situación histórica determinada, permite comprender finalmente el aura como un modo de experiencia de las imágenes del arte.

PALABRAS CLAVE: Aura. Walter Benjamin. Perceptibilidad. Testificación histórica. Profecía.

No son pocas las advertencias que la teoría del arte ha levantado en contra del uso de la noción benjaminiana de aura como un concepto válido para pensar las experiencias que actualmente hacemos de las obras de arte en particular y de las imágenes en general (BUCK-MORSS, 2001; BÜRGER, 2009; EAGLETON, 1998; GASCHÉ, 2000). Tales advertencias, expresadas casi unánimemente bajo el signo de la caducidad, ameritan, a pesar de su aparente solidez, ser analizadas con cierto escepticismo. En efecto,

¹ Profesora del Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Región de Valparaíso – Chile.  <https://orcid.org/0000-0003-1472-4774>. E-mail: cecilia.bettoni@gmail.com. Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte.

<http://dx.doi.org/10.1590/0101-3173.2019.v42n3.08.p143>



This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License.

esta caducidad, que se ha predicado casi religiosamente a partir de lo que Benjamin propone en su famoso ensayo sobre la reproductibilidad técnica, resulta contradictoria si la ponderamos en relación a lo que él mismo formuló al respecto en otros textos menos famosos pero igualmente gravitantes. A primera vista, lo que aparece en el ensayo sobre la reproductibilidad técnica es que el aura sería una cualidad específica de las obras de arte cuya eficacia es proporcionalmente inversa al despliegue progresivo de la técnica como medio de reproducción de la imagen (BENJAMIN, 2012b, p. 52-55), de modo tal que existirían obras de arte “auráticas” y obras de arte “carentes de aura” o, más específicamente, prácticas artísticas que admiten un aura y prácticas artísticas que la exilian (BENJAMIN, 2012b, p. 57-63). Este esquema, que la teoría del arte ha dotado con el peso de una evidencia, debe ser sometido a revisión, y esto no sólo por su carácter rigurosamente normativo, sino también porque el establecimiento de tales divisiones y categorías supone que el despliegue histórico de las prácticas artísticas sigue un curso lineal y relativamente homogéneo, lo que resulta incompatible con las ideas que el mismo Benjamin tenía respecto de la historia y del tiempo. En este sentido, es necesario señalar que “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” es un ensayo sobre el que Benjamin trabajó durante al menos cinco años y del que se conocen cuatro versiones. Entre la primera redacción, que data del otoño de 1935, y la cuarta, que fue publicada póstumamente en los *Schriften* (1955), existen notorias diferencias. La versión que Benjamin hizo circular en vida (y a la que tuvieron acceso, entre otros, Adorno y Brecht) habría sido redactada en 1936 y pulida hasta 1940. Existe, además, otra versión publicada en francés cuya traducción estuvo a cargo de Pierre Klossowski y del mismo Benjamin. Según Bruno Tackels (1999, p. 24-26), estas versiones no podrían considerarse como etapas de un mismo proceso, en el sentido que cada una vendría a perfeccionar la anterior hasta llegar a una redacción definitiva que transluciría el pensamiento maduro de Benjamin respecto de los problemas abordados en el ensayo. En la edición de Abada, que es la que empleo aquí, la “Primera redacción” corresponde a la versión de 1935, la “Tercera redacción”, a la de 1939, hallándose en el “Apéndice” la versión francesa de 1936.

En términos comparativos, la “Primera redacción” es mucho más cercana a los planteamientos esbozados por Benjamin en “Pequeña historia de la fotografía” (2008b): las definiciones de aura son allí exactamente iguales, mientras que la “Tercera redacción” introduce una distinción cualitativa entre el aura de los objetos naturales y el aura de los objetos históricos, en la que una obraría como ilustración de la otra. Esta distinción, inexistente en la “Primera

redacción”, permite ponderar el aura ya no como una cualidad “natural”, y por ello inherente a los objetos, sino como una categoría “histórica”, cuya aparición y repliegue dependería del *sensorium* perceptual que cada época construye para sí misma.

Para esclarecer lo anterior, propongo pesquisar de manera sistemática lo que Benjamin dice del aura implícita o explícitamente en otros ensayos, centrándome especialmente en “Pequeña historia de la fotografía”, *El narrador* y “Sobre algunos temas en Baudelaire”. Lo que transpira en estos textos es que el aura se configura menos como una cualidad inherente a las obras de arte que como una condición o régimen de experiencia de los objetos en general, depositada por tanto no en las cosas mismas sino en el orden de la sensibilidad y de la percepción. Así, por ejemplo, en el caso del ensayo sobre la fotografía, Benjamin dice que en los primeros daguerrotipos “la técnica más exacta puede conferir a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá *para nosotros*” (2008b, p. 26). La proposición es interesante, en la medida que este «valor mágico», que se puede identificar casi instantáneamente con el aura, puede concebirse como un efecto de la técnica fotográfica y no como algo que dicha técnica venía a disipar. De hecho, Benjamin señala más adelante que el fenómeno aurático está condicionado técnicamente, en tanto emergería de la inaudita correspondencia entre una clase social en ascenso – la burguesía – y un medio técnico en desarrollo – la fotografía. En concreto, la idea de que este «valor mágico» ya no fuera evidente en la pintura “para nosotros”, abre la posibilidad de pensar el aura como un problema que atañe fundamentalmente a las condiciones históricas de la percepción.

En el caso del ensayo sobre Baudelaire, Benjamin vincula el aura con un modo específico de atención que llamará, citando al poeta alemán Novalis, “perceptibilidad”, y que consistiría en un espacio obrado por las miradas que se traman entre sujeto y mundo, en cuya reciprocidad el individuo “obtiene, en su plenitud, la experiencia del aura”, de modo tal que “advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar.” (BENJAMIN, 2010a, p. 50-51). Este tono antropológico se vincula igualmente con una tematización del aura como operación atada a la memoria, y esto en dos sentidos. En primer lugar, Benjamin explica el mecanismo de las *correspondencias* baudelairianas en términos auráticos, al señalar que ellas “fijan un concepto de experiencia que retiene en sí elementos culturales” (BENJAMIN, 2010a, p. 41), cuyo acceso depende del establecimiento de vasos comunicantes entre la experiencia individual y la colectiva. En segundo lugar, Benjamin redefine el aura como

el cúmulo de imágenes que la memoria ha imantado a un objeto sensible, tal como “la experiencia que se deposita como ejercicio en un objeto de uso” (BENJAMIN, 2010a, p. 48).

Lo anterior entra en sintonía con el ensayo sobre Nikolai Leskov, en el que el concepto de aura no se enuncia propiamente tal, pero sin duda se respira. El mismo Benjamin señala en una carta a Theodor Adorno que *El narrador*, redactado en la misma época que el ensayo sobre la reproducibilidad técnica, no consiste meramente en una interrupción de sus reflexiones sobre el aura, sino que implica una toma de posición distinta sobre el asunto (OYARZUN, 2008, p. 20). En este sentido, Benjamin espejeará aquí lo que ha llamado el declive del aura con un «fin del arte de narrar». Así como el «fin del aura» constituye en el ensayo sobre la obra de arte la consecuencia palmaria del advenimiento de las técnicas mecánicas de reproducción, el «fin del arte de narrar» es caracterizado como “un fenómeno que acompaña a unas fuerzas productivas históricas seculares, el cual ha desplazado muy paulatinamente a la narración del ámbito del habla viva, y que hace sentir a la vez una nueva belleza en lo que se desvanece” (BENJAMIN, 2008, p. 64). “Fin del arte de narrar” y “declive del aura” se inscriben de este modo en una crisis general de la experiencia pensada como descoyuntamiento entre el presente y la tradición, entendida esta última no como un *corpus* prescriptivo que configura unilateralmente lo que llamamos patrimonio cultural, sino como el conjunto de operaciones de transmisibilidad que permiten que el presente sea interpelado significativamente por el pasado, operaciones que dependen en gran medida de una puesta en obra de la memoria.

Si el aura no es, entonces, una cualidad inherente a las obras de arte sino una condición específica de su experiencia, no sería en rigor pertinente hablar de obras de arte “auráticas” y “no auráticas”, sino más bien, como propone el mismo Benjamin, de estructuras de la percepción, históricamente condicionadas, que hacen o no posible tal experiencia. Dentro de las interpretaciones que se mueven en esta línea, una de las más significativas y vigentes es la que ha elaborado Georges Didi-Huberman (2011, p. 347), quien observa con justeza que “la noción del aura es difusa en toda la obra de Benjamin”, es decir, que no se puede zanjar su sentido solamente a partir de los juicios expresados en el ensayo sobre la obra de arte, sino que es necesario hacer comparecer otros textos para calibrar la potencia del concepto y su campo de operación. Por ello, su ensayo de cabecera no es el de la reproducibilidad técnica, sino el Baudelaire. Lo que Didi-Huberman propone es que el aura

constituye un régimen de visualidad capaz de convocar y conjugar distintas temporalidades en un mismo objeto, esto es, de imantar un enjambre de imágenes en torno a un objeto sensible, abriendo “tanto su aspecto como su significación” (BENJAMIN, 2010, p. 95), a partir de un trabajo de la memoria que desafía la concepción de la historia como una serie de hechos organizados en un tiempo lineal y progresivo. En este sentido, la pertinencia del aura como matriz de experiencia depende del levantamiento de “un modelo capaz de dar cuenta de los acontecimientos de la memoria, y no de los hechos culturales de la historia” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 353). El problema del aura se emparenta así con la historia del arte.

El vínculo puede parecer circunstancial, pero quienes conocen a Benjamin sabrán de sus tempranas preocupaciones en torno a la fisonomía que la historia del arte había alcanzado en sus periplos académicos. Benjamin había asistido en 1915 a un curso de Heinrich Wölflin, cuyas hipótesis formalistas lo desanimaron, pero había leído con profunda admiración a Aloïs Riegl. Se sabe que a fines de la década de 1920 intentó, sin éxito, aproximarse al círculo de Aby Warburg, aproximación que habría sido frustrada por Panofksy (RAMPLEY, 2017, p. 8). En 1923, Benjamin escribe una polémica carta a su amigo Florens Christian Rang, en la que señala haber llegado a la conclusión – provisoria, subraya – de que no existiría algo así como “la historia del arte”. Ciertamente no se refería a ella en general, sino más bien a una forma precisa de concebirla y practicarla que por entonces hacía escuela. Específicamente, apuntaba a aquella historia que se ocupaba de organizar el campo del arte a partir de sus temas y sus formas, calibrándolo en términos de filiaciones e influencias, y haciendo de las obras meras ilustraciones. Contra este modelo, Benjamin sugiere que las obras de arte poseen una “historicidad específica”, “que no puede ser revelada por la ‘historia del arte’, sino sólo mediante la interpretación”, y que tal interpretación sólo puede entenderse a partir de una reformulación de la crítica que se oponga “a todos los métodos actuales de apreciación del arte” y que se propondría “juntar la vida de criatura en la idea” (SCHOLEM, 1994, p. 223-225). Lejos de aquellas periodizaciones que rebanan la historia y de los hilos de causalidad y continuidad que las suturan, Benjamin propone que una futura historiografía del arte no puede inscribirse en el curso lineal del tiempo que progresa, sino desplegarse en la trama heterogénea de lo que llama sus múltiples diferenciales.

A partir de esta carta, podemos señalar que lo que Benjamin propone es una reconsideración de la figura del historiador como intérprete, cuyo trabajo

consistiría en elaborar productivamente ciertas latencias que emergen al contacto con las obras de arte, allí donde se renuncia a la fatalidad de su devenir historicista para acoger la «especificidad histórica» que las emparenta. Esta labor no tendría que ver estrictamente con el pasado como hecho consumado, sino con un tiempo memorioso que viene a desgarrar su pretendida clausura.

Un segundo hito que da cuerpo a la hipótesis de un presunto modelo benjaminiano de la historia del arte se perfila en una de las variantes del ensayo sobre la reproductibilidad técnica que no llegaron a formar parte del texto definitivo. Allí, Benjamin propone que “la historia del arte es una historia de las profecías”, en el sentido que “cada época tiene una posibilidad nueva, pero no transmisible por herencia [...] de interpretar las profecías que el arte de las épocas anteriores hacía sobre ella” (BENJAMIN, 2012a, p. 208). La legibilidad de las obras de arte depende, continúa Benjamin, de que “hayan llegado a la madurez circunstancias que la obra ha previsto, a menudo algunos siglos antes, también, sólo algunos años atrás. Por una parte, explica, se trata de ciertas transformaciones sociales, que modifican la función del arte; por la otra, de descubrimientos mecánicos.” (BENJAMIN, 2012a, p. 208). Con toda probabilidad, el fragmento pudo ser una nota al pie de las reflexiones que se deslizan hacia el final del ensayo a propósito de ese proyecto inconcluso que fue el dadaísmo, cuyo efecto de *shock*, propuesto con los medios de la pintura y la literatura, sólo habría alcanzado plena eficiencia en la era del cine. Benjamin la resume más poéticamente con esta máxima de André Breton: “La obra de arte sólo tiene valor en la medida en la que resulta atravesada por lo que son los reflejos del futuro.” (BENJAMIN, 2012b, p. 78).²

A partir de estas cuestiones, se podría pensar que la «testificación histórica» que Benjamin le atribuye a la obra de arte como cifra de su autenticidad en el ensayo sobre la reproductibilidad técnica debiera leerse bajo una luz totalmente distinta. En lugar de apuntalar las coordenadas en las que una obra ha sido producida, se trataría de pensar las condiciones que permiten su actualización en cada época que reconozca en ella una profecía para su propio tiempo. En otras palabras, la legibilidad de la obra de arte sería el reconocimiento de lo que ella testimonia históricamente para una época dada, pero que no se agota en una comprensión empática de lo que ella ha

² Pienso, a propósito, en algo que advertía Roland Barthes (2005, p. 97) en 1971: “Hay que leer en el deseo del texto futuro; leer el texto del pasado con una mira nihilista; en lo que, de alguna manera, no es todavía.”

significado para un pasado sincrónico, sino que transforma en un mismo movimiento ese pasado y el presente que lo remonta.

Esta forma de pensar la “testificación histórica” de la obra de arte es retomada por Benjamin en su ensayo sobre el coleccionismo, en el que la obra de arte no es concebida como una unidad de sentido clausurada en un pasado que permanece siempre igual, sino como un objeto cuya legibilidad dependería de un trabajo de actualización que nunca toca propiamente a su fin. Ponderadas en su mutabilidad dialéctica, las obras, dice,

enseñan cómo su función es capaz de sobrevivir a su creador, de dejar atrás sus intenciones; cómo la recepción por sus contemporáneos es un componente del efecto que la obra de arte causa aún hoy sobre nosotros, y cómo dicho efecto se basa en el encuentro no sólo con ella, sino también en la historia que la ha hecho llegar a nuestros días. (BENJAMIN, 2009, p. 71).

Esta afirmación puede emparentarse con una idea expresada por Benjamin en el ensayo sobre Baudelaire, donde explica que lo que admiramos en una obra de arte es también lo que “generaciones precedentes han admirado en ella” (BENJAMIN, 2010a, p. 42).

Con todo, si la obra de arte no es una unidad de sentido clausurada que ocupa un lugar fijo en la historia, la admiración de la que ella es objeto no puede ser meramente contemplativa sino dinámica: las obras exigen del investigador una inquietud que lo fuerce a “abandonar una actitud serena, la típica actitud contemplativa, al ponerse enfrente del objeto, tomando así conciencia de la constelación crítica en la cual este preciso fragmento del pasado se encuentra precisamente a este presente” (BENJAMIN, 2009, p. 71). Es esta disposición la que le permitirá al historiador concebido como intérprete, recusar la “imagen eterna del pasado” para proponer, en su lugar, “experiencias respecto al pasado que siempre son únicas”. Lo que el historiador pesquisa, dice Benjamin (2009, p. 72), es aquella “supervivencia [...] cuyos pulsos se hacen sentir en el presente”.

El presunto modelo benjaminiano de historiografía del arte que he intentado esbozar hasta aquí, se halla, ciertamente, bajo el signo del aura, siempre y cuando dejemos de pensarla como una cualidad inherente a los objetos del arte, y la consideremos como una condición de su experiencia. En este sentido, el aquí y el ahora que Benjamin define como ejes espaciotemporales de la experiencia aurática no remiten a una datación de origen en su sentido

lato, sino más bien a las coordenadas infinitamente variables que articulan la situación histórica en la que cada época recupera para sí una obra de arte determinada. Una futura historiografía del arte se daría a la tarea de cartografiar las experiencias cada vez únicas que hacemos al contacto de las obras, el modo peculiar en que ellas vienen a nuestro encuentro, arrastrando consigo la historia que las ha hecho llegar hasta nosotros. Lo que enfrentamos, entonces, no es tanto la obra de arte como objeto temporalmente clausurado, sino el enjambre de imágenes que la historia le ha aparejado, imágenes que funcionan como los sedimentos de esa pesquisa que Benjamin mienta en “Excavar y recordar”, cuando compara la tarea del historiador con la del arqueólogo, para el que el objeto encontrado es inseparable del proceso mismo de su hallazgo, proceso en el que ciertamente está implicada la experiencia presente del investigador (BENJAMIN, 2010b, p. 350).

Si la historia del arte es una historia de las profecías, entonces las imágenes del arte pueden ser pensadas como imágenes latentes, no sólo en el sentido de haber sido suspendidas y diferidas en el tiempo, sino fundamentalmente por la responsabilidad de reactivación que le cabe a cada época que sea eficazmente interpelada por ellas. En este sentido, una historia del arte por venir exigirá una temporalidad ya no concebida en términos lineales –esto es, en términos del vector de progreso que organizaría el despliegue de una serie de obras a partir de un elemento común, haciendo de cada una de ellas un estadio específico en el proceso de consumación de este elemento–, sino disruptivos –esto es, en términos de los tiempos heterogéneos que se trenzan en cada obra y que trenzan las obras entre sí. De allí que la tarea del intérprete tenga que ver más con la memoria como operación que hace tambalear el tiempo histórico, que con un pasado cerrado en sí mismo y por ello disponible como objeto de análisis. Esta operación memoriosa pesquisa en la obra de arte los síntomas de una conjunción entre temporalidades heterogéneas cuya relación no es puramente indicial (no se trata de detectar en la imagen del presente la huella del pasado), sino que se manifestaría como una latencia en la que estas temporalidades se hallan sobredeterminadas.

Para este trabajo de interpretación resulta capital una facultad que Benjamin define como “mimética”, cuya cualidad consiste en dotar al individuo de la “capacidad de producir semejanzas”. Lo que en ellas se advierte son “correspondencias mágicas” (BENJAMIN 2007, p. 208), cuya producción o percepción, señala Benjamin (2007, P. 210), “va ligada en cada caso a un chispazo”. A la luz de esta facultad mimética, una “imagen latente” emergería

como correspondencia productiva, concedida por una perceptibilidad que se abre al reconocimiento de semejanzas –ciertamente fugaces, pero no por ello menos susceptibles de transformar la experiencia y trastocar el curso lineal de la historia. Este potencial transformador, cuya manifestación ejemplar emerge bajo la figura de las *correspondencias* baudelairianas, permitiría rearticular la experiencia histórica de las imágenes en una temporalidad impura, en la que el pasado individual hace sistema de manera intempestiva con el pasado colectivo. Advertir una imagen latente sería propio de una visualidad aurática, capaz de calibrar la “historicidad específica” de las obras de arte para reconfigurarlas no en un patrimonio legado unilateralmente, sino en una genuina tradición, cuya mutabilidad se revela en cada movimiento interpretativo, y que suministra a la experiencia de las imágenes nuevas condiciones de posibilidad.

BETTONI, C. The latent image: Walter Benjamin and the history of art. *Transformação*, Marília, v. 42, n. 3, p. 143-152, Jul./Set., 2019.

ABSTRACT: The following work attempts to examine Walter Benjamin’s concept of aura as a valid notion for thinking about contemporary aesthetic experience. In this regard, our first goal is to rehabilitate this concept, comparing its definition in the famous essay on technical reproducibility with other formulations developed by Benjamin in essays such as a “A short history of photography”, “The storyteller”, and “On some motifs in Baudelaire”, in which aura is not understood as an objective quality pertaining to the work of art itself, but as the perceptive and mnemonic faculty organizing its historical experience. Our second goal is to locate the traces of a model for the historiography art, which Benjamin outlines in a letter written to Florens Christian Rang and which he refines in his essay on Eduard Fuchs. Within this context, the article concludes that the concept of aura does not refer to a work of art’s time of origin, but to the variable coordinates that allow each epoch to make its own experience of that work of art. Through the mechanism of *correspondences*, by which a work of art’s singularity matches with a specific historical situation, we are able understand aura as a mode of experience of the images of art.

KEYWORDS: Aura. Walter Benjamin. Perceptibility. Historical Testimony. Prophecy.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. Roland Barthes crítico. In: BARTHES, R. (ed.). *El grano de la voz*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. p. 95-98.

BENJAMIN, W. *Schriften*. Hrsg. von Theodor Adorno und Gretel Adorno. Surkamp: Frankfurt am Main, 1955.

_____. Doctrina de lo semejante. In: BENJAMIN, W. *Obras* II/1. Madrid: Abada, 2007. p. 208-213

_____. Pequeña historia de la fotografía. In: BENJAMIN, W. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, 2008a. p. 21-54.

_____. *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008b.

_____. Eduard Fuchs, coleccionista e historiador. In: BENJAMIN, W. *Obras II/2*. Madrid: Abada, 2009. p. 68-108.

_____. Sobre algunos temas en Baudelaire. In: BENJAMIN, W. *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010a. p. 50-51.

_____. Excavar y recordar. In: BENJAMIN, W. *Obras IV/1*. Madrid: Abada, 2010b. p. 350.

_____. Paralipómenos y variantes a la versión definitiva [de “La obra de arte...“]. In: BENJAMIN, W. *Escritos franceses*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012. p. 199-221.

_____. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Tercera redacción]». In: BENJAMIN, W. *Obras I/2*. Madrid: Abada, 2012. p. 48-85.

BUCK-MORSS, S. *Origen de la dialéctica negativa*. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2001.

BÜRGER, P. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

_____. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

EAGLETON, T. *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Cátedra, 1998.

GASCHÉ, R. Objective diversions: on some kantian themes in Benjamin's “The work of art in the age of mechanical reproduction”. In: BENJAMIN, A; OSBORNE, P. *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction & Experience*. Manchester: Clinamen Press, 2000. p. 180-201.

OYARZUN, P. Introducción. In: BENJAMIN, W. *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008. p. 7-52.

RAMPLEY, M. *En busca del tiempo perdido*. Viña del Mar: Catálogo, 2017.

SCHOLEM, G; ADORNO, T. *The correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.

TACKELS, B. *L'oeuvre d'art à l'époque de Walter Benjamin*. Paris: L'Harmattan, 1999.

Recibido: 08/06/2018

Accito: 29/11/2018