

Walter Benjamin. Un koan apócrifo sobre tres fotografías

Sergio Raúl Arroyo

La virtud, para el historiador,
consiste en oponerse a la tiranía de lo real,
a nadar en contra
de las olas de la historia.

Nietzsche

Justo en el umbral del siglo XXI, en su *Memoria del mal, tentación del bien* Tzvetan Todorov nos advertía respecto de la existencia de un peligro que nunca antes había alcanzado un nivel tan intenso: el dominio totalizador sobre la memoria, una experiencia proveniente del legado negro del siglo XX. Sin descartar que en un pasado más remoto se hubiera propiciado la destrucción sistemática de monumentos, testimonios, archivos y distintos objetos asociados a un momento particular de la historia como una estrategia brutal para orientar la memoria de la sociedad; la “guerra contra la memoria” tuvo especial eficacia y sistematicidad durante el tercer Reich, la consolidación de la Unión Soviética, el despliegue político de China y demás regímenes comunistas, así como en episodios puntuales de las llamadas democracias occidentales. Todorov reconoce como uno de los procedimientos más frecuentes el que llamó *la desaparición de las huellas*. En uno de sus balances señala que ya en el verano de 1942 un gran segmento de la historia había pasado por los hornos crematorios: seres, libros y múltiples documentos fueron eliminados, transformando en ceniza los elementos que atestiguaban las matanzas del nacionalsocialismo, debido a su condición comprometedora. Los gobiernos totalitarios invariablemente consideraron el control de la información como una prioridad y, en contrapartida, sus enemigos se empeñaron, incluso empleado procedimientos elementales, en hacer fracasar esa tentativa.

Desde el segundo tercio del siglo XIX la fotografía se vinculó a los medios que sostenían y hacían circular con vitalidad a la memoria. Paulatinamente el universo fotográfico formó parte de los grandes acervos que reconstituían los capítulos históricos relativos a la peculiar modernidad de las distintas regiones del planeta. El estatuto de la memoria –el paso previo de lo que más tarde será convertido en historia- durante el siglo XX -y así parece anunciarlo el XXI-, mostró su fragilidad de manera inédita, en buena medida por el vertiginoso ascenso de los enormes aparatos represivos y de vigilancia asociados a poderes políticos que estrecharon de manera incesante las fronteras de la libertad individual y colectiva, hasta prácticamente desaparecerla. Se trata, si duda, de una paradoja en la que estuvo inmersa una enorme franja territorial del planeta, con la que se condenaba bajo discursos de universalidad, a poblaciones enteras que durante generaciones vieron como única vertiente de la memoria aquella que dictaban los “vencedores de la Historia”. La advertencia de Todorov se extiende también a un hecho de total vigencia inherente a las denominadas sociedades democráticas: el consumo de información cada vez más desenfrenado, fenómeno que condena igualmente a la eliminación acelerada de la memoria. La fotografía responde a innumerables usos y requerimientos de instituciones y comunidades, es una de

las formas que adopta el registro histórico, una posibilidad expresiva y artística, además de ser uno de los más dinámicos y eficaces medios de propaganda con el que se navega tanto en los océanos de la política como en los del comercio.

Es frecuente, como sucede con otras fuentes, que la fotografía pone en evidencia la confusión entre la idea de historia y la de memoria, fundamentalmente por el hecho de que ambos conceptos tienen un papel central respecto a la realidad testimonial, incluso, mantienen una relación complementaria; la historia está marcada por cánones y métodos definidos, pertenece a la esfera del orden lógico, en tanto la memoria tiene su eje en el impacto sensible derivado de las experiencias vividas, su efecto puede ser personal o colectivo, manteniendo siempre una relación directa con la percepción, la intuición y las emociones. Los registros procedentes de la fotografía establecen una liga interna sólo comprensible por procesos atados al tiempo y a la causalidad, dejando ver las imágenes fotográficas como parte de un universo que mantiene vivo el binomio historia– memoria, un paralelismo ciertamente lleno de intersecciones que revela el peso de la historia formalmente estructurada frente a las relaciones y la comprensión empírica de las comunidades y de los sujetos individuales. Son múltiples las lecciones que a través del tiempo corren en ese sentido. Refiero un caso que dibuja ese enfrentamiento, en el que la fotografía es protagonista paradigmático:

Imaginemos una fría tarde septentrional hacia el final de 1926-. Contando con 34 años de edad, llega a Moscú un extraño ensayista alemán que previamente ha recibido una negativa para formar parte de la planta magisterial de la Academia de Frankfurt debido a que, no obstante haber redactado diversos artículos, sólo tiene en su cuenta el libro *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* –tesis escrita en 1919. Además, entre los propósitos que alberga este escritor está el de definir en la metrópoli central del socialismo su ingreso al Partido Comunista Alemán. En un punto de su itinerario, hasta ese momento dominado por delicadas intuiciones con las que confirma su voluntad de concebirse como alguien que cuidadosamente se ha dejado a sí mismo en los márgenes de la Historia, visita el Museo de los Juguetes, una experiencia que se vislumbra como una clave en su geografía imaginaria, un formidable encuentro en el que puede reconocer una atmósfera que concita al mismo tiempo los fantasmas del zarismo, las fantasías literarias y los ensueños tempranos del edén proletario.

Desde su llegada a Moscú, en un ambiente ríspido dominado por una inmensa tramitología, Walter Benjamin intentó realizar una serie de fotografías de algunos juguetes resguardados en ese museo. Mes y medio después de su llegada, una vez entrevistado por quienes encarnaban los filtros burocráticos y habiendo cumplido con el laberinto de formalidades exigidas por el gobierno ruso, al fin consigue que se encarguen a un fotógrafo oficial los registros deseados. A finales de enero de 1927 recoge las reproducciones.

Antes de su regreso a Berlín, el primer día de febrero, Benjamin ya había decidido no incorporarse al partido comunista. Invasado de cierta melancolía, también ese día Benjamin se despide del Museo de los Juguetes, no sin antes desprender furtivamente tres fotografías de uno de sus muros -todas ellas realizadas antes de la revolución bolchevique-, cuya calidad superaba con mucho las realizadas para él por los empleados soviéticos. No obstante la prórroga que daría a su compromiso marxista, probablemente este acto daba

mayor sentido al viaje de un decepcionado y ponía término a un itinerario en un lugar fuera del tiempo, pero su naturaleza intempestiva representaba una incógnita -un *koan* más- para el desciframiento de un personaje extraviado en el mapa de una Europa convulsa.

Algunos años antes, Benjamin había comenzado su aventura intelectual por la fotografía, incorporándola teórica y conceptualmente al bagaje mercantil, pero percibiendo en ella el camino alternativo de un lenguaje que surgía en el seno del mundo industrial, configurando un detonador que anunciaba el final definitivo del dogma que tenía en la *pieza única* su clave canónica y deslavando las vetas teológicas que habían permeado hasta el paroxismo las esferas de la tradición académica, en especial las de un clasicismo que se resquebrajaba llana e inexorablemente acorralado por la rabia de las vanguardias. El analista berlinés veía en la fotografía una invención implacable, un arma cargada con el automatismo secular inmanente a la experiencia moderna, con la que se proclamaba el ruidoso término de las verdades auráticas¹ en el arte, aceptando con claridad pero con algún recelo, el desmoronamiento del culto por el objeto original, preguntándose al mismo tiempo por la naturaleza polisémica y controvertida de las imágenes fotográficas como rasgo central y significativo de una modernidad inmersa en la fascinación por lo nuevo.

Se anunciaba una nueva saga que tenía como eje la presencia de un pensamiento técnico, que paulatinamente cobraba una fuerza inédita en la esfera planetaria. El encuentro de Benjamin con la fotografía es un vaticinio, una aventura analítica, pero también un acto emotivo que encuentra su cauce en tres vertientes que dibujan una serie de relaciones transversales entre el arte y la propia imaginación técnica, reconfigurando el horizonte de un mundo atravesado por el maquinismo y la mirada, convertidas en fuentes palpables del hechizo que la propia modernidad ejerce sobre los habitantes de su universo singular.

En primer lugar, Benjamin observó en la fotografía lo que podría definirse como su *condición natural o directa* –el carácter fundamentalmente testimonial–, una expresión híbrida apenas inscrita en el tránsito entre la arqueología y la historia, un hecho que de modo fenoménico apela al entronizamiento de la imagen mecánica que se reproduce al infinito para desbordar todos los grupos y ámbitos sociales, llevando consigo siempre una carga ideológica que define la comunicación en serie, como es el caso del periodismo, en el que se forja la doctrina del culto por lo instantáneo, el regusto por el icono inverosímil o por el estallido de lo sorprendente que deja para más tarde el encuentro con sus intérpretes y analistas. Aquí conviven el sujeto individual y el protagonismo de la masa como elementos centrales de un tiempo nuevo. Por encima de la planeación está la oportunidad: el ojo singular de quien hace el registro, no es sino el umbral de un hecho que puede crecer en el tiempo, algo que se incuba primero velozmente en la retina o en la página del periódico, después en los gabinetes, archivos y reservorios, para desplegar más tarde sus nuevas verdades en la atmósfera de los museos. Los recuerdos son como instantáneas o fotografías, ahí está una supuesta alteración de la retórica de la memoria. La nueva realidad técnica transforma la comprensión de lo serían los simples recuerdos.

¹Lo aurático se manifiesta como una imagen, la cual puede ser interna, pertenecer a la memoria, o bien, la construcción de una imagen mediante un ritual, sin embargo, la noción de aura siempre se asociará a lo imaginario.

Es posible insistir en el factor emotivo que flota en esta visión: “...son precisamente las imágenes más importantes que nos es dado ver, aquellas que se desarrollaron en la cámara oscura del instante vivido...”.

Dentro de esa perspectiva, la experiencia fotográfica -aunque no sólo ella-, acelera la cuenta y el peso empírico de los registros históricos y hace del museo una suerte de caja negra que en su interior contiene la información ideológica, así como el entramado de una serie de hechos y formas que se despliegan como elementos útiles para los nuevos cultos que se ofrecen a la memoria.

En segundo término, Benjamin reconoce la *condición mítica* de la imagen fotográfica –el fetiche-, la imagen asociada a un mundo poblado al infinito por mercancías, atada a la publicidad, a lo mucho o poco vendible de la política y a la historia -con sus malabarismos propagandísticos y la parafernalia de sus guerras y revoluciones (*war is bussines*). La fotografía también encuentra anclajes en las playas esenciales del poder y en las rutas interminables del mercado, como formas propagandísticas y valores en circulación; allí aparecen fusionados el comercio extensivo y la economía simbólica como los denominadores comunes de la vida de los modernos, allí también está la exacerbación nacionalista y, más tarde, su condena, según el dictado de las cabezas afiladas y los dientes negros que determinan las coyunturas de un planeta cada vez más interdependiente. La tradición marxista define la fetichización de un modo de producción a partir de la invisibilidad conceptual y física entre el sujeto privado productor y el sujeto privado comprador, proyectando un mundo en el que pareciera que las mercancías se intercambian en el mercado de modo autónomo, como valores al margen de la voluntad humana, haciendo surgir en la inconsciencia que propicia esta modalidad del intercambio, el motor ideológico y las fantasmagorías que dibujan las relaciones sociales. La fotografía forma parte de la gigantesca ventana por la que las sociedades se asoman al mundo mercantil, convirtiéndose también en un instrumento nodal, en un caleidoscopio que potencia los alcances de la mercancía, la política y las mitologías nacionalistas, inundando las sociedades, las conciencias, los almacenes y, tarde o temprano, los museos. El objetivo fotográfico, a casi un siglo de su invención, también incorporaba y reconocía algunos de los elementos que estaban inscritos en los temas de las artes visuales dentro de los propios géneros del clasicismo, pero crea una apertura distinta a la realidad, en la medida que abre la posibilidad de operar fuera ya de los modelos tradicionales que describen los antiguos paradigmas académicos e intensifica, como parte de una práctica cada vez más generalizada, la nueva iconografía del mercado. El museo, la prensa y los nuevos medios de los que se provee a sí misma la modernidad, no sólo son continuaciones del espectáculo de la calle y sus pasajes comerciales, sino también nexos y formas en las que se expande el cuento de hadas del capitalismo.

En tercer lugar, Benjamin da cuenta de la fotografía en su *condición de imagen del deseo*, un fenómeno que se asocia al placer de las formas, a la dimensión estética de la existencia. Se trata de un fenómeno que, sin sustraerse totalmente de los propiedades psicológicas y sociales referidas anteriormente -testimonio y fetiche son factores potenciales que nunca desaparecen-, da lugar a entrecruzamientos que reordenan tanto el terreno de la voluntad subjetiva como el de los intereses de los distintos colectivos insertos en el territorio del arte -artistas, público y mercado-, penetrando sistemáticamente en todo aquello que esté

relacionado con la producción del arte mismo y en su presencia pública a lo largo de los diversos segmentos sociales.

Sin duda, para Benjamin la fotografía, como materialización de la mirada y el pensamiento, es materia de creación original irreductible, aunque su papel de multiplicador, de instrumento secularizador del objeto artístico al interior de las sociedades contemporáneas, propicia, una vez más, el desmontaje del carácter aurático de las obras de la tradición clásica y trastoca nuevamente la condición única del objeto sagrado.

La fotografía pertenece precisamente a esa realidad naciente y fragmentada que ha fracturado la relación con los patrones del mundo clásico y con los principios de la escolástica, ahora concebidos como columnas en las que descansa la inmovilidad. El museo se expande hacia el espacio público, como lo hiciera la vanguardia rusa con el cine y el constructivismo apenas unos lustros atrás, o se repliega en sus muros y vitrinas, según cada inteligencia estratégicamente utilice el potencial de la materia fotográfica.

Pero en Benjamin las ideas y los conceptos no operan como soportes del absoluto, son despliegues maleables e imprecisos en los que cabe la duda. Puede afirmarse que las teorizaciones benjaminianas no se circunscriben sólo a la fotografía sino también a la cinematografía, es decir, al mundo emergente de las imágenes que se ha insertado en las sociedades industriales junto con la dicotomía del valor, pero sobre todo, son expresiones que se producen en el seno de un estado de cosas que pretende desplegar el desarrollo técnico para la reconstitución instrumental del *pueblo-masa-sujeto de la historia* (el cine no es sino la fotografía móvil que cautiva y educa a la nueva sociedad con su efecto de realidad). Benjamin no soslaya que, en el fondo, esos elementos pueden ser los materiales del endiosamiento del mercado y el estatismo, que alientan formas culturales originales, en las que la técnica industrial se transforma en un eje dinámico y representativo, que reconforma incesantemente la sensibilidad material y psicológica de los seres que habitan la modernidad.

Benjamin nunca descarta las numerosas y variadas combinaciones potenciales de las funciones y rasgos de la fotografía en la modernidad: testimonio-documento-fetich-propaganda-obra de arte; tampoco deja de lado los matices y variaciones que caben entre cada uno de los resquicios que muestran las representaciones prácticas de esos conceptos. Es más, considera que la fotografía opera consistentemente en esos territorios con una simultaneidad imperceptible. Pero, por otra parte, asume que el trabajo fotográfico no está destinado a actuar sólo dentro de los límites de la razón meramente utilitaria, lo reconoce como un deslumbrante reordenador que opera en el plano de la *Physis* imaginativa. De modo central, trata de constatar que todavía no se han activado todas las posibilidades de la experiencia fotográfica, de que lo sorprendente o *el milagro* (ese término que tanto incomoda a las ortodoxias) se puede producir en los territorios de cualquiera de estas vertientes, es decir, puede presentarse como algo no previsto en la inmediatez de la moda, el discurso proselitista, en los surcos programáticos que marcan las líneas de la política y los proyectos de los que hacen la apología de la historia como un fin en sí mismo. En ese sentido, Benjamin parece desear que la fotografía no alcance nunca el peso de lo definitivo, de lo plenamente calificado por los vencedores de la historia.

Los museos o la exposición pública entran directamente en su juego por un estratagema lógico: en la medida que decrece la capacidad de dejar huella y ser susceptibles de (re)interpretación, las obras dejan de formar parte de la experiencia social; la debilidad de la exhibición, como fenómeno, es proporcional a la falta de iluminación propia de la costumbre, cuya rutina dificulta el recuerdo. En lo habitual no se habita. El museo, su impacto público y sus tentativas críticas pueden ser el foro de lo excepcional, el templo secular donde se produce la impresión profunda de la memoria en varios de sus segmentos, donde se suscita lo extraordinario y donde se definen los principales trazos de experiencias y recuerdos *propiciados* o *estimulados*. En sus escritos autobiográficos de 1931 comenta: "...[en lo habitual] se discurre y se transita de manera tan mecánica que nada puede ser retenido"; se trata de ese "yo despierto habitual cotidiano" que se mezcla "activa o pasivamente en el acontecer de las cosas". Frente a esta posibilidad aparece otra más profunda, que se exterioriza y deja ver en la placa fotográfica del recuerdo lo que son "instantes del ser fuera de nosotros": el yo profundo y vivo en la fotografía no comparece en la uniformidad de lo cotidiano, en la inmovilidad intelectual de la rutina. Ojo: se habla de un encuentro público con la obra bajo principios estratégicos imagen-memoria, que la desmarquen de lo habitual, dentro o, incluso, fuera del museo.

En Moscú, Benjamin encuentra claves poéticas en dos juegos de fotogramas, la secuencia inicial de *Lo viejo y lo nuevo* de Einseinstein y la metáfora vanguardista que cierra *La sexta parte del mundo* de Dziga Vertov. Más tarde, ya en Berlín, reafirma sus convicciones respecto al papel política y estéticamente activo de la fotografía, probablemente fortalecidas por los fotomontajes de un artista tótem del expresionismo - Georg Grozs- y las imaginativas editoriales de John Heartfield.

El cartógrafo de la modernidad ahora registra en el fragmentario y nunca concluido *Libro de los pasajes* los acontecimientos vinculados a las exposiciones universales, a ciertos museos, así como al espíritu que los hizo emerger en las metrópolis de la civilización europea. En sus fragmentos registra datos de la Exposición Universal de Londres, en 1836, y la de París en 1855, empeñado en resolver la ecuación del siglo XIX, como piedra filosofal del cultura moderna. En el *Diario de Moscú* es más visible la solidaridad político-religiosa de Benjamin que un real interés por el orbe soviético. Los titubeos en torno al comunismo vienen acompañados de un ensombrecimiento que se relaciona con la liquidación de la memoria. El Museo de los Juguetes es el sitio que contiene las claves con las que es factible descifrar, en medio de una gran parafernalia, los riesgos que carga consigo el comunismo. Al ensayista desencantado le atraen con mayor fuerza las iglesias ortodoxas, hace una cuidadosa *lectura* de varios vitrales y mantiene intactos sus intereses en cuanto a la literatura -Marcel Proust a la cabeza- sin que el realismo socialista haga mella alguna en su conciencia.

El *Diario*... es la bitácora íntima que describe también la incierta y tortuosa relación con su amante Asja Lacís, esposa del escritor Bernhard Reich, en las proximidades del divorcio con su esposa, Dora Pollak. Si bien *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, es el referente clave de la idea que Benjamín tiene sobre la fotografía, *El Diario de Moscú* es un viaje de ida y vuelta -el placer y la culpa- que no está desprovisto del peso religioso que parece proyectar sobre los atributos y valores de la fotografía. Podemos atisbar las conexiones y el contexto de un nuevo conocimiento que devela el potencial

encerrado en la mirada de los modernos.

Marcado en forma ominosa por Theodor Adorno como un personaje inmerso en “inconsistencias teóricas”, nuestro autor albergaba pasión por la Cábala y la adivinación, incluida la lectura de los pozos de café. Esta inadmisibles intersección entre lo sagrado y lo profano lo vacunó contra las ortodoxias: Benjamin siempre pensó que una revolución institucionalizada tiende a cancelar la imaginación artística.

Lejos de los itinerarios sobrepolitizados de numerosos viajeros que en las décadas de los veinte y treinta vieron en Moscú la metrópoli crucial del futuro, en el entrañable hogar que representó el Museo de los Juguetes Benjamin encontró una vez más la imagen de su mundo, la rara certeza de estar en un lugar que atravesaba toda coyuntura. El universo a escala formado por piezas diminutas de madera, papel, plomo, hierro –con los que se formaban carretas, animales, árboles, muñecos, pequeños samovares de colores, se situaba en una época distante de la suya, tal como lo dejaba ver en su artículo “Juguetes rusos” de 1930. ¿Qué buscaba ahí el paseante berlinés esa oscura tarde de invierno? ¿Qué lo animó a desprender esas viejas fotos de las paredes de la sala de exhibición? Las imágenes guían la expedición al territorio de la memoria, aún cuando los recuerdos no sean precisamente propios. La analogía entre recuerdo y fotografía no significa que se trate de una reproducción o proceso mecánicos, de una banalización de lo concreto, pero sí de una apropiación.

La anécdota de Benjamin posee un elemento psicológico que podría describirse como *memoria fotográfica universal*: la conservación para sí de un mundo que se desvanece, disminuyendo la *totalidad existente*; su acto evidencia la convicción personal de que la modernidad liquida incesantemente sus propias creaciones, sea cual sea la forma o el nombre que adopte. Desde el interior de su acción, es posible adivinar algunas razones y sentimientos que dotan de contenidos el robo de las tres imágenes fotográficas: 1) acoger su vaga belleza intrínseca como recuerdo de un enorme momento de su propia biografía; 2) evitar su oxidación por parte de la mirada arqueológica; 3) rescatarlas del neopuritanismo de los comisarios del pueblo que las veían como parte de un pasado superado, susceptible de ser destruido hasta en sus producciones más modestas; 4) hacer patente el repudio hacia una cultura política que parecía haber decretado el fin de toda nostalgia; 5) evitar que se diluyeran en la soledad de la sala intemporal de un museo decadente, que se borraba vertiginosamente en el tiempo, como los amores deslavados; 6) probablemente, para el obsesivo coleccionista berlinés se trataba de una acción reivindicatoria de la individualidad, que tomaba como línea argumental las imágenes de muñecos y juguetes que resistían a la marcha triunfal de la técnica; tal vez no veía en ellas una falsa poesía ni un ejercicio de la retórica, sino la miseria misma de quien llega tarde a la consumación de la historia; 7) la voluntad de ubicarlas fuera de los sentimientos primero de euforia y después de tedio que sobrevienen a todas las revoluciones; 8) no debe descartarse la idea de un rescate: el bibliófilo especializado en libros infantiles, vislumbró cómo el lenguaje morfológico de esos juguetes se transmutaba en las fotografías. Había que hacerlas sobrevivir a la tiranía de la historia.

Sin duda, Benjamin albergaba un sentimiento que difiere de la mera curiosidad atribuida al anticuario, una pulsión en la que nunca abdica de modo total la razón. Ambivalencia sobre

ambigüedad. Las ruinas están frente a nosotros y a nuestro artificioso dominio sobre ellas le llamamos cultura, así lo concebiría años después André Gide en su diario, a propósito de Moscú, la misma ciudad que había sacudido el ensimismamiento del *flanèur*² cuyo sueño se desvanecería, mediante unas perlas de morfina, casi una década después en la frontera franco española.

Era antropocéntrica, de la voluntad de dominio, horizonte de la razón técnica, imperio de la mercancía, consumación del nihilismo: la modernidad y sus *ismos* son maquinarias que llevan consigo una cauda de promesas incumplidas. La fotografía forma parte del escaparate metafórico de una época, pero también es un mundo inventado por la voluntad y el deseo. Benjamin encontró en esas fotografías una forma distinta de pensar la realidad, una réplica que hacía inteligibles los objetos del mundo; las fotografías del Museo de los Juguetes reafirmaban esa idea, eran una experiencia concreta: como metáfora o miniatura poética, debían de ser salvadas de rendirse ante la mirada totalitaria del ángel de la Historia.

²Para Walter Benjamin, el *flanèur*, representa a un topógrafo urbano que, al encontrarse en su entorno, puede descifrar a la ciudad en todas sus piezas (Benjamin, 1991; 51), fundamentalmente porque al transitarla, al introducirse en su dinámica urbana, la percibe, la fragmenta y la reconstruye.

Notas del editor:

¹Gerzovich, Diego, "Aura e imagen dialéctica. Teología, temporalidad, hermenéutica y política en Walter Benjamin". extraída el 3/2/2014 desde http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/5jornadasjovenes/EJE9/Mesa%20Problemas%20de%20Marxismo%20Critico/GERZOVICH_Diego.pdf

²Torres, Eduardo, "El Flanér Baudeleriano en la Posmodernidad" en La ciudad Viva (2011, septiembre 10), extraída el 3/II/2014 desde <http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=11243>

Bibliografía

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

----- *Ensayos* en Obras completas. Madrid, Ed. ABADA, 2007.

Echeverría, Bolívar. *La mirada del ángel*. México, Ed. UNAM-ERA, 2005.

Domínguez, Christopher. *La sabiduría sin promesa*. México, Ed. Joaquín Mortiz, 2001.