

SENSORIUM E INTERNET.

Una aproximación al fenómeno tecnológico desde la obra de Walter Benjamin.

Hugo Felipe Idárraga Franco

**Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Comunicación y Lenguaje
Departamento de Comunicación**

Bogotá, 2009

SENSORIUM E INTERNET.

Una aproximación al fenómeno tecnológico desde la obra de Walter Benjamin.

Hugo Felipe Idárraga Franco

**Trabajo para optar al título de Maestro en Comunicación
Nivel: Maestría**

**Director:
LUIS FERNANDO MARIN ARDILA**

**Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Comunicación y Lenguaje
Departamento de Comunicación**

Bogotá, 2009

Agradecimientos

A mi mamá Martha, por su amor infinito. Imposible esto sin ti.
A mi mamá Meche y a mi Papá Luís, representantes de una familia humilde, pero digna.

A Willis, por su generosidad en el transcurso de estos estudios.

A mis hermanos, por el apoyo incondicional que no sólo yo he recibido.

A Irene, por seguir siempre ahí (donde importa).

A la vida, sólo agradecimientos por todo lo que me ha dado.

Dedicatoria

A la última generación de guerreros milenarios que habitan estas tierras en su gran y definitiva batalla;
que es también la nuestra.

Que aprendamos de su valor y dignidad en estos tiempos sombríos.

Título en español:

Sensorium e Internet. Una aproximación al fenómeno tecnológico desde la obra de Walter Benjamin

Título en inglés:

Sensorium and Internet. An approximation to the technological phenomena from the view point of Walter Benjamin work.

Resumen es español:

El concepto de sensorium fue introducido en la obra tardía de Walter Benjamin, filósofo alemán de la primera mitad del siglo XX, en la que se consignan los estudios llevados a cabo por este autor sobre estética y técnica, entre otros temas. El concepto resume la metodología con la que fueron estudiados los fenómenos estéticos, el papel de la técnica en sus desarrollos y transformaciones, y a su vez las relaciones que de allí se derivaban con la política, el arte, la economía y la organización social.

A partir de la descripción de este concepto, de la aclaración acerca de su papel en la obra de este pensador y de las herramientas metodológicas que de su propuesta se derivan, se analizó cómo las mediaciones tecnológicas cada vez más presentes en la vida de los individuos transforman este sensorium, entendido como la configuración de nuestro aparato sensorial, junto a nuestro aparato nervioso, en relación a las transformaciones técnicas y tecnológicas y sus consecuencias en la organización del individuo y de la sociedad. Se hicieron explícitas las manifestaciones de esta transformación del sensorium a partir del arte, del control social y de los medios de producción en sus aspectos relacionados con la tecnología. Se propone además, a partir del concepto de sensorium propuesto en la investigación, una hipótesis acerca de las consecuencias que traen consigo los avances de la tecnología en el campo de la vida y cómo la organización y configuración de la vida orgánica influye en los adelantos tecnológicos contemporáneos.

Resumen en inglés:

The concept of sensorium was introduced in the late work of Walter Benjamin, a German philosopher from the beginning of the 20th century, in which he expressed the studies he did on aesthetics, technique, between other issues. The concept resumes the methodology used to study the aesthetic phenomenon, the roll of technique in its development and transformation, and the relationships driven by politics, art, economy and social organization.

With the description of this concept, I analyzed how technological mediations transform the sensorium, understanding how is the configuration of our sensorial apparatus, close to our nervous apparatus, and in relation with the technical and technological consequences in the organization of individuals and society. I made explicit the manifestation of these transformations from the art standing point, the social control and the ways of production, in its aspects related to technology. I proposed, additionally, a hypothesis on the consequences driven by the technological advances in the fields of life, and how the configuration and organization of organic life influence the actual technological improvements.

Palabras claves en español:

Internet, tecnología, sensorium, estética, experiencia, vivencia, Walter Benjamin, Marshall McLuhan, fragmentación, arte, control social, modos de producción, dispersión, historia, multitud.

Palabras claves en inglés:

Internet, technology, sensorium, aesthetic experience, experience, Walter Benjamin, Marshall McLuhan, fragmentation, art, social control, modes of production, perception, dispersion, crowd, history.

Índice

0. Introducción	p. 7
1. Walter Benjamin: experiencia concreta y concepto de experiencia	
1.1 Introducción	p. 17
1.2 Walter Benjamin: contexto histórico e intelectual	p. 21
1.3 Experiencia y vivencia	p. 41
2. Técnica y sensorium	
2.1 Introducción	p. 62
2.2 Técnica y sociedad	p. 65
2.3 La perspectiva estética	p. 77
2.4 Nuevo Sensorium y la modificación de la percepción	p. 87
2.5 Fragmentación y montaje	p. 94
3. Sensorium e Internet	
3.1 Introducción	p. 101
3.2 Sensorium: una definición	p. 103
3.3 McLuhan benjaminiano	p. 106
3.4 Internet: una breve historia	p. 112
3.5 Tecnologización de lo orgánico y organicidad de lo tecnológico	p. 126
3.6 Internet y sensorium contemporáneo	p. 135
4. Conclusiones	p. 153
Bibliografía	p. 162
Páginas Web	p. 165

0. Introducción

Se ha considerado que la aparición de la Internet marca un cambio tan profundo para la historia humana como el que en su momento introdujo la invención de la imprenta. El antropólogo colombiano Arturo Escobar, por ejemplo, en su introducción analítica acerca de los diferentes enfoques desde los cuales se pueden plantear los estudios antropológicos en torno a las nuevas tecnologías -y obviamente la de Internet como una de las principales-, nos habla de esta ruptura con un conocimiento basado en *el orden de la letra*:

“Una inquietud apenas explorada en este dominio es la hipótesis de la transición de una sociedad post-escritural facilitada por las tecnologías de información. Si la escritura y sus modos lógicos de pensamiento reemplazaron la oralidad y las formas situacionales de pensar, la era de la información digital podría estar marcando un distanciamiento de la escritura como la tecnología intelectual dominante. En la misma manera en la que la escritura incorpora la oralidad, la información podría incorporar la escritura, luego de una mutación cultural de consideración. El conocimiento teórico y hermenéutico -tan cercanamente conectado con la escritura- entraría igualmente en un periodo de declinación o, al menos, de conversión a una forma secundaria. Nuevas formas de pensamiento determinadas por las necesidades operacionales de información y computación estarían siendo sustituidas”. [Escobar, 2005. p. 25]

Otros autores han abordado la discusión acerca del profundo cambio que para el conocimiento y la epistemología introduce la Internet, como es el caso de Alejandro Piscitelli, que en su libro intitulado *Internet. La imprenta del siglo XXI*, sostiene esta idea de la Internet como una revolución comparable solamente con la que en su tiempo introdujo la imprenta.

Sabemos, por otro lado, cuáles fueron las consecuencias que en la sociedad introdujo la imprenta; también, de las revoluciones sociales que permitió y, en general, de la transformación que significativamente ella ayudó a dinamizar. La imprenta fue entonces uno de los pilares

fundamentales en la formación de una consciencia moderna que hasta ese momento estaba en plena aparición. Sin llegar a un acuerdo definitivo con esta afirmación que proclama la aparición de la Internet como el comienzo de una ruptura epistemológica tan radical como lo hizo la imprenta, debemos aceptar que su introducción marca una ruptura profunda en la forma en la que se organiza el mundo contemporáneo en sus variadas relaciones políticas, económicas, sociales y culturales. Esto significa que la Internet introduce germinalmente -porque este proceso hasta ahora empieza-, las condiciones materiales y técnicas que exigen repensar la forma en la que nos relacionamos con el mundo, con las otras personas y hasta con nosotros mismos. No es cualquier cosa a la que nos enfrentamos y no pocos los elementos que se juntan en esta nueva configuración global. Por ello hemos elegido una de muchas entradas que se le podrían dar a este tema; una que creemos puede ser fructífera para analizar lo más transversalmente posible el fenómeno que da pie a la aparición de la Internet, ya que hay que tener en cuenta que la Internet es una necesidad de materializar técnicamente los cambios que ya habían empezado a suceder en el plano social, como la deslocalización y descentralización del poder, entre otros.

Ya desde los años sesentas en variadas manifestaciones sociales e intelectuales, se empieza a evidenciar la pérdida de un centro dominante de poder, transformándose éste en una elaborada red de relaciones de poder. Las manifestaciones estudiantiles de finales de esta década así lo demuestran: los estudiantes fueron conscientes de que el poder ya no se encontraba en las instituciones clásicas del Estado moderno, -ejecutivo, legislativo y judicial-, sino que se había distribuido en una gran red de relaciones diversas y heterogéneas. En el ámbito de la ciencia, por ejemplo, se piensa por primera vez en la posibilidad de una nueva perspectiva al abordar el dualismo mente-cuerpo; un cambio de paradigma desde el cual se posibilite estudiar los complejos fenómenos entre el ser humano y el ambiente en el que vive, descubriendo que, así como lo experimentan los místicos, vivimos y nos movemos en una extensa red de relaciones que se interconectan de formas diversas y variadas y que pueden tener consecuencias más allá del ámbito del que nosotros comúnmente suponemos. Esta es una de las premisas de lo que se ha

denominado como la 'ciencia de la complejidad'¹. Este asimismo es el trasfondo sobre el que aparece la Internet. Así como toda técnica, la de Internet es una consecuencia y necesidad de un sistema social y económico, que necesitó de una red de comunicación e información para su subsistencia y desarrollo.

Estos cambios sociales se materializan subjetivamente en la forma en la que percibimos el mundo, en la forma en la que lo conocemos y en la forma como nos relacionamos con nosotros mismos. Así como la imprenta permitió la emergencia de una conciencia del Yo, enfrentada a una conciencia del *nosotros* propia de la Edad Media, y que se fortaleció con la posibilidad de que el individuo pudiera acceder a un tipo de experiencia y por lo tanto a un tipo de conocimiento al cual con anterioridad sólo podía llegar socialmente, así también la Internet materializa la posibilidad de una conciencia del Yo, fragmentada y descentrada en tanto disloca el espacio y acelera el tiempo en favor de una ubicuidad de la conciencia que sólo podía asignársele a Dios. Asimismo es la posibilidad material, técnica, de ser muchas personas a la vez y estar en varios espacios paralelos, una lógica que rompe completamente con ese yo trascendental de la experiencia de Kant y que ha sido desde entonces base fundamental de una teoría de la experiencia moderna. Esta nueva sensibilidad que se configura en nuestra época, que se refiere a la relación con nosotros mismos así como con el mundo en el que habitamos, es la que debemos hacer evidente para entender la forma en la que se ha transformado la sociedad.

Este trabajo, por lo tanto, trata de analizar y relacionar las manifestaciones de esta nueva sensibilidad que aparece en un principio en la intuición de unos pocos y que posteriormente se generalizará, como necesidad perceptiva y experiencial, en el resto de la sociedad. Esta nueva sensibilidad a la que nos referimos no es la que experimenta el artista-genio propio del

¹ “La ciencia de la complejidad ha reemplazado a la física del siglo XIX como modelo, por la biología moderna. Estudia los fenómenos físicos como complejos procesos biológicos y emplea tipos de análisis que están más basados en lo concreto y en lo heterogéneo que en lo abstracto y homogéneo y en lo general. Mientras que la epistemología cartesiana y la ciencia newtoniana buscaron modelar el orden de las cosas por medio de leyes, la ciencia de la complejidad (aunque todavía busca una ley general de los patrones de formación para todos los sistemas fuera de equilibrio en el universo), se acerca a una visión pluralista del mundo físico; redes más que estructuras; y conexiones y transgresiones en lugar de límites bien trazados que aíslan sistemas prístinos”. [Escobar, 2005. p. 27].

romanticismo, sino la que puede captar anticipadamente el observador atento, y al mismo tiempo intérprete, de los cambios que le sobrevienen a su experiencia en la sociedad. Aunque nos esforcemos en ser buenos observadores de las transformaciones que aquí queremos hacer evidentes, no pretendemos sin embargo llegar a predecir el futuro de los cambios que pueden llegar a emerger con posterioridad. Se trata más bien de señalar de manera analítica los elementos más importantes de los que se compone actualmente esta sensibilidad a la luz de la aparición de la Internet, utilizándola como una metáfora desde la cual podamos relacionar fenómenos que van más allá de su ámbito específico. Como corolario entonces, y a partir del análisis de los elementos que puedan iluminarse en estas reflexiones, se podría, quizás, acceder a un saber acerca de los cambios que puedan aparecer posteriormente en esta sensibilidad; sin embargo, no es ese uno de los objetivos de la presente investigación.

Cuando hablamos de las transformaciones materiales que se presentan en la sociedad nos estamos refiriendo específicamente a los cambios que trae consigo la aparición de una nueva técnica o el desarrollo y perfección de una ya existente. En este caso nos referimos a una técnica computacional que permitió la aparición de los ordenadores y posteriormente la interconexión remota entre varios de ellos, que es el principio fundamental del funcionamiento de la Internet. Los cambios técnicos introducen modificaciones de hondo alcance en muchos de los ámbitos de la sociedad: cambian las formas de producción tanto de bienes materiales como de bienes simbólicos, así también, la forma en la que los hombres y mujeres se relacionan con esa técnica y con las máquinas que ésta inventa y pone en funcionamiento. De la misma manera, transforma el modo en que nos relacionamos con el mundo, las calles que caminamos, así como los vehículos gracias a los cuales movilizamos nuestros cuerpos y nuestras ideas. La técnica configura la relación que tenemos con la ciudad y sus habitantes, creando, al mismo tiempo que desplazando, nuevas formas de interacción social, política, económica y cultural. Si la técnica transforma tantos aspectos de la sociedad, ¿qué aspectos nuevos introduce en nuestra percepción sensorial? ¿Cómo cambia la forma en la que conocemos el mundo, la forma como nos relacionamos con él y

con quienes en él habitan? Y hasta cabría preguntarse: ¿cómo cambia la técnica la construcción de nuestro Yo, con él el de nuestras identidades, así como la historia y la tradición a las que ese Yo está ligado? La expresión de estas preguntas nos lleva al centro del problema que relaciona la técnica con nuestra sensibilidad, y la sensibilidad con la técnica, en una dialéctica constante.

La técnica moderna, que podemos diferenciar de la técnica en la antigüedad en tanto que la *tecné* abarcaba un ámbito de creación mucho más amplio del que nosotros consideramos -dentro del que se contaba la creación artística así como la creación de objetos artesanales para la producción de utensilios de uso cotidiano-, tuvo un desarrollo acelerado con la Revolución Industrial, que emerge de los nuevos paradigmas científicos, del desarrollo de las fuerzas productivas que el naciente capitalismo permitió y que la explotación de los recursos que América posibilitó. Asimismo, fue gracias a estos adelantos técnicos que pudo hacer aparición un capitalismo industrial que se basaba en un conocimiento científico para, junto a las herramientas técnicas utilizadas, reproducir a gran escala la producción de mercancías. Con ello, la técnica, en el cruce de los desarrollos intelectuales y científicos de la época, junto al ascenso de la burguesía como clase social hegemónica, configuró un nuevo espacio de representación social que tiene a la ciudad como paradigma dominante. A lo largo de la investigación iremos evidenciando estas relaciones; por lo pronto, le asignaremos un papel central a la técnica en la configuración de la nueva sociedad capitalista industrial, y con ella, en la aparición de la ciudad, que transforma la vida y la percepción sensorial de sus habitantes.

Este cruce de caminos fue analizado pioneramente por uno de los intelectuales occidentales más importantes del siglo pasado, a saber, Walter Benjamin. Filósofo alemán de la primera mitad del siglo que, como un observador agudamente atento, pudo encontrar las conexiones, invisibles para muchos de los ojos de su época, de este entramado y por ende complejo cruce de caminos. Nuestro interés por este pensador radica en dos aspectos. Por un lado -y este es el aspecto principal-, parte importante de sus investigaciones se centran en el análisis de las consecuencias de la técnica en la sociedad, particularmente en las manifestaciones estéticas, y específicamente

literarias, que se presentaron en los anales del capitalismo industrial y en el desarrollo cada vez más rápido de sus capacidades productivas. Benjamin dedica casi la totalidad de su trabajo intelectual, sobre todo de los últimos quince años, en hacer evidentes los elementos de una naciente sensibilidad moderna que él ubica como uno de sus espacios paradigmáticos en el París del siglo XIX. El concepto de Sensorium, que utiliza en particular en su trabajo sobre Baudelaire, pero que podemos decir con seguridad que está en el fondo de gran parte de sus reflexiones sobre la experiencia moderna, será central dentro de las reflexiones de este trabajo en tanto que metodológicamente nos sirve como marco conceptual a partir del cual podamos hacer el salto de lo que él describe hacia lo que nosotros queremos identificar dentro de la experiencia contemporánea, la cual encuentra en la Internet un medio técnico de concreción de los nuevos elementos de esa sensibilidad que Benjamin describe para su época y que nosotros pretendemos describir (los principales) para la nuestra.

El segundo aspecto que hace interesante para nosotros las reflexiones de Benjamin tiene que ver con el contexto histórico dentro del cual se enmarca su propia experiencia y dentro de ella sus posiciones teóricas y políticas. Este contexto histórico está determinado en un alto grado por los desarrollos de las técnicas de reproducción y por lo tanto de las técnicas que posibilitaron la aparición de lo que se ha llamado sociedad de masas. Este mismo desarrollo de la técnica impuso un nuevo terreno para la guerra, situándose al mismo tiempo en el centro de las disputas entre las potencias imperialistas de la época. Contrario a lo que pensaban varios de sus colegas agrupados en el Instituto de Investigación Social de Frankfurt, Benjamin, a pesar de ser consciente de los estragos que esta nueva sociedad ejercía sobre hombres y mujeres, a pesar del exterminio administrativo que posibilitaron estas técnicas, a pesar de la caída en desgracia de una experiencia que posibilitaba y aseguraba la reflexión filosófica, Benjamin -decíamos-, veía una posibilidad de que la técnica que hizo posible todos estos daños pudiera repararlos con la construcción de una nueva sociedad, a partir de lo que ella misma ha creado y al mismo tiempo destruido.

Los sueños que la aparición de la nueva técnica trajo consigo, y sobre los que se interesó Benjamin en su inacabado *Proyecto de los Pasajes*, siguen vigentes. No tanto en su representación específicamente ontogenética, ya que la técnica y la tecnología han transformado las representaciones sociales en las generaciones que han pasado desde entonces, sino en su aspecto filogenético, es decir, en el sueño utópico que la técnica encarna. Los rasgos comunes que nos unen con una sociedad anterior, en este caso la de Benjamin, son en parte los que queremos recuperar a través del concepto de sensorium, para poder así hacer evidente cuáles de ellos siguen existiendo como parte de nuestra experiencia contemporánea, cómo y bajo qué formas siguen operando, y cuáles otros se han modificado o simplemente han desaparecido. Para lograrlo tenemos una certeza: que la situación que el autor describió, en el fondo sigue intacta; es decir, sigue vigente una crítica de la sociedad en la que la producción técnica avanzada sirve para la creación cada vez más acelerada de mercancías, y no para la satisfacción de las necesidades más importantes de la población; que la guerra, y con ella el control, se apoya significativamente en los últimos avances de esta técnica; que el fetichismo de la mercancía se ha transformado en parte en un fetichismo de la última tecnología; y, sobre todo, que no hemos despertado de un sueño, al parecer mucho más profundo, en el que se han sumergido gran parte de nuestras sociedades actuales.

Así mismo, sin embargo, siguen vigentes las intuiciones de Benjamin relacionadas con las nuevas posibilidades de estar juntos que la misma técnica y tecnología traen consigo; las manifestaciones de nuevas adquisiciones perceptuales que nosotros mismos utilizamos para crear y ver nuevos mundos; las nuevas posibilidades técnicas que se le imponen a la producción artística y, más importante, a la producción estética; y la posibilidad, en palabras de Marcuse, del *Fin de la utopía*. En esto reside la importancia del concepto de sensorium propuesto por Benjamin: a través de él actualizamos una mirada crítica y mucho más holista sobre fenómenos cotidianos, ya que no se trata de la gran filosofía, sino de la mirada aguda que permite ver no sólo los peligros que las fuerzas hegemónicas introducen a través de la técnica, sino sobre todo las posibilidades de

libertad que ella misma contiene. En una sociedad unidimensional, el esfuerzo por iluminar los objetos concretos de nuestra vida cotidiana para que nos revelen la fuerza que en ellos ha estado oculta vale la pena. Este trabajo busca eso: hablar de este mundo, pero para que aparezca uno nuevo.

Por ello, la referencia en esta investigación a sus propuestas teóricas no se plantea como un ejercicio estrictamente hermenéutico o nostálgico por recordar un autor o una teoría pasada, sino, por el contrario, como la actualización de un pensamiento que nos sigue brindando importantes elementos no sólo para comprender los cambios vertiginosos a los que nos expone esta sociedad, sino también, y principalmente, para encontrar las posibilidades de transformación social que esos mismos cambios traen consigo.

Así, en los dos primeros capítulos de la presente investigación se tratará de dejar en claro lo que Benjamin entendía por sensorium y cómo este concepto nos servirá a nosotros para alcanzar el propósito trazado más arriba. Aunque estos dos capítulos estén centrados en una reflexión teórica sobre la obra de Benjamin, trataremos al mismo tiempo de ir perfilando los caminos o puntos de fuga que se van desprendiendo de la descripción de su pensamiento y que nos conectan con el fenómeno de la Internet. Por ello, esta primera reflexión nos exigirá en parte un trabajo hermenéutico en el que tendremos en cuenta que si bien debemos tocar temas por fuera del que estrictamente nos interesa, sin embargo no será este marco conceptual un estudio sobre la totalidad de la obra de Benjamin, sino específicamente una descripción de lo que él entendía por sensorium. Esto no significa tampoco que dejemos por fuera elementos contextuales necesarios para entender sus reflexiones, aunque ante esto trataremos de ser lo más estrictos que se pueda para centrarnos sólo en el tema que nos interesa.

Posteriormente, y no menos importante que la reflexión teórica de los primeros dos capítulos, arriesgaremos una definición de sensorium, a partir de los elementos teóricos identificados en esta primera parte. Esto nos ayudará a comprender y a enmarcar el campo empírico que queremos analizar y a partir de allí identificar qué parte de la descripción de sensorium llevada a cabo por

Benjamin todavía sigue vigente y cuál otra exige una nueva mirada que pueda identificar su transformación y por lo tanto las formas que actualmente toma.

Encontraremos a continuación una breve historia de la aparición de la Internet desde la perspectiva teórica que nos brinda el pensamiento de Benjamin. Esto significa que no sólo tendremos en cuenta los aspectos técnicos a partir de los cuales se puede explicar el funcionamiento de la Internet, sino también las manifestaciones sociales, culturales o políticas que paralelamente se hicieron evidentes en esa misma época y que dan la idea de la sensibilidad, y por lo tanto los ideales, de una época en la que se inaugura la vivencia de la instantaneidad y de la simultaneidad.

Esta breve historia nos introducirá en nuestro campo empírico de interés, de manera que podamos arriesgar una hipótesis acerca de la transformación del sensorium contemporáneo a la luz de la tecnología digital y en específico de la tecnología de la red que encarna la Internet. Esta hipótesis estará acompañada de una serie de datos concretos que nos permitan sustentarla.

En el último apartado, el lector se encontrará frente a un cruce de caminos a partir del cual se le posibilite ver transversalmente cómo ese sensorium se manifiesta en las formas de control social contemporáneo, en las expresiones artísticas que utilizan a la internet como uno de sus principales soportes y medio de difusión y, por último, en las transformaciones de los modos de producción que hacen evidente el paso del sistema de producción fordista al sistema capitalista de 'acumulación flexible'. Así como en la hipótesis que se propondrá en el último capítulo, estas manifestaciones que queremos hacer evidentes estarán acompañadas de ejemplos concretos que nos permitan hacernos una idea de lo que teóricamente se ha dicho a lo largo del mismo.

Esperamos con esto contribuir al debate sobre las tecnologías de comunicación e información en relación a las transformaciones que introduce, a los peligros que entraña y a las posibilidades que potencialmente contienen estas nuevas formas de hacer, pensar y sentir.

1. Walter Benjamin: experiencia concreta y concepto de experiencia

1.1 Introducción

Rastrear las premisas a partir de las cuales un pensador llega a la formulación de un concepto y de una idea puede llevarse a cabo utilizando diferentes metodologías. Podemos remitirnos exclusivamente a la obra escrita y sacar de allí nuestras propias conclusiones acerca del impulso que estuvo detrás de estas producciones. Sin embargo, de esta forma llegaríamos a una descripción descontextualizada, aunque posiblemente ilustrada, en la que muy seguramente dejaríamos por fuera elementos que pueden ser claves para comprender y dar cuenta más precisa de lo que queremos hacer evidente. Podemos de todas formas intentar un camino distinto. Uno en el que la vida del autor pueda encontrar sus correspondencias con su producción intelectual.

El concepto de sensorium que en este primer capítulo queremos rastrear, para luego poder definir, implica, para su verdadera comprensión, trasegar por el segundo de estos dos caminos que hemos propuesto. Esto no significa sin embargo que sean éstos los únicos posibles; simplemente damos dos posibilidades, casi que excluyentes entre ellas, y encontrar así la que mejor pueda dar cuenta de nuestros propósitos.

Escogemos de entrada el segundo de estos dos caminos por dos razones fundamentales. En primer lugar, porque el concepto de sensorium es una construcción proveniente de un pensador que hereda y asume una tradición filosófica enmarcada dentro de un marxismo heterodoxo y un materialismo histórico sobre el cual se basa gran parte de sus reflexiones teóricas. En segundo lugar, porque el sensorium es precisamente eso: la conexión de las muy diferentes y complejas relaciones que se dan entre los distintos ámbitos de la sociedad -como lo son el ámbito político, económico o artístico-, atravesados todos ellos por el elemento técnico.

Debemos dejar en claro desde ahora que no es esta investigación un intento exegético sobre la obra del autor. Su importancia dentro del presente trabajo y la referencia directa a su trabajo intelectual tratará de dar cuenta, más que de la persona, del contexto histórico e intelectual dentro del que se enmarca su propuesta política y estética. También se tratará de su importancia para los

estudios sobre la comunicación y en particular de lo que se ha llamado nuevos medios -dentro de los que se debe contar la Internet-.

Por ello, este primer capítulo, dividido en dos apartados, comenzará con el contexto histórico e intelectual dentro del cual se enmarca su propuesta de sensorium. El segundo camino del que hablábamos nos conduce por esta ruta. Queremos en el primer apartado rastrear históricamente los sucesos de su experiencia y la relación de éstos con su producción filosófica, centrándonos específicamente en aquellos momentos y en aquellas producciones que puedan dar cuenta de la construcción del concepto de sensorium. Dejaremos claro de esta manera que sus ideas son parte de un movimiento histórico muy particular dentro de la historia del siglo XX; es decir, que los sucesos históricos de los cuales él fue testigo hacen parte constitutiva de su pensamiento y de sus propuestas teóricas. Por eso mismo, las figuras a las que se refiere, los casos que analiza y los fenómenos que le interesan fueron parte de su propia experiencia de vida. El lector podrá notar en esta introducción biográfica una falta: el periodo de sus escritos de juventud, que podemos ubicar hasta finales de la segunda década de comienzos de siglo. Esta falta se debe a los intereses específicos perseguidos en el presente trabajo en torno a la obra de Benjamin.

Si bien al final de su vida nuestro autor retoma un tipo de lenguaje y algunos temas tratados en esta primera etapa y que por lo tanto están presentes en toda su producción teórica, no tienen sin embargo una relevancia directa dentro de nuestros propósitos. Por otro lado, no es este trabajo una exégesis filosófica sobre la obra de Benjamin, sino el estudio de fenómenos contemporáneos concretos -en este caso de la Internet- a partir de la propuesta metodológica bejaminiana para analizar la realidad empírica desde una perspectiva estética, transversal. Si bien la rigurosidad nos exige hacer referencias que van más allá de nuestros objetivos, trataremos de no ocuparnos de temas y textos que nos distraigan de ellos.

Podemos decir que la actualidad de su pensamiento es incomprendible si dejamos de lado, u omitimos, el contexto social e histórico que le tocó vivir. La intelección de su actualidad también

está determinada por la forma en la que transcurrió su vida, por los sucesos políticos que en esta época se presentaron y porque se enmarca en los inicios de un movimiento social y técnico del cual vivimos hoy sus consecuencias y tratamos de analizar y estudiar sus mutaciones.

En el segundo apartado, luego de este contexto histórico e intelectual, nos introduciremos en las premisas teóricas que le permitieron llegar a la formulación del concepto de sensorium. La premisa central será la de la transformación de la experiencia que vive el habitante moderno de la ciudad. Para su justificación, nos remitiremos en primer lugar a sus ensayos sobre el análisis de las diferentes formas históricas de comunicación y su correspondencia con los medios en los que ellas se materializan. Aquí se analizará el papel de la narración, de la novela y por último de la información como la forma comunicativa que se corresponde con el momento histórico de esta transformación de la experiencia. Nos remitiremos a los textos en los que Benjamin sustenta el conflicto entre estas diferentes formas de comunicación y cómo ellas se corresponden con la nueva experiencia del habitante de la ciudad.

Posteriormente llegaremos al concepto de vivencia, que el autor enfrenta al de experiencia, como una consecuencia de la configuración técnica y social de la ciudad. Si la forma de comunicación que se corresponde con la experiencia es la de la narración, tendrá la información su correspondencia con la vivencia, teniendo a la novela como un paso intermedio entre estas dos formas. De lo que nos hablará Benjamin aquí es cómo la comunicación propia de una configuración histórica en particular es una expresión, y también una consecuencia, de lo que acontece en el plano social. Como tal, la información es la expresión del nacimiento de la ciudad moderna y de la hegemonía de la tecnología como mediación con el mundo natural y social. De la misma manera, los nuevos trabajos asociados a la comunicación y al periodismo harán suyas estas nuevas condiciones que impone al habitante de la ciudad la transformación de la experiencia en vivencia.

Dejando entonces en claro la definición de la experiencia y de la vivencia, así como sus

diferencias, llegaremos en la última parte de este segundo apartado a la explicación de la teoría del shock y de sus consecuencias sobre el aparato psicológico del habitante de la ciudad, evidenciando así los primeros datos que nos permitan evidenciar lo que llamaremos la fragmentación de la experiencia. Para ello, nos remontaremos a los planteamientos que Benjamin recoge de Freud acerca de la neurosis de guerra causada por los shocks y sus consecuencias sobre el recuerdo y la memoria. Sobre éstos dos aspectos, el estudio se centrará en el trabajo de Bergson y de Proust a través de los cuales el autor nos aclarará cómo la memoria ha ganado espacio al recuerdo y cómo este fenómeno influye en la transformación de la experiencia, tema con el cual iniciamos este segundo apartado. Así, cerramos el círculo resaltando la importancia de la comunicación, de las formas que introduce, de los medios que utiliza y de cómo, en el fondo, todo ello es la expresión de los cambios sociales que allí se hacen evidentes. Estas mismas relaciones son las que encontraremos en el último capítulo, en donde analizaremos la aparición de la Internet precisamente como expresión de la situación social, política, artística contemporánea.

1.2 Walter Benjamin: contexto histórico e intelectual

“La provocativa frase según la cual un artículo sobre los passages de París contiene más filosofía que las meditaciones sobre el ser del ente, es más útil para alcanzar el sentido de la obra de Benjamin que una búsqueda del esqueleto conceptual siempre idéntico que él mismo desterró de la buhardilla.”

W. Adorno

“Pausanias escribió su Topografía de Grecia el 200 d.C., cuando los lugares de culto y otros muchos monumentos empezaban a quedarse en ruinas”

W. Benjamin

Walter Benjamin nace en la ciudad de Berlín el 15 de julio de 1893, casi nueve años después de la muerte de Karl Marx y veinticinco después de la de Charles Baudelaire. En ese mismo año, Juan Vucetich descubre, a partir de las huellas dactilares, a la mujer que ha cometido un asesinato en París. En el mes de noviembre de ese año se estrena la película animada *¡Pobre Pierrot!*, dirigida por Émile Reynaud, en el Musée Grévin de París, que durará expuesta hasta el año de 1894².

Hijo de padres judíos, como muchos de sus posteriores compañeros alemanes que debieron que huir durante el gobierno de Hitler, tuvo la posibilidad económica de realizar sus primeros estudios en Berlín para luego doctorarse en Suiza, con su tesis intitulada *Sobre el Concepto de Crítica de Arte en el Romanticismo Alemán*, posteriormente publicada en el año de 1920 en la ciudad de

² Información tomada de <http://es.wikipedia.org/wiki/1892>.

Berna. En este viaje de estudios estuvo acompañado permanentemente por su esposa Dora Pollak. En 1924 viajó sin ella a Italia con el objetivo de preparar su *Habilitationsschrift* y así poder obtener un puesto de profesor en la Universidad de Frankfurt. Este trabajo, publicado bajo el nombre de *Origen del Drama Barroco Alemán (Ursprung des Deutschen Trauerspiels)*, a pesar de no haber sido aceptado para su *Habilitationsschrift*, marca el comienzo de sus planes teóricos posteriores, dentro de los que se cuenta como central el estudio sobre los Pasajes de París.

La negación del puesto como profesor en la universidad determinará en parte los vaivenes propios de su precaria estabilidad económica y de la dependencia a este respecto de sus padres; problemas, vale la pena decirlo, que lo acompañarán a lo largo de su vida. Por esos tiempos vive de la redacción de artículos para revistas de Berlín. Coincidentalmente, y de manera parecida a la bohemia que él mismo describe en su estudio sobre Baudelaire, debió Benjamin hacer que parte de sus producciones intelectuales se publicaran bajo la forma de mercancía cultural; es decir que, al igual que el bohemio del siglo XIX, Benjamin tuvo que vender sus escritos para poder sobrevivir.

El lenguaje utilizado en sus trabajos hasta ese momento tenía rasgos muy importantes de la influencia de la teología judía, que sobrevino tanto de su pasado familiar -aunque educado con una ideología liberal-, como de su pasión por el tema que compartía con su amigo de toda la vida, Gershom Scholem. Frente a este interés por la teología resalta su escasa atención por las discusiones políticas del momento, sobre todo las relacionadas con el Partido Social Demócrata Alemán -al cual le criticaba su “recepción positivista y neokantiana del marxismo” [Buck-Morss, 1989. p. 29]-, y con la ruptura histórica que significaba el nacimiento de la URSS. En su juventud Benjamin había participado en la política a través del *Jugendbewegung*, agrupación juvenil que se rebelaba más contra los valores tradicionales de la “escuela y la familia”, desde la posición de pertenecer a una nueva generación, que contra el orden económico, desde una posición de clase³.

Su cercanía con la teología y el papel que ella jugó hasta entonces dentro de sus reflexiones

³ Buck-Morss, Susan. (1989). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el Proyecto de los Pasajes*. Madrid, Visor.

filosóficas experimentará un cambio profundo. Será, si bien no eliminada, sí reestructurada dentro de sus nuevos intereses intelectuales. Como dice Michel Lowy: “(...) *el materialismo histórico no sustituirá sus intuiciones “antiprogresistas”, de inspiración romántica y mesiánica; se articulará con ellas, para ganar una calidad crítica que lo distinga radicalmente del marxismo ‘oficial’ dominante en esos tiempos.*” [Löwy, 2002. p. 23]. Este cambio se localiza espacialmente en Capri, durante su estancia en Italia, y temporalmente en este mismo año de 1924. Durante su estadía en Capri, se reúne frecuentemente con su amigo Ernst Bloch, estudioso de Marx y del materialismo histórico, además de ser el mejor amigo de Georg Lukács, a quien Bloch había conocido casi seis años atrás. No es descabellado suponer que las conversaciones que sostuvo con Bloch llevaron a Benjamin a un acercamiento, aunque sea tímido, hacia el materialismo histórico. Por otro lado, y este aspecto es más influyente todavía, conoce allí mismo a Asja Lacis, militante rusa del Partido Comunista y activista de la cultura posrevolucionaria de la URSS. Este encuentro marcará parte de su futuro por dos razones: primero, por lo que él mismo denominó como una “*liberación de vitalidad*” y, segundo, por la posibilidad que se le abría de tener “*una percepción intensificada de la actualidad de un comunismo radical*”⁴ en la URSS a través de su relación con Lacis. Estos dos encuentros, con Bloch y Lacis, marcarán biográficamente el comienzo de una postura política mucho más radical y en muchos casos cercana a los análisis de Marx sobre el capital.

De vuelta en Berlín, luego de su paso por Italia, se reencontrará con su hijo y con su esposa Dora para concentrarse en la revisión final de su trabajo sobre el *Trauerspiel*, con el propósito de preparar su *Habilitationsschrift* ante la universidad. Luego de exponer el trabajo, el concepto de los jurados fue claro: le recomendaron retirar su petición para que en las instancias finales no tuviera que pasar por la 'pena' de ser rechazado. Su siguiente proyecto, que alternaría junto a la producción de artículos para revistas de Berlín, fue la compilación de una serie de aforismos a la que le dio el nombre de *Calle de Dirección Única (Einbahnstrasse)*, publicada en el año de 1928 luego de su estadía con Lacis en Moscú. Allí en Moscú pudo captar la particularidad de un país en

⁴ Ibid., p. 28.

profunda transformación y en continua movilización. Pudo ver también los intentos por crear una cultura verdaderamente revolucionaria y, en contraste, el intento de algunas elites culturales del partido por participar y estar al nivel de la gran cultura europea, adoptando un aura estética que estaba en decaimiento y que conllevaba a un elitismo intelectual contra el cual se luchaba culturalmente desde antes de la Revolución. Decía Benjamin sobre su corta estadía en Moscú que

“En la Rusia Soviética se pone ahora de manifiesto que los valores europeos se están popularizando justamente bajo esa forma adulterada y lamentable, que en última instancia debe ser imputada al imperialismo. El segundo Teatro Académico -un instituto financiado por el estado- presenta una versión de la Oresteia en la que una polvorienta antigüedad griega se pavonea por el escenario con tanta falsedad como en el teatro cortesano alemán.” [Benjamin. Citado en Buck-Morss, 1989. p. 47].

En este mismo contexto pudo captar Benjamin la forma en la que las vanguardias artísticas eran reprimidas en nombre de la línea política correcta dictada por el Partido. Los intelectuales con los que se contactó durante su estadía en Moscú en realidad hacían parte de la tendencia contestataria del partido, lo que indicaba que en la realidad faltaba mucho para que esa nueva sociedad -bajo la dirección del partido-, encarnara el cambio revolucionario con el que se cortarían definitivamente la tradición y los valores de la cultura pasada, ya sea burguesa o feudal. En palabras de Buck-Morss, *“Las alternativas [que se le presentaban a estos intelectuales y artistas] eran: poder sin libertad o libertad sin poder”* y, para realizar los cambios necesarios -decía Benjamin-, se necesitaba de las dos cosas. A pesar de esta breve⁵ y no tan grata experiencia en cuanto al panorama político y cultural, Benjamin siguió creyendo y defendiendo la existencia de la URSS (hasta el pacto Ribbentrop-Mólotov de 1939) como un foco de resistencia frente al capitalismo y al naciente fascismo. Esta época, en suma, fue definitiva para Benjamin en tanto que su postura teológica se vio reconfigurada a partir de estas nuevas experiencias y a partir de sus acercamientos intelectuales con pensadores de izquierda. Este cambio puede verse claramente expresado en un pasaje modificado de su escrito original de 1923 intitulado *“Panorama imperial:*

⁵ Benjamin pasó en Moscú del 6 de diciembre de 1926 al 1 de febrero de 1927.

un tour por la inflación alemana” que fue publicado junto al texto *Calle de dirección única*:

“En su melancólico trabajo de 1923 (...) el momento redentor estaba expresado teológicamente: Benjamin escribió que quienes sufrían pobreza y privación debían 'disciplinarse de tal modo que el sufrimiento ya no fuera el despeñadero del odio, sino el camino de ascenso de la plegaria'. Esta fue la versión que Scholem recibió en ocasión de su emigración. Cuando la obra fue publicada en 1928, se había producido una significativa sustitución: ahora el sufrimiento debe dejar de ser 'el despeñadero del pesar' para ser 'el camino ascendente de la rebelión'”. [Buck-Morss, 1995. p. 30].

En el trabajo *Calle de dirección única*, publicado posteriormente a su viaje por Rusia, encontramos también otro elemento importante. En contraste con su trabajo sobre el *Trauerspiel*, en donde se nota un procedimiento académico y un tratamiento clásico del tema de investigación, en *Calle de dirección única* se puede 'experimentar' el aire de una vanguardia moderna en la literatura. Benjamin con ello da cuenta, desde la misma técnica literaria, de los cambios que se revelaban en las diferentes artes como expresión de las transformaciones que estaban ocurriendo en el nivel de la sociedad.

En el verano de 1927 llega a París, luego de varios viajes en los que alternaba su estadía entre Nápoles, París y Berlín, formando un periodo que se corresponde con la compilación de los primeros apuntes para el estudio de los Pasajes. En París se encuentra con Scholem, dejando la posibilidad abierta, a su regreso a Berlín, para que éste pudiera buscarle una plaza de profesor en Jerusalem. Debido a su inestabilidad económica y sentimental⁶, en la primavera del año siguiente consideró seriamente irse con Scholem a Jerusalem para profundizar sus estudios sobre la teología judía y, en particular, sobre el estudio de la cábala. Sin embargo, estos planes fueron cancelados. Lacis escribió que había sido por 'obra' de ella que Benjamin se quedó en Berlín:

“Una vez (en Capri) traía consigo un texto de Hebreo y me dijo que estaba aprendiendo esa lengua.

⁶ En este periodo se encontraba en el proceso de separación de su esposa, el cual durará casi un año.

Su amigo Scholem le había prometido una existencia segura allí. Yo me quedé sin habla, y luego sobrevino un áspero altercado: el camino de una persona progresista, pensante, y en uso de sus facultades conducía a Moscú, no a Palestina. El que Benjamin no haya ido a Palestina, puedo decirlo justificadamente, fue obra mía". [Buck-Morss, 1995. p. 41]

Hubo, sin embargo, otro motivo importante para que Benjamin decidiera quedarse: su proyecto sobre los Pasajes de París.

En el verano de 1928 se divorció de su esposa Dora. Al final del mismo año vivió en Berlín con Laci durante dos meses, quien había ido allí a trabajar en el departamento de cine de la *Misión Económica Soviética*. Durante este periodo entró Benjamin en relación, a través de Laci, con el director de teatro Bertolt Brecht, con quien seguiría siendo amigo hasta su muerte. Durante el periodo de tiempo que va de 1927 al otoño de 1929, es decir, desde su estancia en París hasta su encuentro con Laci y Brecht en Berlín, Benjamin empezó a trabajar en el proyecto de los Pasajes como continuación de su trabajo realizado en *Calle de dirección única*. Tenía planeado escribir un ensayo que se titularía: *Pasajes de París. Un cuento de hadas dialéctico*. En estos primeros apuntes, recuperados y agrupados por los editores del *Libro de los Pasajes*, "los textos hablan de calles y grandes almacenes, de panoramas, de exposiciones universales y sistemas de iluminación, de moda, publicidad y prostitución, del coleccionista, del flâneur, del jugador y del tedio. Los pasajes mismos son sólo un tema entre muchos otros." [Benjamin, 2007. p. 12]. Con ello, va fijando tentativamente los motivos de los que se compondrá el proyecto y, a pesar de que con los años el número de temas, organizados en legajos identificados por las letras del alfabeto en mayúsculas y minúsculas, va a crecer significativamente⁷, se mantendrán inmodificadas las intuiciones originales que dieron pie a este movimiento de ideas.

Durante su estancia en París en 1927 tuvo un encuentro significativo que, según Benjamin, es

⁷ En base al archivo encontrado en el maletín que llevaba al momento de su muerte, junto al archivo Bataille, dejado en la Biblioteque Nacional en París antes de su huida hacia los Estados Unidos, se contaron alrededor de un millar de entradas organizadas en aproximadamente 48 legajos (Konvolut).

parte importante de los impulsos que llevaron a la génesis del proyecto de los pasajes. En ese mismo periodo de tiempo seguía junto a su editor el trabajo ya avanzado desde tiempo atrás en torno a la traducción del libro de Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu (A la búsqueda del tiempo perdido)*, del cual sacará importantes conclusiones acerca de la memoria y el recuerdo a partir de la transformación moderna de la experiencia que Proust explora en su trabajo. Aquél encuentro al que nos referimos fue con el libro *Paysan de Paris*, de Louis Aragon, en donde el autor se centra en aquellos objetos de la ciudad que han caído en desuso, o simplemente han pasado de moda, y que por lo tanto ya no atraen más la mirada del paseante. Esos objetos, o espacios arquitectónicos de la ciudad de los que habla Aragon, representaban la acumulación de los sueños de una generación pasada; unos sueños que hasta hoy no se han cumplido:

“[Paysan de Paris] fue el primero en dar con las energías revolucionarias que aparecen en lo ‘anticuado’, en las primeras construcciones de hierro, en los primeros edificios fabriles, en las primeras fotos, en los objetos que empiezan a extinguirse, en los pabellones de las exposiciones, en los vestidos de más de cinco años, en los locales mundanos de reunión una vez que empiezan a perder popularidad”. [Benjamin, 2007. p. 13].

Benjamin veía en el movimiento surrealista la vanguardia artística de su tiempo. Y no de forma idealizada, ya que les criticó que muchas veces sus posiciones se quedaban en el aspecto onírico sin llegar al momento del despertar del sueño, que era un tema central, como lo indica su título, en el primer proyecto de los Pasajes. Así como el coleccionista, los surrealistas pudieron ver el aspecto no utilitario de los objetos, develando de esta forma su fetichismo como mercancías. Sin embargo, esto no era suficiente. En su ensayo *El Surrealismo*, publicado en 1929 en la revista literaria *Die literarische*, Benjamin nos habla de estas deficiencias:

“(…) de lo que se habla literalmente es de experiencias, no de teorías o mucho menos de fantasmas.

Y esas experiencias de ningún modo se reducen al sueño, a las horas de fumar opio o mascar haschisch. Es un gran error pensar que sólo conocemos de las 'experiencias surrealistas' los éxtasis religiosos o los éxtasis con las drogas. (...) la verdadera superación creadora de la iluminación religiosa no está, desde luego, en los estupefacientes. Está en una iluminación profana de inspiración materialista".

Con todo y estas deficiencias, sin embargo, Benjamin pudo captar el potencial revolucionario de la mirada surrealista. Ver en los objetos de un pasado inmediatamente anterior la historia de un sueño utópico que la técnica industrial despertó y que la burguesía se encargó de dejarlo en el plano onírico, cimentó en Benjamin, con clara influencia teológica y como parte central de los desarrollos posteriores del proyecto de los Pasajes, el concepto de *dialéctica de la mirada*, al cual se accederá por medio de la iluminación profana. Adorno denominará este concepto de dialéctica de la mirada como *"teología 'negativa' o 'invertida', asimilándola a la experiencia estética"* [Buck-Morss, 1981. p. 281] y de la cual el editor del *Libro de los pasajes*, Rolf Tiedemann, dice: *"Imagen dialéctica y dialéctica en reposo constituyen sin discusión las categorías centrales [del proyecto de los Pasajes]"* [Benjamin, 2007. p. 27]. Un aspecto que va a ser definitivo, y que se relaciona con la personalidad de Benjamin, es el de la mirada de lo concreto, la mirada hacia los objetos de la sociedad que, como en el *Paysan de Paris*, esconden la fuerza y el potencial para transformarlos. Benjamin se concentró en aquellos objetos pasados de moda, arcaicos, que la sociedad desecha con la pretensión de que sean olvidados: *"Todos los elementos de la cultura fosilizados, helados o avejentados, todo aquello que en la cultura ha perdido la dulce fuerza de la vida, le hablaba tan directamente como al coleccionista el animal petrificado o la planta del herbario."* [Adorno, 1984. p. 136].

Este aspecto es muy importante en su mirada teórica y metodológica sobre todos los fenómenos culturales y sociales de los que se ocupó. En esto concordaba con la *'crítica inmanente'* de Adorno, representada, en cuanto a la búsqueda de la verdad, en su concepto de 'lo particular concreto',

que nacía de la insistencia “(...) *en la relación dialéctica del fenómeno con la totalidad y al mismo tiempo en la necesidad del análisis microscópico*”. [Buck-Morss, 1981. p. 161]. Según Adorno, podemos encontrar en los aspectos concretos y particulares de las manifestaciones de la cultura una verdad que ha sido expresada de manera no intencional. En los escritos de Kafka, por ejemplo, encontramos más verdad sobre la situación de la sociedad que en un escrito de teoría marxista, así Kafka nunca haya hecho referencias directas sobre ello. Sin embargo, más que estar de acuerdo con Adorno, es a Benjamin a quien en gran parte debe su la adopción de este enfoque.

“No cabe duda de que fue Benjamin quien convenció a Adorno de la validez de este enfoque. Pese a que el rechazo de las teorías totalizantes y el respeto por lo individual y lo particular formaban un tema único dentro de las diferentes influencias tempranas en Adorno, en su opinión, nadie como Benjamin tornó tan fructífera esta perspectiva”. [Buck-Morss, 1981. p. 161].

Esta característica del pensamiento materialista de Benjamin era parte constituyente de su método revolucionario en filosofía: el interés por lo particular como expresión de una verdad histórica. La verdad no era iluminada por un acto del sujeto particular, sino que era la posibilidad histórica y objetiva para cualquier persona. Lo subjetivo en este caso se constituiría en una posición privilegiada o romántica del sujeto sensible o educado intelectualmente. Como dice Adorno, *“Benjamin no lucha contra el subjetivismo supuestamente hinchado, sino contra el concepto mismo de lo subjetivo”* [Adorno, 1984. p. 140]. Si Benjamin hablaba de la posibilidad de esta verdad como iluminación profana era porque veía en cualquier persona la posibilidad de acceder a ella sin tener que poseer necesariamente un conocimiento intelectual y de vanguardia en la filosofía o en las artes, lo cual fue el error en el que cayó Adorno al restringir este mismo acceso a la verdad de lo particular sólo a aquellos cultivados en una cultura que era el privilegio de una élite de la cual él hizo parte. Esto no significa que Benjamin pensara en un tipo de iluminación que se diera por el simple hecho de querer hacer parte de esta clase de experiencias para conocer la

verdad. El interés por la pedagogía materialista, que nos podría capacitar para acceder a esta mirada, se enmarca dentro de esta preocupación en el acceso a la verdad por parte de la mayoría de la sociedad. El interés y la metodología a partir de lo concreto no puede verse tampoco como un tipo de inducción que llega a conclusiones a partir de lo universal y que se revela a partir de lo común de varios particulares. El concepto de mónada, de clara inspiración leibniziana, era parte constituyente y central en su interés por lo particular: en la mónada se encierran todos los elementos que componen el mundo y no una parte de ellos. Por eso en un objeto, visto como mónada, veía Benjamin la totalidad que ese objeto representaba⁸ y la verdad histórica que allí se contenía.

Por eso mismo puede decir Adorno de Benjamin que *“Bajo la mirada de sus palabras se transforma todo como si se hiciera radiactivo.”* [Adorno, 1984. p. 131]. Y con esto quiere decir que un objeto insignificante puede convertirse para Benjamin en la más importante testificación histórica de la verdad de la sociedad en la que ese objeto aparece. Este enfoque, y por tanto metodología, no va a ser abandonado nunca y, por el contrario, se constituirá en una de las más importantes características de su pensamiento.

El año de publicación del texto *El Surrealismo* marca la finalización temporal del primer proyecto de los Pasajes. Ese mismo año viaja con Lacis a Frankfurt, pasando varios días en Königstein junto a Max Horkheimer, Theodor Adorno y la futura esposa de éste, Gretel Karplus. Estas conversaciones son 'históricas', sobre todo para Adorno y Benjamin, ya que vieron en ellas el germen del proyecto para una *“nueva época del filosofar”*. En aquellas conversaciones, Benjamin expone los planes de su primer proyecto de los Pasajes, los cuales son acogidos con particular entusiasmo por todo el grupo. Allí, Adorno y Horkheimer, luego de escuchar los proyectos teóricos de Benjamin, le recomiendan hacer un estudio de Marx, a quien no había prestado suficiente

⁸ Esta idea es coherente con la fragmentación de la experiencia moderna que Benjamin analiza. Aunque volveremos a este punto, podemos dejar en claro que la mónada se convierte en elemento de estudio objetivo en tanto que el mundo ha quedado descentrado. Como ya no podemos acceder a una totalidad que hacía parte de una experiencia anterior, debemos analizar los fragmentos para alcanzar allí esa verdad de lo que ha quedado hecho pedazos. Y, a partir de estos fragmentos, como en el método del montaje, construir un nuevo mundo y por tanto rescatar la verdad histórica en una nueva configuración de los fragmentos de la sociedad.

atención, ya que un análisis del siglo XIX quedaría incompleto sin tomar en cuenta el estudio del capital llevado a cabo por este autor. Los estudios sobre Marx quedaron suspendidos cuatro años después, luego de que en 1934 Benjamin se dedicara de nuevo completamente a su proyecto sobre los Pasajes.

En 1935 escribe el primer resumen del proyecto intitulado *París, capital del siglo XIX*, en donde expone mucho más concretamente que en su primera versión lo que pretende realizar. En este resumen se encuentran los mismos temas, sumados a otros más, que ya había tenido en cuenta en la primera versión, sólo que ahora estructurados desde una perspectiva mucho más materialista, lo cual fue una de las contribuciones inmediatas de las conversaciones en Königstein. Luego de la redacción de este primer resumen, retoma el estudio de Marx, centrándose en el primer tomo de *El Capital*. Del marxismo había rescatado el concepto de fetichismo de la mercancía, al cual se referirá Benjamin posteriormente, ya que “‘el desarrollo’ de este concepto ‘ocupará el centro’ del proyectado libro”. “(…) las categorías fundamentales’ del Libro de los Pasajes ‘convergen en la determinación del carácter fetichista de la mercancía’”. [Benjamin, 2007. p. 20]. Pero un primer acercamiento al problema del fetichismo de las mercancías no provino de la lectura directa de Marx, sino de la lectura de *Historia y conciencia de clase*, de Lukács. “La lucha de clases es en donde coinciden teoría y praxis; como se sabe, esa coincidencia fue el primer motivo de la atracción de Benjamin por el marxismo, cuando leyó *Historia y conciencia de clase* de Lukács en 1924.” [Löwy, 2002. p. 69]. De aquél acercamiento directo a los textos de Marx, Benjamin afianza la idea de fantasmagoría como una interpretación del carácter fetichista de la mercancía. Este concepto de fantasmagoría ya se encontraba en Marx, y en su reinterpretación por parte de Benjamin formará uno de los pilares fundamentales sobre los cuales se construirá parte de la compilación de materiales organizados bajo títulos como *Construcción en hierro*, *Ciudad de sueños y casas de sueños*, *Sueños del futuro*, *El flâneur*, *Espejo*, *Exposiciones universales* y *Moda*, entre otros.

Durante este periodo que va de las charlas en Königstein hasta la preparación de *París, capital del*

siglo XIX, redacta varios ensayos en los que analiza con mayor profundidad temas o metodologías que serán integrados dentro del proyecto total de los Pasajes. Entre los más importantes se encuentra el ya citado ensayo *El Surrealismo* y un ensayo sobre Proust, de donde se deben rescatar conceptos importantes como *iluminación profana* (que sería una forma secular de la iluminación religiosa), el de la *organización del pesimismo* (como una respuesta al entusiasmo positivista y social-demócrata frente a los avances de la ciencia y el progreso de la historia), y el análisis de los cambios situados en el nivel de la experiencia (que tienen consecuencias en el organismo psicológico relacionado con el recuerdo y la memoria). Benjamin, en su ensayo *Una imagen de Proust*, resalta el esfuerzo del autor por hacer poesía en una época en donde las condiciones sociales hacían que fuera cada vez más difícil componerla en su forma lírica clásica. La función del recuerdo, enfrentado al de la memoria, aparece de manera determinante en la existencia de la ciudad, que ha hecho de las experiencias, vivencias. La dificultad del trabajo de Proust, para Benjamin, reside en la reminiscencia de lo pasado, una tarea propia del hombre moderno que realiza en la soledad de sus meditaciones. Proust se enfrenta a la rememoración de un pasado que parece perdido en tanto que esas experiencias han quedado en un rincón casi inaccesible para el hombre de la ciudad.

Los ensayos *Haschisch* y *Breve historia de la fotografía* fueron publicados en 1930 y 1931, respectivamente. El primero se compone de una compilación de apuntes sobre sus experimentaciones con esta droga. Influenciado profundamente por el surrealismo, sin embargo, va a decir que las experiencias que el Haschisch provoca son sólo un primer intento por acceder a imágenes que profanamente aparecen, como en el despertar, en la imagen dialéctica. Estas experiencias no son más que “*una escuela primaria*” para aprender lo que hace verdaderamente revolucionarias a estas imágenes: su dialéctica, y por tanto la nueva relación de la historia, que hace que pasado y presente se superpongan y se reconfiguren en una nueva determinación. De aquí se desprenderá su posición según la cual el camino de las drogas es sólo un primer paso hacia la iluminación profana; un paso sin embargo que puede realizarse a través de una educación

materialista.

El ensayo de 1931⁹ sobre la historia de la fotografía es un intento frente a lo que proyecta hacer con su estudio sobre los Pasajes. El mismo Benjamin le dice a Scholem: *“Te has dado cuenta de que el estudio sobre la fotografía procede de prolegómenos de 'La obra de los pasajes'; pero, ¿es que habrá alguna vez de ésta algo más que prolegómenos y paralipómenos?”* [Benjamin, 1973. p. 85]. Este ensayo es un intento por construir, más que la historia del arte de la fotografía, una historia de la técnica fotográfica en relación a los cambios sociales que suceden paralelamente. Esta historia de la fotografía, también podemos decir, es una historia del aura de la fotografía y de sus elementos progresistas o conservadores, dependiendo del papel histórico específico que juega en una sociedad determinada, que en este caso es la sociedad de París del siglo XIX.

Por otro lado, metodológicamente, y este va a ser un papel paralelo al que va a cumplir el ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* cinco años después, el ensayo *Breve historia de la fotografía* va hasta los orígenes del fenómeno fotográfico, desde Daguerre hasta la fotografía de las revistas de vanguardia, para mostrar las determinaciones técnicas que están presentes desde su origen y que lo siguen estando en sus desarrollos posteriores. El reconocimiento materialista de este origen social y la remisión hasta su pasado hace que se develen aspectos que la moda y el rápido movimiento y reemplazo de mercancías nos impiden ver, como es el caso de la relación de la fotografía con el arte y sus disputas con la pintura. También nos permite ver que el esplendor de la fotografía no se da inmediatamente después de su invención (como dirá Benjamin, los cambios técnicos van más rápido que la capacidad de la sociedad para asimilarlos), sino un decenio más tarde. Su industrialización, un decenio después. Nos muestra además Benjamin en este escrito que la invención de la cámara oscura era una necesidad técnica que el mismo desarrollo capitalista requería y, además, cómo su función artística estaba limitada, y por lo tanto determinada, por el desarrollo técnico de este invento.

⁹ Hay que tener en cuenta que este mismo año publicó un ensayo sobre Karl Kraus, intelectual de la escuela vienesa en el que se interesará sobre todo por su crítica a la prensa burguesa y a la información en general. No lo reseñamos aquí para concentrarnos en los textos que tienen mayor relación con nuestro tema.

Y aunque el tema será tratado con mayor profundidad a lo largo de este primer capítulo, no pasaremos la oportunidad de aclarar que lo que Benjamin nos señala es que, contra interpretaciones un poco simples de su pensamiento según las cuales la aparición de la fotografía marca desde sus comienzos la desaparición del aura, ésta, en los primeros retratos, sigue existiendo; no sólo porque se trate de retratos humanos, sino sobre todo porque técnicamente estas primeras fotografías exigían unas condiciones materiales que permitían captar el aura de aquella persona fotografiada, como es el caso de los primeros retratos hechos por el fotógrafo Hill. Aquí de lo que se trata es del ambiente dispuesto para tomar estas primeras fotografías, el cual está determinado técnicamente; es decir, la capacidad técnica de la cámara para captar el retrato exigía del fotógrafo y del modelo un tipo de relajación, un ambiente distendido y sin mucho movimiento para que la cámara pudiera captar esa imagen. Es en este sentido que el aura todavía hace presencia en estas fotos, ya que las condiciones en las que se han tomado son las propicias para su aparición. Por otro lado, el valor económico de cada placa fotográfica no era de fácil acceso¹⁰, lo cual hacía que cada foto fuera tratada familiarmente como un objeto especial de contemplación (así como un cuadro de pintura, por ejemplo).

Uno de los temas transversales que aparecen en este ensayo sobre la fotografía, y que debemos resaltar para ir clarificando nuestros propósitos, es el de la relación entre arte y técnica. Este tópico, que no es nuevo dentro de las reflexiones estéticas hasta ese momento, encuentra en el planteamiento de Benjamin un enfoque completamente vanguardista que será tratado mucho más ampliamente, y casi que como tema central, en el ensayo sobre *La obra de arte*¹¹, publicado por primera vez de manera abreviada y en francés en el año de 1936, pero ya redactado desde 1935, en la *Zeitschrift fur Sozialforschung*. El centro del debate en este ensayo girará en torno a las determinaciones técnicas que desarrolla la sociedad y su relación con la creación artística. Sin adelantarnos al tema, podemos decir que quedan planteados en este ensayo varios otros tópicos

¹⁰ Cada placa fotográfica era pagada en esa época a 25 francos oro.

¹¹ Con el 'ensayo sobre La obra de arte' nos referiremos desde ahora, por cuestiones de economía literaria, al ensayo La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.

de nuestro interés: la relación entre técnica y sociedad; entre la creación artística y los adelantos técnicos; entre las nuevas experiencias de la ciudad y la creación y la destrucción del aura de los objetos artísticos y naturales; entre las exigencias de la economía y la política y los cambios en la percepción; entre esta nueva percepción y los desarrollos y nuevos enfoques del conocimiento científico, entre algunos otros temas que trataremos posteriormente. Como podemos ver, este ensayo nos provee de una cantidad muy rica de tópicos que son parte central de nuestra investigación, y por ello será uno de los textos principales para la explicación del nuevo sensorium del que nos hablará, como tinta mágica en un papel translúcido, el trabajo de Benjamin aquí citado. En este año de 1935, como decíamos, terminó el *exposé*, un resumen en francés del *Proyecto de los Pasajes* un poco más desarrollado y con más temas de investigación agregados. Este *exposé* será fuertemente criticado por Adorno debido a que se dejan de lado conceptos y categorías que él consideraba centrales en el trabajo y que además el propio Benjamin ya venía estudiando. Uno de estos temas que Adorno extraña es el de la dialéctica entre Sueño e Infierno. Mientras que la gente vivía como en un sueño al que se dejaba llevar a través de la fastasmagoría de la ciudad y de las mercancías, en realidad, que las cosas siguieran ocurriendo así, era el Infierno. Este tema ya estaba incluido en las notas de los años que van de 1927 a 1929 y había sido objeto de discusión en las conversaciones de Königstein. Precisamente a esto se debió la crítica. A pesar de ello, este *exposé* de 1935 contenía una clara coherencia con las intuiciones del proyecto inicial, sólo que ahora con una ampliación bien significativa a partir de los nuevos temas integrados. Por otro lado, los ensayos y demás artículos publicados fueron trabajos autónomos que sin embargo constituían, cada uno de ellos, o bien la formulación teórica concreta de los temas propuestos, o bien la tentativa de una metodología para tratarlos dentro del *Libro de los Pasajes*.

El ensayo intitulado *El narrador* aparecerá en el año de 1936. Este ensayo se centra en la descripción de los cambios sociales y técnicos que dieron pie a una lucha entre dos formas históricas de la comunicación: la narración y la información; una pelea que, aunque ya tenga una

clara ventaja hacia uno de sus lados, no ha terminado todavía¹². Como parte de este cambio en la experiencia del habitante de la ciudad, que ya venía tratando a lo largo de sus anteriores ensayos, la narración ha tendido a desaparecer a causa de la caída de la “cotización de la experiencia”. La narración hace parte de una época en la que todavía había tiempo para escuchar historias. La posibilidad de su transmisión, que es la forma por excelencia de su supervivencia, se le ha hecho casi imposible al hombre moderno. Éste ya no aprende dentro de la comunidad a través del habla de quien sabe, sino solo, en su aislamiento, a través del libro; a través de palabras escritas por un ausente.

El texto *El Narrador* se conecta con el ensayo *Experiencia y pobreza*, publicado en 1933 en *Fie Welt mi Wort*, en la ciudad de Praga. Allí se ahonda en las condiciones sociales que han transmutado y que han determinado los rasgos característicos de esta nueva situación de la experiencia. Benjamin va perfilando desde aquí lo que la experiencia de la modernidad hace que se pierda; pero, así mismo, resalta lo que ella misma hace aparecer. Si bien nos hemos convertido en seres desasistidos del consejo de las narraciones, y por tanto de la sabiduría que ella transmitía, al mismo tiempo rompemos con una tradición que sin embargo sigue oprimiendo. El semblante del hombre moderno radica en su carácter destructivo en tanto rompe con esa tradición; en tanto que, como los bárbaros, empieza de cero:

“El carácter destructivo -dice Benjamin- no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes. Donde otros tropiezan con muros o con montañas, él ve también un camino. Y como lo ve por todas partes, por eso tiene siempre algo que dejar en la cuneta. Y no siempre con áspera violencia, a veces con violencia refinada. Como por todas partes ve caminos, está siempre en la encrucijada.” [Benjamin, 1973. p. 161].

¹² Pensemos por ejemplo la importancia que todavía tienen los relatos indígenas para algunas de estas comunidades. Aquellos relatos han querido ser retomados y revitalizados para que no se pierda la sabiduría que en ellos reside. Los intentos por retomarlos y revitalizarlos han tenido diferentes logros y fracasos, y su asimilación y recepción deben ser diferenciados. Sin embargo, algo interesante nos dice esta situación: que hay todavía territorios en el espacio global en los que esta lucha sigue viva y nos sigue deparando sorpresas.

El ensayo sobre la narración da cuenta del papel que jugó la aparición de la prensa como consolidación del dominio de la burguesía. Su reproducción masiva, dice el ensayo, junto a la fragmentación que presenta su contenido dentro del todo de la revista, del folletín o del periódico, son elementos esenciales de los que se compone la difusión de la nueva forma de comunicación, que es la información. Junto a estas características, lo que Benjamin denomina como impermeabilidad de la experiencia es otro de los rasgos constitutivos de la información, en tanto imposibilita la experiencia de lo que nos informa.

Al año siguiente de *El narrador* sale publicado en la *Zeitschrift fur Socialforschung* su texto *Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs*, sobre el que venía trabajando desde el año de 1935. Benjamin se encontraba desde hacía un tiempo exiliado en París y Dinamarca, sitio éste último donde fue acogido por su amigo Bertol Brecht. Estos años de exilio agudizaron aún más sus apuros económicos, teniendo como única ayuda estable los estipendios que el Instituto, en cabeza de Horkheimer, le pagaba por llevar adelante sus estudios. Durante este tiempo hubo un distanciamiento entre Adorno y Benjamin a causa de la amistad de éste con Brecht. Según Adorno, esta relación era malsana para Benjamin, ya que lo estaba llevando por caminos demasiado cercanos a un marxismo ortodoxo que se apartaba de los planes filosóficos contemplados a partir de las conversaciones en Königstein. Sin embargo, la amistad entre Adorno y Benjamin era mucho más fuerte como para superar esta situación. Poco tiempo antes de la muerte de éste, Adorno, junto a esposa Gretel, animaban y hacían los trámites necesarios para que saliera de Europa hacia los Estados Unidos, donde funcionaba el Instituto desde el momento en el que sus principales miembros salieron hacia el exilio. Cuando Benjamin tomó la decisión de ir, ya fue muy tarde: la inminencia de la guerra se lo hizo imposible.

Volviendo al ensayo sobre Fuchs, debemos resaltar sobre todo sus primeros cuatro capítulos. En ellos se puede ver con claridad el embrión teórico para una crítica radical de la idea de progreso en la historia, y en la sociedad misma, que será tratada de manera especial en sus famosas *Tesis sobre filosofía de la historia*, su último texto redactado antes del suicidio. A través de la figura del

coleccionista, que estará presente, junto a la prostituta y el flâneur, como tema importante dentro de los materiales del proyecto de los Pasajes, Benjamin da cuenta de una mirada materialista de la historia del arte. Fuchs fue un coleccionista que hacía evidente la relación del arte que coleccionaba con las transformaciones sociales. Aspectos de las obras invisibles para otros ojos hacían evidentes para Fuchs estructuras sociales que eran el trasfondo de estas creaciones. Estas relaciones técnicas y sus consecuentes críticas a la idea de progreso son los dos aspectos que más le interesarán a Benjamin en este ensayo.

El periodo comprendido entre 1938 y 1940 corresponde al de sus últimas producciones teóricas, antes de encontrar la muerte en Port Bou en su camino hacia los Estados Unidos. Corresponde este periodo asimismo con una agudización de las circunstancias económicas poco favorables, consecuencia de su exilio en París, lo cual ocurre inmediatamente antes de la ocupación nazi a Francia. También este periodo constituye la tercera etapa de la compilación de notas para el proyecto de los Pasajes, en donde se va a ocupar principalmente de un estudio sobre Baudelaire. Este periodo se caracterizará, de un lado, por un retorno a sus estudios sobre el Trauerspiel, específicamente en torno al tema de la alegoría y su relación con los temas de la poesía de Baudelaire. Del otro, por la centralidad que vuelve a tomar la teología dentro de su lenguaje y que va a ser evidente en sus *Tesis sobre filosofía de la historia*, aparecidas en el año de 1940.

Ya desde 1937 Benjamin había pensado hacer un libro específicamente sobre Baudelaire. Este proyecto fue avalado y financiado por el Instituto. A mediados de 1938 les hizo entrega de una primera parte intitulada *El París del segundo imperio en Baudelaire*, el cual fue criticado severamente por Adorno, para quien no se encontraba una mediación teórica entre las imágenes que en este texto se relacionaban. Resultaba este ensayo en una especie de montaje, que Benjamin conscientemente buscaba como manera organizadora de su obra, sobreponiendo imágenes que por más sugerentes que fueran necesitaban una dialéctica que sólo se lograría por esta mediación teórica que Adorno le reclamará:

“Para Adorno, la yuxtaposición de imágenes y comentarios, a la manera del montaje (el núcleo mismo de la concepción de Benjamin) resultaba desafortunada. En su visión, la 'asombrosa presentación de simples hechos' carecía de mediación teórica (dialéctica). Exhortado a reescribir el ensayo, Benjamin decidió revisar sólo la sección intermedia ('El flâneur'), y reformularla bajo el título 'Sobre algunos temas en Baudelaire'”. [Buck-Morss, 1975. p. 229].

Esta reformulación fue acogida con entusiasmo por los miembros del Instituto, ya que se encuentra en ella una reflexión filosófica que unía el tema de Baudelaire con los objetos y experiencias cotidianas que Benjamin quería fueran el centro de la reflexión. En estos ensayos encontramos la más clara referencia al sensorium en toda la obra de Benjamin. Habla allí, por ejemplo, de que *“La técnica ha sometido el sensorio humano a un entrenamiento de índole muy compleja”* [Benjamin, 1980. p. 147]. O también: *“Al fin y al cabo tenía que presentar un sensorium que le sacase encantos a lo deteriorado y podrido. Baudelaire, (...), poseía ese sensorium. Y a él le debía los goces en una sociedad de la que ya no era un medio desterrado.* [Benjamin, 1980. p. 75]. En estos ensayos sobre Baudelaire, Benjamin se refiere a la crisis de la percepción y de la experiencia. De manera clara plantea la discusión entre la vivencia y la experiencia, a la que nos referiremos más adelante; profundiza sobre el tema del aura y fundamenta teóricamente, a partir de Freud, su teoría del shock. Asimismo, encontramos una referencia extensa sobre el tema de la memoria en Proust, recogiendo temas que ya había planteado en el ensayo *Una imagen sobre Proust*. Podemos decir que, junto al ensayo *La Obra de arte*, el texto *Sobre algunos temas en Baudelaire* condensará parte importante de la problemática sobre la que desea indagar la presente investigación.

“El materialismo histórico de Benjamin apenas se puede separar del mesianismo político”. Estas palabras con las que se refiere el editor del *Libro de los Pasajes* da cuenta de la relación, a veces conflictiva, pero siempre presente, entre teología y materialismo, entre redención y revolución. Es sin embargo en las *Tesis sobre filosofía de la historia* que esta cita cobra toda su significación.

Palabras como *redención*, *tiempo-ahora* o *conmemoración*, hacen parte de un lenguaje que se había visto menguado en favor de su posición materialista. Este cambio se explica, entre otras razones, por la desesperanza que Benjamin veía expandirse por doquier. El pacto nazi-soviético fue un duro golpe para un Benjamin que pensaba que había 'posiciones' en Europa que todavía eran defendibles. Y si la Rusia comunista había firmado un pacto de no agresión con el gobierno de Hitler, y con ello le había dado la espalda a los republicanos españoles, ¿qué esperanzas cabría esperar de ese país? Y siendo así, ¿cuáles eran las posibilidades para Europa? Esto puede explicar su retorno a la teología no como un refugio, sino como la ayuda para ver las posibilidades de que algo podía ser distinto.

Estas *Tesis* se corresponden con su crítica al progreso, que había tenido en el ascenso de los nazis el ejemplo paradigmático de que la sociedad va a toda velocidad hacia un no saber dónde; que los progresos técnicos no se corresponden con una mejora en las condiciones en las que vive gran parte de la sociedad; y que la tradición cultural es parte de un pasado como catástrofe.

Walter Benjamin muere el 27 de septiembre de 1940, en el puerto español de Portbou, luego de que la policía le amenazara a él, y a sus acompañantes, con devolverlos hacia los campos de refugiados. Además de tener parte de los apuntes y materiales del *Libro de los Pasajes*, en su maletín Benjamin cargaba con una alta dosis de morfina que se inyectó para darse muerte. En esa localidad española quedó el cuerpo sin vida de Benjamin. Sus amigos hicieron un gran trabajo para que sus ideas no se quedaran allí y para que su teoría fuera una iluminación en tiempos sombríos. También, para que sus intuiciones fueran entendidas y a partir de ellas pudiéramos nosotros tener algunos elementos para interpretar el mundo que nos tocó vivir. Un mundo que es muy diferente al que vivió y experimentó Benjamin, pero que en el fondo sigue teniendo muchos de los rasgos que el autor descifró en una nueva forma filosófica de analizar lo particular y lo concreto.

1.3 Experiencia y vivencia

“(...) el proyecto de Benjamin se centraba en una crítica de la modernidad desde el punto de vista de una teoría de la experiencia”

Richard Wolin

“No menos culpable del vaciamiento de la experiencia resulta el hecho de que las cosas, bajo la ley de la pura funcionalidad, asumen una forma tal que limita el contacto con ellas a una pura operación, y no tolera exceso, ni en la libertad de conducta ni en la autonomía de las cosas, nada que pueda sobrevivir como núcleo de la experiencia, al no ser consumido en el momento de la acción”

Th. Adorno

En la descripción del concepto de sensorium convergen varios aspectos que permiten su caracterización. Este concepto no puede ser definido en sí mismo como una construcción conceptual propuesta por el autor para describir lo que pasa a su alrededor. Se trata de un procedimiento contrario. Benjamin llega al concepto de sensorium luego de haber descrito los elementos de los que se compone la experiencia moderna. El sensorium así entendido debe verse como el punto de confluencia que representa conceptualmente todas aquellas descripciones y relaciones que Benjamin hace y encuentra en la sociedad.

Podemos entender a partir de la sección anterior que si bien esta descripción no es el objetivo más importante perseguido por el autor, sí es parte esencial de los requisitos necesarios para realizar su principal proyecto: el *Libro de los Pasajes*, que va más allá de estas descripciones. Dentro del inmenso trabajo que se propuso Benjamin -hacer la ur-historia del capitalismo industrial del siglo XIX-, lo que nos ocupa aquí, y condensamos bajo el concepto de sensorium, es sólo una parte

muy importante, pero sólo una parte, de la totalidad de lo producido y proyectado por nuestro autor. Así, debemos entender que el concepto de sensorium no lo podemos definir a partir de sí mismo, sino que debe ser entendido, por ahora, como un concepto operativo que nos permite expresar a través de él toda una serie de elementos que describen la particularidad de la experiencia moderna. Por ello, el trabajo en este segundo apartado no consistirá en un rastreo del concepto de sensorium en la obra de Benjamin, sino en develar los elementos que hacen parte de su configuración. Se trata de una construcción dialéctica y no analítica, en la que el movimiento de los elementos constituye el concepto y no al revés, es decir, que a partir del concepto se hagan evidentes sus elementos. Por eso el concepto de sensorium es más nominal que descriptivo: lo nombramos para representar el todo de la descripción y no como una forma de describir el todo de lo investigado. Es un concepto-fachada, que sólo se lo conoce y entiende cuando se sabe qué hay detrás de él. Si se analiza de forma aislada como concepto en sí no se va a encontrar nada, ya que no tiene significación por sí mismo, sino sólo a la luz de lo que representa y expresa. Por eso el lector de este trabajo no encontrará nunca una definición lapidaria y explícita del sensorium por parte de Benjamin que aquí podamos citar, ya que esa definición es una construcción a partir de la descripción de los elementos analizados. A una definición como tal llegaremos en el tercer capítulo, pero como parte de nuestra propia investigación.

Hay un punto por el que debemos empezar para la descripción de este sensorium desde la perspectiva intelectual de Benjamin, pues es a partir de allí desde donde podemos considerar todo este movimiento de ideas. Este punto es el del concepto de experiencia. Debemos dejar en claro que para Benjamin la transformación de la experiencia constituirá el núcleo de todos los cambios sufridos por el sensorio humano. Es por ello que comenzaremos con la clarificación de lo que entendía Benjamin por experiencia, qué relación tiene con el concepto de vivencia y cuáles han sido las causas sociales y técnicas de su transformación. A partir de aquí podremos adentrarnos en cada uno de los fenómenos que hacen parte constituyente de esta alteración.

“Si se volvieron desfavorables las condiciones de la recepción de la literatura lírica, no será difícil imaginarse que sólo en excepciones conserva la poesía lírica el contacto con la experiencia de los lectores. Y tal vez sea así porque esa experiencia se ha modificado en su estructura”

Walter Benjamin

En su ensayo *El Narrador*, Benjamin de entrada advierte que se va a referir a un tipo de comunicación que se nos hace cada vez más lejana, y que este proceso de alejamiento tiene un movimiento cada vez más rápido. La narración, que es el tipo de comunicación a la que en un principio se refiere, es parte de una clase de conocimiento que se corresponde con una forma específica de experiencia histórica. Si la narración se aleja de nosotros es porque la experiencia sobre la que se fundaba su transmisión, que es al mismo tiempo el sello de su posibilidad de existencia, también se nos hace lejana. La transmisión de las narraciones se basa en el intercambio de experiencias, y por esto, así mismo, se vió amenazada la narración. *“Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias.”* [Benjamin, 1999. p. 112]. La narración hace parte de una sociedad anterior en la que todavía había la posibilidad de tener experiencias y la posibilidad asimismo de comunicarlas. Lo que ha cambiado no es la experiencia en sí misma, sino la sociedad en la que esa experiencia se manifiesta y configura, ya que de lo que se está hablando es de qué ha cambiado en la sociedad para que la experiencia que en ella emerge se haya transformado. Recordemos que los análisis de Benjamin se centran en París como capital del siglo XIX y por lo tanto la ur-historia de lo que Benjamin hace evidente, según él, aparece con mayor relevancia en la Francia de aquél siglo. La experiencia entonces a la que Benjamin hace referencia es la que empieza a aparecer en las ciudades y que se manifiesta con más fuerza en el siglo XX.

Es la experiencia del peatón de la ciudad, al que se le enfrentan los peligros del tráfico y la distracción de la publicidad. Es el peatón de la multitud que empieza a aprehender con sus nuevos sentidos la forma en la cual sobrevivir en ella. En resumen, es una experiencia que está determinada por el tiempo histórico en la que aparece. Y este tiempo histórico es el del surgimiento de las ciudades, del avance de los desarrollos técnicos y, con ellos, de sus fuerzas productivas.

Lo que está en el fondo de la transformación de la experiencia es la hegemonía de lo natural frente a la hegemonía de lo mecánico, de la máquina que se crea a partir de la técnica. Lo natural abarca el todo en un continuo orgánico, mientras que lo mecánico se inserta a partir del montaje de partes, y es allí donde radica la diferencia entre experiencia y vivencia. Se trata de una diferenciación entre una experiencia más ligada a lo natural, a lo orgánico, y otra que se caracteriza por la fragmentación de sus partes. A lo largo de este primer capítulo vamos a ir exponiendo las causas de esta fragmentación; ahora, podemos decir que el '*vaciamiento*' del que se habla en *El Narrador* conllevó a la fragmentación de la experiencia. Aclaremos por tanto en primer lugar la diferencia que Benjamin propone entre vivencia y experiencia para poder discernir lo que el autor quería expresar en relación a este '*vaciamiento*' y su incidencia en la configuración del sensorium.

Sin entrar a hacer juicios sobre si la experiencia era lo que Benjamin quería recuperar o lo que por lo menos extrañaba, o si la vivencia era lo que debía desaparecer y por lo tanto no volverse hegemónica, podemos decir que sí hay algunos pasajes de sus ensayos donde se puede notar una nostalgia hacia aquellas cosas que se han perdido junto a la experiencia, como el aura de algunos objetos, por ejemplo¹³. También podemos notar en Benjamin un recelo por la pérdida de las condiciones que posibilitaban la experiencia filosófica, entendida ésta no sólo en su forma clásica, sino sobre todo en la nueva forma de filosofar que querían proponer junto a Adorno a partir de sus conversaciones en Königstein.

Diremos en primer lugar que la vivencia está íntimamente relacionada con el efecto de shock que

¹³ Aunque más adelante volveremos sobre esta afirmación, podemos citar como ejemplo el aura de los objetos naturales que se ha perdido por la mecanización, no sólo de la sociedad, sino de su entorno ambiental.

se le presenta al habitante de la ciudad. El efecto de shock impide que parte de lo que nos sucede ingrese a la memoria, ya que la consciencia bloquea ese shock con la intención de que no pase al interior del individuo y pueda formar así traumas psicológicos. Frente a estos estímulos del shock, que son continuos y a mucha velocidad, al individuo no le queda otra alternativa que volverse reactivo frente a la situación, respondiendo entonces como un autómeta que no tiene tiempo para reflexionar sobre la acción que realiza. Esta reacción inmediata es una exigencia a causa del mismo peligro que se nos presenta como shock. Si pensamos y racionalizamos lo sucedido habremos perdido el tiempo para ponernos a salvo de lo que éste ha producido. Por ello, la reflexión nos convierte en seres vulnerables frente a una situación en la que es necesario reaccionar con la misma rapidez de los acontecimientos y así salvaguardar nuestra vida o nuestra constitución psíquica.

La experiencia, por el contrario, se funda en la disposición consciente del individuo para llevar a cabo un objetivo determinado; su actitud es de relajación y así permite que las experiencias hagan parte de su memoria. La sucesión de acciones para llegar a aquello que el individuo ha decidido está en el centro de la verdadera experiencia, y es allí donde radica la diferencia entre experiencia y vivencia: *“Lo que distingue a la experiencia de la vivencia es que no se puede separar de la noción de una continuidad, de una sucesión.”* [Benjamin, 2007. p. 801]. Es el individuo, en la experiencia, el que decide sobre su destino, mientras que es el objeto y las circunstancias, en la vivencia, los que deciden por el individuo. *“La distinción benjaminiana entre Erfahrung y Erlebnis era paralela a aquella entre producción, la creación activa de la propia realidad, y una respuesta reactiva (consumista) a ésta.”* [Buck-Morss, 2005, p. 125].

El legajo m de los apuntes y materiales del *Libro de los Pasajes* corresponde con el tema de la ociosidad. Este legajo, según sus editores, hace parte del 'periodo tardío', con lo cual se quiere decir que hace parte de su último periodo de entradas que va de diciembre de 1937 hasta mayo de 1940. Esto es interesante en tanto que la figura del ocioso le servirá como contraposición al tema de la experiencia, con lo cual podemos afirmar que a lo largo de todo su trabajo el interés por la

experiencia siguió siendo siempre central.

“La experiencia es el fruto del trabajo, la vivencia es la fantasmagoría del ocioso.” [Benjamin, 2007. p. 800]. Con ello quiere decir Benjamin que el ocio y la vivencia andan por el mismo camino. La vivencia sin embargo no se presenta de la misma manera en diferentes periodos históricos. En el siglo XIX se presentaba bajo la figura de la '*aventura*', y con ello se señalaba cómo el individuo se adentraba en un fenómeno frente al cual debería estar preparado para lo inesperado. No era su decisión la que mediaba entre la situación y la forma de reaccionar frente a ella, sino que era el momento en sí, y de eso se trataba la aventura, el que determinaría la reacción del sujeto. Que fuera una buena o mala aventura dependería de las destrezas del individuo. Por eso la aventura acaba cuando la situación supera sus destrezas para enfrentarla. En el siglo XX la vivencia toma la cara de destino y empieza a hacer presencia en la vida cotidiana del habitante de la ciudad y en algunos trabajos asociados a la información y al periodismo.

El destino: si esas son las condiciones que nos tocó vivir, hay que hacer lo posible por acomodarnos a ellas y decidir sobre otras cosas, pero no sobre nuestra situación. Para Benjamin este destino toma su forma mortífera en la guerra: *“Muero por haber nacido alemán: el trauma del nacimiento contiene ya el shock que resulta mortal. Esta coincidencia define al 'destino'.” [Benjamin, 2007. p. 800].*

La vivencia sin embargo no es sólo una consecuencia de la vida de la ciudad; es más que eso: es una disposición frente a las cosas. Esta disposición se puede representar paradigmáticamente en el jugador de azar. Allí, es el '*destino*' o la suerte, y no el jugador mismo, el que determinará los sucesos posteriores. En esta larga cita, Benjamin nos provee, bajo la figura del deseo, de la imagen del jugador frente a la imagen de la verdadera experiencia:

“Si concebimos el azar no tanto en su aspecto técnico como en el psicológico, se revelará la enorme importancia de la concepción de Baudelaire. Es evidente que el jugador intenta ganar. Sin embargo no llamaríamos deseo en el sentido propio del término a su esfuerzo por ganar y hacer dinero. Quizá

por dentro le invada la avidez, quizá una oscura resolución. En cualquier caso está en un estado de ánimo que no le permite hacer demasiadas cosas con la experiencia. El deseo, por el contrario, pertenece a los órdenes de la experiencia. Goethe dice que 'lo que deseamos en la juventud se cumple en la edad avanzada'. Cuanto antes formulemos un deseo en la vida, tanto mayor serán las posibilidades de que se cumpla. Cuanto más lejos alcance un deseo en el tiempo, tanto mejor podremos esperar su cumplimiento. Pero lo que nos conduce a la lejanía del tiempo es la experiencia que lo llena y lo estructura. Por eso el deseo cumplido es la corona que se destina a la experiencia. En la simbólica de los pueblos la lejanía del espacio puede hacer las veces de la del tiempo; de ahí que la estrella fugaz, que se hunde en la infinita lejanía del espacio, se haya convertido en el símbolo del deseo cumplido. La bolita de marfil que va rodando hasta la casilla próxima, la carta siguiente, la que está encima de todas, son auténtica contraposición de la estrella fugaz." [Benjamin, 1980. p. 151].

Esta disposición propia del jugador empezó a ser parte de los nuevos trabajos que a ella se le asociaban. Así, el trabajo del reportero gráfico o del periodista se somete al juego de la vivencia, ya que ambos deben estar pendientes de lo que en cualquier momento pueda llegar a pasar y no de lo que ellos puedan desear que pase. En el caso del reportero gráfico, debe éste tener su dedo siempre cerca del obturador para disparar en el momento preciso; en el del periodista, debe estar atento a lo sucedido, sin que por ello, al registrarlo como noticia, lo haga suyo como experiencia. Es una disposición en la que es "(...) cada vez es más importante aguardar, 'estar listos', y, finalmente, 'disparar'." [Benjamin, 2007. p. 801]. Por eso la característica del ocioso es su entrega a la experimentación de una serie de sensaciones que vienen determinadas por circunstancias exteriores. Es la misma situación, dice Benjamin, que se le presenta al flâneur: se deja llevar por las sensaciones que le despierta el mirar las mercancías a través de los mostradores de los Pasajes, o está a la espera de lo que le depara la siguiente esquina.

Para aquellos que no pueden disponer de su actitud ociosa en el trabajo, se ha inventado la industria recreativa. Los parques de diversiones son ejemplo de cómo el ocioso se deja llevar por

las sensaciones que le sobrevienen con la siguiente curva de la montaña rusa o con el siguiente personaje de la casa del terror¹⁴. Pero asimismo pasa con el zapping, en donde el televidente no escoge lo que va a ver, sino que deja al azar lo que el mismo cambio de canal le pueda deparar. Se deja llevar por las sensaciones que le imprime cada programa, quedándose en el canal que más atraiga o más influencia ejerza sobre sus sensaciones¹⁵. Como nos dice el investigador Roman Gubern en su estudio sobre la televisión, *“La crueldad selectiva del zapping anima las políticas de programación sensacionalista y trata de evitar las caídas de la tensión emocional”*. [Gubern, 200. p. 28].

Si bien Benjamin no cataloga al flâneur como un ocioso, sí hay algo en la actitud de éste que ya se encontraba en la flânerie. El flâneur disfruta de los pasajes, y de la multitud que en ellos hace presencia, por la simple satisfacción de ver. Se dejaba llevar por las sorpresas que le pudieran traer la siguiente esquina o la siguiente vitrina de mercancías. Y es en esta disposición en donde se conectan la actitud ociosa de la flânerie y la del periodista:

“Benjamin estudió la temprana conexión entre el estilo perceptivo de la flânerie y el del periodismo. Si los periódicos de masas demandaban (y aún demandan) lectores urbanos, las formas más actuales de los medios masivos aflojan su conexión esencial del flâneur con la ciudad. Fue Adorno quien señaló la conducta de cambiar la estación del oyente de radio como un tipo de flânerie auditiva” [Buck-Morss, 2005, p. 124].

En cuanto a las mercancías, su encuentro con el consumidor no denota ningún tipo de experiencia, sino de vivencia. El consumidor se entrega completamente al objeto en una cercanía que no deja espacio para la reflexión. Y si bien este acercamiento es prueba de un ocaso del aura y de la

¹⁴ Además de esta función, los parques de diversiones, como el cine, son una forma de preparar al sensorium humano contemporáneo frente a los peligros que corre en la ciudad.

¹⁵ Por eso los productores de televisión proyectan cuáles van a ser los picos de atención, ya que es precisamente eso lo que hace que el televidente se quede viendo el programa. No es una decisión del televidente quedarse en un canal determinado, sino del dejarse llevar por las sensaciones a partir de lo que se le presenta; por lo tanto, lo que más capte su atención.

'signatura' de una nueva percepción propia de las masas que Benjamin veía con buenos ojos, en el caso de las mercancías se produce una fechtización del objeto, devolviéndole de esta forma el aura que ya había perdido. La vivencia, en el fondo, es la expresión del autómata y, en nuestros tiempos, de la anticipación de la forma en la que se configurará la actuación del robot. Éste, al igual que lo va haciendo el humano, actúa a partir de estímulos, sin que medie entre su acción y su impulsó una decisión, un deseo, un proyecto. Esta forma de estímulo-respuesta está en la base de la vivencia y configura asimismo la actual dialéctica del control contemporáneo: convertir a los robots en seres con vida autónoma y a los seres humanos en robots.

La vivencia en las sociedades modernas pasa a jugar el papel que ocupaba la experiencia. Como hemos visto, aparte de sus aspectos negativos, la vivencia se convierte en la forma de una disposición o actitud que la misma configuración de la sociedad exige de sus habitantes. Esta distinción entre vivencia y experiencia hace parte de la descripción del sensorium moderno; es decir, es uno de sus elementos constituyentes. Esto no significa que toda experiencia haya sido sustituida por la vivencia, mas sí que ésta le ha ganado un terreno significativo a aquella. Por ello, entre otros aspectos, escoge Benjamin la alegoría como figura literaria para referirse a una época en la que no sólo los objetos culturales entran en una etapa de decadencia, sino que la experiencia misma hace parte de este ocaso.

“Ciertas experiencias (y por tanto ciertas épocas) fueron alegóricas, no ciertos poetas.” [Buck-Morss, 1995. p. 189]. En su estudio sobre el *Origen del Drama Barroco Alemán*, que aquí nos hemos referido como Trauerspiel, Benjamin examina el papel de la alegoría en el Barroco como una forma en la que aquellos poetas daban cuenta de la situación de la experiencia. En sus estudios sobre Baudelaire, después de 1937, vuelve a retomar el libro sobre el Trauerspiel, ya que una de las figuras literarias de las que se vale el poeta francés en sus escritos es el de la alegoría, que utiliza para referirse a la muerte de un mundo, a las ruinas de una ciudad en decadencia. Los Pasajes constituyen la forma arquitectónica de estas ruinas en la obra de Benjamin, y por eso puede hablar de la alegoría en una época en la que la posibilidad de las experiencias se ha vuelto

reducida; en la que la experiencia se ha convertido en ruinas de un pasado anterior. Como dice Buck-Morss hablando de Benjamin: *“Y dejó en claro que había elegido los pasajes de París como la imagen central precisamente porque esas formas tempranas del lujo industrial estaban en decadencia en su propio tiempo.”* [Buck-Morss, 2005, p. 118]. Y es por ello entonces que se interesa por la alegoría: porque es la figura literaria que se corresponde con el decaimiento de un tipo de organización social y sensorial.

Este ocaso de la experiencia se evidencia en su transformación. Esta alteración es expuesta en Benjamin en contraposición a una experiencia anterior. Como comentábamos al comienzo de este apartado, en *El narrador* se lleva a cabo esta comparación mucho más explícitamente que en otros de sus textos. Allí nos dice que la narración surge y se transmite, y por tanto permanece, a causa de las condiciones sociales que en ese tipo de sociedad operan. Estas condiciones sociales tienen que ver con la técnica, con las formas de producción y con la disposición sensorial que se configura a partir de ellas. Esta disposición es la de un tipo de relajación, de distensión, que la misma sociedad posibilitaba. Esta relajación permitía el aburrimiento, que es *“el pájaro de sueño que incuba el huevo de la experiencia”*. *“Así como el sueño es el punto álgido de la relajación corporal, el aburrimiento lo es de la relajación espiritual”*. [Benjamin, 1999. p. 118]. Esta relajación, decíamos, es posible para una experiencia en la que los ritmos sociales van al ritmo del tiempo de la naturaleza. La figura emblemática de este ritmo en el plano de la producción es la del artesano. Por eso dice Benjamin que la narración se corresponde con la forma artesanal de la comunicación, a la que se le enfrenta una forma técnica, que es la de la información, presentándose la novela como un tránsito entre estas dos formas.

Con la imprenta, la novela se funda en un aspecto técnico: el libro, y la posibilidad de que siga contando sus historias no dependerá ya del contacto con la persona que la cuenta o la escribe, sino del lector mismo que en su soledad crea un vínculo íntimo con el autor; es decir, la novela depende de un objeto técnico y no de su transmisión boca a boca, como sí le ocurre a la narración: *“Lo oralmente transmisible, el patrimonio de la épica, es de índole diferente a lo que hace a una*

novela. Al no provenir de, ni integrarse a la tradición oral, la novela se enfrenta a todas las otras formas de creación en prosa como pueden ser la fábula, la leyenda e, incluso, el cuento. Pero sobre todo, se enfrenta al narrar”. [Benjamin, 1999. p. 115].

La soledad del que lee es la misma que experimenta el que escribe. Por eso el hombre moderno debe arreglárselas solo ante la vida. Anteriormente se obtenían consejos por parte de las personas sabias, pero es precisamente esta sabiduría la que desaparece junto a la narración. El hombre moderno ha perdido esta sabiduría, y con ella, la capacidad de dar y recibir consejos. Eso es precisamente lo que lo hace moderno: empezar de ceros. Como los bárbaros, el hombre moderno es pobre en experiencias, pobre en consejos para dar y con una capacidad menguada para recibirlos. El movimiento de lo nuevo, y con él el de las vanguardias artísticas modernas, nace en este punto: debemos empezar de ceros, lo que implica destruir lo anterior para volver a construir.

“El carácter destructivo sólo conoce una consigna: hacer sitio; sólo una actividad: despejar. Su necesidad de aire fresco y espacio libre es más fuerte que todo odio”. [Benjamin, 1973. p. 159].

Este carácter destructivo es uno de los rasgos del hombre moderno, y con él, de las vanguardias artísticas contemporáneas. Por ello, no es casualidad que John Cage, uno de los artistas de vanguardia de mediados del siglo XX, diga: *“Darnos cuenta de que no poseemos nada, esa es nuestra poesía”*.

Volviendo a la novela, Benjamin no desconoce su existencia antes de la imprenta, pues nos deja claro su papel en la antigüedad. Lo que hace que la novela esté más aparentada con la modernidad se debe a que es sólo en los comienzos de ese periodo en donde se crean las condiciones favorables para su recepción, junto a su reproducción técnica a través de la imprenta; aspectos que van de la mano¹⁶. Junto a esta recepción de la novela, empieza el lento decaimiento de la narración, que lleva ya varios siglos.

La invención de la imprenta contiene los genes de una tercera, y ahora hegemónica, forma de

¹⁶ Esto nos conecta con un tema importante: cómo la sociedad crea las condiciones para que un arte o una expresión cultural se corresponda con la nueva configuración perceptual y pueda de esta manera ser entendida y florecer en ese tiempo.

comunicación. Mucho más que la novela, esta forma requiere y depende completamente de los avances técnicos en la transmisión de datos y en la velocidad de publicación y reproducción de las noticias. Esta forma es la de la información, que tiene en la prensa su principal vehículo de difusión. Con la posterior aparición del periódico, se crearon nuevas formas de transmisión de la información, como las revistas, folletines o novelas por entregas; todo ello jalonado económicamente por la naciente industria de la publicidad, que veía en este nuevo medio la manera más efectiva de llegarle a las masas.

Con la aparición de la información la experiencia llega a su más aguda crisis. *“La mediación de la prensa podía impedir a los lectores experimentar la realidad aun cuando los exponía a ella.” [Buck-Morss, 2005, p. 37].* Lo más paradójico radica en que esta información interesa mucho más al lector en tanto que la fuente tiene lugar lo más cercanamente posible. La comprobación de la verdad a la que esa información se refiere está emparentada, por un lado, con esta cercanía, que es una signatura de la percepción de las masas y, por el otro, con su plausibilidad, es decir, por su alta probabilidad de que sea cierta. La narración contaba historias que el narrador mismo no necesariamente tenía que vivir o experimentar. Su importancia no radicaba en que sus relatos fueran verdad, sino en el consejo que ellos mismos dejaban en quienes escuchaban tales historias. Con la información lo que se presenta es la imagen contraria: lo que interesa de la información es que haya sido verdad, así de ella no saquemos ningún consejo práctico para nuestras vidas, o en general no nos diga nada como individuos. Ello se debe a que la información es objeto de explicaciones a partir de las cuales podemos entender las causas del hecho informado, lo que se relaciona con el conocimiento científico, que se caracteriza precisamente por ello: sabe perfectamente cuáles son las causas de que aquél fenómeno, hecho u objeto hayan aparecido o se hayan transformado¹⁷.

¹⁷ Es interesante analizar cómo en los noticieros, ante sucesos desconocidos o poco frecuentes, se valen de un experto en el tema para que le explique a los televidentes o escuchas por qué se presenta ese fenómeno. De esta manera el hecho queda consumado y olvidado, ya que ha tenido previamente una exposición experta que explica el todo de lo sucedido. Este tipo de información deja por fuera cualquier otro tipo de explicación que no sea la occidental científica o que no se acomode a los intereses de lo que los noticieros quieren presentar. *“Y tal vez no sería un mal comienzo empezar a desconfiar de los expertos” [Ospina, W. (2008, 19 de octubre), “A socializar las pérdidas”, en El*

La verificabilidad científica se manifiesta en esta nueva forma de comunicación de aquella manera. La información entonces nos informa del hecho en sí, pero sin ir más allá. Por eso la narración le gana en amplitud, ya que no deja por fuera al que escucha, sino que lo sumerge en la historia para que él mismo haga parte de ella, para que él mismo pueda ser sujeto de experiencia de aquello que se cuenta y al mismo tiempo pueda aprender algo. Además, la información se consume en el momento en el que aparece una nueva; sólo vive de ese momento de lo actual, mientras que la narración nunca se agota, *“Mantiene sus fuerzas acumuladas, y es capaz de desplegarse pasado mucho tiempo”*. [Benjamin, 1999. p. 117].

El objetivo de la información es la de hacernos enterar de los hechos ocurridos, mas no la de hacernos partícipes de éstos. Nos impermeabiliza frente a la experiencia que podríamos llegar a tener a partir de esos sucesos.

“La impermeabilidad de la información frente a la experiencia depende además de que la primera no pertenece a la 'tradición'. Los periódicos aparecen en grandes tiradas. Ningún lector dispone de tanta facilidad de eso que el otro quisiera que se contase de él. Hay una competencia histórica entre diversas formas de la comunicación. La atrofia creciente de la experiencia se refleja en el relevo que del antiguo relato hace la información y de ésta a su vez la sensación. Todas estas formas se destacan por su parte de la narración que es una de las formas comunicativas más antiguas. Lo que le importa a ésta no es transmitir el puro en-sí de lo sucedido (que así lo hace la información); se sumerge en la vida del que relata para participarla como experiencia a los que oyen.” [Benjamin, 1980. p. 127].

Pero esta impermeabilidad de la información no siempre se presentó de esta manera. Los primeros periódicos aparecieron en Francia e Inglaterra en una época en la que había una lucha

Espectador [en línea], disponible en: <http://elespectador.com/opinion/columnistasdelimpreso/william-ospina/columna84707-socializar-perdidas>, recuperado: 19 de octubre de 2008.]. Esto dijo el poeta William Ospina en una columna reciente criticando la incapacidad del saber técnico y científico en la economía para explicar la actual crisis financiera mundial; una crisis que ese mismo saber ayudó a propiciar.

por el poder entre la aristocracia y la naciente burguesía. Valida ésta de un nuevo tipo de conocimiento científico e ilustrado, empezó a minar ese poder feudal con las herramientas que ese mismo conocimiento les brindaba. Así, periódicos ilustrados como el *Review*, de Defoe, o el *Examiner*, de Swift, fundaban su importancia en los debates que alimentaban y promovían, sobre todo en lo referente a la política¹⁸.

Si bien nos equivocáramos al decir que la información que aparecía en aquellos textos no contenía ya los elementos que Benjamin describe, sí podemos diferenciar entre un tipo de información, en este caso la información ilustrada que le llegaba a sus lectores en la forma de un impulso por debatir y discutir, y a partir de allí tomar posición frente a lo actual, y otro tipo de información que se queda en un plano mucho más superficial, en el plano de las sensaciones que esa información podía llegar a causar en el lector. Podemos diferenciar entre un tipo de información más cercana a la experiencia y otro tipo de información más cercana a la vivencia como un paso intermedio hacia el tipo de comunicación hegemónica que se nos presenta hoy en día.

El recuerdo y la memoria aparecen como elementos antagónicos que hacen parte de esta transformación de la experiencia. La aparición de la novela marca una escisión de la memoria. Ella es, dice Benjamin, la facultad *épica* por excelencia. El narrador cuenta con una '*memoria transitoria*', mientras que el novelista cuenta con una '*memoria eternizadora*'. El que narra historias debe tener una vasta memoria para poder relacionar todos los hechos que hila a través de lo narrado, mientras que en el novelista se aferra más en la facultad del recuerdo para poder contar las historias que él mismo ha construido. "*En otras palabras, es la rememoración, en tanto musa de la novela, lo que se separa de la memoria, lo músico de la narración*". [Benjamin, 1999. p. 125].

Los datos de la experiencia sólo ingresan en la memoria cuando hay detrás una disposición de relajamiento, en la que la consciencia mantiene bajos niveles de control frente a lo que se le presenta. Esto se logra cuando la sociedad no exige una consciencia vigilante, sino una

¹⁸ Jürgen Habermas (1962), *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Ed. Gustavo Gili, México y Barcelona, 1986.

consciencia mucho más tranquila. Cuando la consciencia está alerta, no deja que las impresiones que se le aparecen ingresen en el cuerpo psicológico del individuo y, por tanto, no pasan a ser datos de la memoria, sino del recuerdo. Diremos además que esta consciencia despierta es la forma en la que le hacemos frente a los shocks de la ciudad, fenómeno al cual nos referiremos más ampliamente.

En su texto *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Benjamin retoma su estudio de Proust para enfrentar la posición del poeta, en cuanto a la memoria y el recuerdo, con la posición del filósofo Bergson, uno de los más destacados representantes de lo que Benjamin denomina *filosofía de la vida*. En su texto *Materia y memoria* -dice Benjamin- Bergson '*subraya el antagonismo*' entre lo que él llama '*vita activa*' y '*vita contemplativa*', que es la que permite la memoria. Según Bergson, sería nuestra decisión el adentrarnos en la '*vita contemplativa*' o en la '*vita activa*'.

No se da cuenta el filósofo, dice Benjamin, de que la experiencia sobre la que se funda ese antagonismo es histórica; es decir, que no es tanto una '*resolución libre*' del individuo como una determinación histórica la que decide en este campo. Proust contrapone a esta distinción una nueva: entre *memoria voluntaria* y *memoria involuntaria*; entre rememoración y memoria, entre recuerdo y memoria. Su trabajo consiste en la rememoración de su pasado, de los recuerdos de su niñez a los que todavía puede acceder. Allí Proust da cuenta de la dificultad que adquiere asumir en su época el papel del narrador, el papel de aquél que tiene una vasta memoria. "*Mientras que la memoria voluntaria recordaba los sucesos secuencialmente, el espacio histórico de la memoria involuntaria era el 'desorden'.*" [Buck-Morss, 2005. p. 49]. Por eso la característica del narrador era tener muchos hechos dispersos en la memoria y articularlos según el consejo práctico o la moraleja que aparece en lo que narra. En el caso de la memoria voluntaria, que funda la aparición de la *Historia* como ciencia propia de la modernidad, se tiene una consciencia de lo que ha sucedido de forma secuencial. Lo que Benjamin nos deja en claro aquí es que no es una decisión completamente libre el que esa memoria se nos abra a nuestro llamado, puesto que su pérdida es parte de la atrofia de la experiencia como un fenómeno histórico. ¿Pero cuál es entonces el

proceso que se presenta para que podamos distinguir las funciones actuales de la memoria y del recuerdo como parte fundante de la nueva experiencia y vivencia modernas?

Antes de pasar a explicar el papel que el shock juega en este proceso, Benjamin se remite a la teoría de Freud, en la que éste se refiere a la relación entre memoria y consciencia. Para Freud, permitir el paso de los datos a la memoria y al mismo tiempo hacernos conscientes de ellos son dos funciones incompatibles en un mismo momento para nuestra estructura psicológica. O nos hacemos conscientes de lo que pasa o dejamos que eso haga parte de nuestra experiencia y entre a hacer sitio en nuestra memoria. Benjamin se refiere a los trabajos de un discípulo de Freud, Theodore Reik, para clarificar este punto:

“Las elaboraciones en las que Reik desarrolla su teoría de la memoria se mueven en parte muy en la línea de la distinción proustiana entre reminiscencia voluntaria e involuntaria. La función de la memoria, leemos en Reik, 'es proteger las impresiones. El recuerdo apunta a su desmembración. La memoria es esencialmente conservadora; el recuerdo es destructivo'. La proposición fundamental de Freud, que está en la base de estas exposiciones, formula la suposición de que 'la consciencia surge en el lugar de la huella de un recuerdo'. (...) La fórmula fundamental de dicha hipótesis es 'que hacerse consciente y dejar huella en la memoria son incompatibles para el mismo sistema'.”
[Benjamin, 1980. p. 128].

Así, volviendo a las palabras de Proust, sólo puede ser parte de la *memoria involuntaria*, que hemos tomado como memoria, lo que no se ha vuelto consciente, es decir, lo que no se ha convertido en vivencia, que sería la *memoria voluntaria* y que en el presente caso Benjamin ha denominado como recuerdo. “Según Freud, la consciencia en cuanto tal no acogería ninguna huella de la memoria. Por el contrario, tendría otra función importante, la de presentarse como defensa frente a los estímulos”. *[Benjamin, 1980. p. 129].* Estos estímulos son las energías exteriores al individuo que actúan sobre él; y su forma es la del shock. Para Freud, hay en el

organismo psíquico del individuo una cantidad de energía disponible que le sirve para enfrentarse a estos estímulos exteriores y poder enfrentarlos haciéndose consciente de ellos. En tanto se hacen conscientes, el individuo impide el trauma que podrían llegar a causar. La energía exterior, que en forma de shock amenaza al individuo, se corresponde en Benjamin con los estímulos que trae consigo la aparición de la ciudad. La atención que exige el ponerse siempre a salvo ante el tráfico de la gran ciudad, o ante los múltiples mensajes de la publicidad, es la forma en la que nuestro sensorium se ha ejercitado para hacerle frente a estos shocks. De esta manera el habitante de la ciudad organiza su configuración sensorial y perceptual de una nueva forma, que se corresponde a las exigencias de una época histórica dominada por los adelantos técnicos y por un conocimiento científico de la realidad. Por ello la experiencia se convierte en vivencia, ya que el individuo, como el reportero gráfico, debe estar siempre listo a actuar según la situación que se le aparezca, situación que está determinada por la sensación que ella misma genera y no por un plan o un deseo que el individuo ponga en marcha. En palabras de Benjamin:

“Cuanto más participe el shock en su momento en cada una de las impresiones; cuanto más incansablemente planifique la consciencia en interés de la defensa frente a los estímulos; cuanto mayor sea el éxito con el que se trabaje, tanto menos se acomodará todo a la experiencia, tanto mejor se realizará el concepto de vivencia. Quizá se pueda al fin y al cabo ver la función peculiar de la defensa frente al shock en que asigna al incidente, a expensas de la integridad de su contenido, un puesto temporalmente exacto en la consciencia. Se trataría de una filigrana de la reflexión, que del incidente haría una vivencia. En su defecto se instalaría el terror (ya sea el placentero o la mayoría de veces el cargado de disgusto), que es el que, según Freud, sanciona la falta de defensa frente a los shocks.” [Benjamin, 1980. p. 132].

La teoría del shock va a ser central en los planteamientos de Benjamin en relación a esta transformación de la experiencia. Lo conecta además con su trabajo sobre Baudelaire en el sentido de que el poeta ya había configurado su sensorium, y lo podía captar, para hacerle frente a

los estímulos que una ciudad naciente como París podía ejercer sobre sus habitantes.

“Es la honestidad de Baudelaire, la inmediatez chockeante y cruda de sus impresiones sensoriales de la nueva realidad urbana, registrada antes de que la conciencia pudiera construir conciliaciones o totalidades falsas, lo que, según Benjamin, lo hace tan provechoso para la reflexión crítica, aun cuando el poeta mismo no tuviera una comprensión teórica del origen del problema.” [Buck-Morss, 2005. p. 114].

Por eso dice Benjamin que Baudelaire escribió para tiempos posteriores, ya que las condiciones a partir de las cuales creó los motivos y las formas de su poesía sólo se hicieron presentes de manera manifiesta varios decenios de años después¹⁹. ¿Cómo es posible la existencia de la poesía en una época en la que no hay tiempo para dejarse llevar por un tipo de experiencia que ha estado siempre en la base de su creación? De eso se trata precisamente el esfuerzo de Baudelaire: hacer poesía que de cuenta de la dificultad para crear y entender la lírica. *“Baudelaire ha colocado, por tanto, la experiencia del shock en el corazón mismo de su trabajo artístico”.* [Benjamin, 1980. p. 132].

Esta experiencia del shock fue analizada por Freud en sus estudios sobre la neurosis de guerra con soldados que habían participado activamente en algún enfrentamiento bélico. Se dio cuenta que la guerra es el momento paradigmático para analizar las aptitudes del individuo con las que puede llegar a defenderse frente a los shocks, las cuales en realidad eran muy deficientes debido

¹⁹ Este punto nos conecta con un tema interesante dentro de la teoría del arte de Benjamin. Para Benjamin, Baudelaire fue la vanguardia de una poesía que se tenía que enfrentar a condiciones muy diferentes a las que se enfrentaron poetas anteriores o contemporáneos. Este cambio en las condiciones de la experiencia le exigió nuevas formas a la poesía. *“Apunta la pregunta acerca de cómo pueda fundarse la poesía lírica en una experiencia para la cual la vivencia del shock se ha convertido en norma. De dicha poesía debiera esperarse un alto grado de consciencia; despertaría la idea de un plan que pone por abra al hilo de su propia elaboración. Lo cual concierne plenamente a la poesía de Baudelaire. Entre sus predecesores le liga a Poe; y entre los que le suceden, con Valéry.”* [Benjamin, 1980. p. 131]. De esta nueva forma fue consciente Baudelaire, y por eso Benjamin dice que el poeta ya tenía ese sensorium del que daba cuenta a través de sus poemas en verso y en prosa. A partir de esto podemos decir que una teoría de la vanguardia artística en Benjamin tiene su centro en la caracterización del sensorium, ya que éste da cuenta de las condiciones sociales que determinan al arte de su época. Así, la vanguardia artística, y en general la vanguardia intelectual, se fundaría en la intuición de esos elementos que configuran el nuevo sensorium de una sociedad histórica dada.

a los profundos daños psicológicos encontrados. Como decíamos, es la consciencia activa y vigilante la que impide que estas impresiones lleguen al inconsciente y formen, en el caso de la guerra, el trauma de la neurosis. Lo que Benjamin va a rescatar de Freud en este sentido es que “(...) *esta experiencia productora de shock del campo de batalla 'se ha convertido en norma' en la vida moderna. (...) En la producción industrial, no menos que en la guerra moderna, en las multitudes en las calles y en encuentros eróticos, en parques de diversiones y en casinos, el shock es la esencia misma de la experiencia moderna.*” [Buck-Morss, 2005. p. 188]. Una consciencia vigilante, entonces, toma el papel de una relajación corporal y psicológica que se le permitía a los individuos antes de la llegada de las máquinas y antes de la llegada de los peligros de la ciudad, los cuales terminan siendo al mismo tiempo un reflejo de los peligros de la guerra²⁰.

Hemos hablado hasta ahora, refiriéndonos a la experiencia moderna, de vaciamiento y de empobrecimiento de la experiencia como expresión de los cambios que ésta ha sufrido. Con la exposición sobre la teoría del shock podemos introducir una nueva expresión, a saber, la de la fragmentación de la experiencia. Con ella, y esto será central para las conclusiones y posteriores análisis de esta investigación, damos cuenta de la situación actual de la experiencia y la vivencia.

Con vaciamiento y empobrecimiento nos referimos a que la capacidad de los individuos para tener experiencias se ha visto significativamente disminuida debido a la necesidad del organismo psíquico por hacer conscientes todos los estímulos externos y poder así resguardarnos de los traumas que podrían generar los shock que esos mismos estímulos traen consigo. Esta tarea impide, por un lado, un tipo de relajación característica de un modo de configuración social anterior y, por el otro, impide que eso que se le presenta al individuo se convierta en objeto de la memoria y pase, por el contrario, a ser objeto del recuerdo. Para ello hemos utilizado los conceptos

²⁰ Recordemos que entre los peligros de la guerra y los peligros de la ciudad hay un fenómeno común: el desarrollo de la técnica. Con ella, además de dominar las fuerzas de la naturaleza y acrecentar al mismo tiempo las fuerzas de los seres humanos, los hombres crearon las condiciones para la desaparición misma de la especie humana. Por eso en el centro de la experiencia del shock se encuentra el desarrollo de las fuerzas técnicas. El desarrollo de estas fuerzas puede conducir a la construcción de una sociedad libre de tantos peligros y de tantas necesidades. En el actual sistema capitalista, este *surplus* de fuerzas de producción son encauzadas hacia la guerra y no hacia la satisfacción de las necesidades básicas de la población.

propuestos por Proust de *memoria involuntaria* y de *memoria voluntaria*, y hemos de esta manera relacionado el papel de la narración, de la novela y por último de la información como manifestaciones comunicativas de este fenómeno. Con esos elementos podemos llegar ahora a la siguiente afirmación: Benjamin no nos dice que la capacidad para poder tener experiencias haya desaparecido, sino que se ha visto disminuida. Esa capacidad sigue existiendo en los individuos; lo que pasa es que éstos no tienen la facultad, como pretendía Bergson, de escoger entre la *memoria voluntaria* y la *memoria involuntaria*. Debemos adaptarnos a las nuevas condiciones sociales existentes. Y estas condiciones sociales son las del shock. Con ello diremos que tanto en las sociedades capitalistas más avanzadas, como en aquellas regiones mucho menos desarrolladas, todavía conservamos la posibilidad de tener experiencias y de escuchar narraciones. Lo que ha cambiado es que esas experiencias sólo pueden aparecer en condiciones favorables, y estas condiciones, hoy, son cada vez más difíciles de conseguir.

Hay ocasiones en las que la experiencia le gana a la vivencia y con ello nos damos cuenta de que en realidad no hay una desaparición de la experiencia, sino su fragmentación. Posiblemente el desarrollo de estas sociedades conlleve o quiera su extinción, pero ese momento no ha llegado todavía. Por eso podemos hablar de la fragmentación de la experiencia en tanto que, por un lado, no tenemos una experiencia orgánica, plena en todo momento, sino que se ve interrumpida con mayor frecuencia por los shocks y, por el otro, porque esos mismos shocks, en forma de proyectiles, destruyen toda posibilidad de totalidad, de organicidad, que se podía experimentar cuando la experiencia era la forma hegemónica de existencia social. Esta afirmación será central para el posterior desarrollo del trabajo, ya que nos sitúa en un espacio de posibilidades que debemos analizar y desplegar. En los siguientes capítulos nos referiremos a las manifestaciones en las que podemos representar esta situación y las consecuencias que la misma trae para nuestra configuración del sensorium.

2. Técnica y sensorium

2.1 Introducción

En los dos apartados del primer capítulo nos hemos interesado por el contexto histórico de la vida de Walter Benjamin, por las experiencias históricas que tuvo que vivir y su influencia en la rica producción teórica que nos heredó. Allí pudimos explorar algunas de las principales determinaciones históricas dentro de las que nace su pensamiento, las bases o premisas teóricas de donde emergieron las contribuciones intelectuales que aquí nos interesan y, sobre todo, cómo ese contexto histórico es una forma de resaltar la actualidad de su pensamiento respecto a nuestra contemporaneidad. Reconociendo el tiempo y el espacio dentro del cual se enmarcan sus contribuciones a nuestra investigación, nos adentramos posteriormente en sus análisis en torno a la fragmentación de la experiencia, sus relaciones y diferencias con el concepto de vivencia, sus repercusiones sobre la memoria y el recuerdo a través de la teoría del shock de Freud y, lo más importante, cómo esta modificación de la experiencia encuentra en los medios de comunicación -ya sea la prensa, el cine o la fotografía-, su correlato técnico y comunicativo. Mostramos además cómo los cambios sociales se manifiestan en la forma como el habitante de la ciudad organiza su percepción según las exigencias de la misma y las innovaciones técnicas que participan en su configuración. Dejamos así sentadas las premisas para llegar ahora a analizar más específicamente el papel de la técnica dentro de estas manifestaciones y cómo es ella un elemento transversal de análisis relacional de todos los elementos que constituyen el sensorium.

En este segundo capítulo nos concentraremos en esos aspectos con un énfasis especial por el elemento técnico. En primer lugar nos referiremos al interés de Benjamin por lo particular y cómo el concepto de mónada le sirve para dar cuenta de esos elementos en los que fragmentariamente se concentra la verdad del mundo histórico. Este punto es importante dado que es parte constituyente de la metodología benjaminiana de análisis de la sociedad y es al mismo tiempo la forma de acercamiento a los fenómenos políticos, económicos, artísticos y sociales que tienen entre sí una intrincada red de relaciones que permiten una comprensión mucho más amplia de los

fenómenos sociales en general. Hay que tener en cuenta que todas estas referencias son parte de una metodología que hemos escogido para acercarnos al concepto de sensorium y así poder llegar a proponer, en el tercer capítulo, una definición del mismo a partir de la cual sentemos las premisas para el acercamiento hacia el fenómeno de la tecnología y específicamente de la Internet.

Hemos dicho que la técnica será un elemento transversal de análisis. Esto, en base a la premisa aceptada por Benjamin según la cual nos encontramos en un mundo cada vez más mediado por aparatos técnicos y al mismo tiempo por una nueva configuración de nuestra percepción y de nuestra sensibilidad que se adapta a esas mediaciones. Hay entonces una determinación técnica que transforma nuestra experiencia y que configura nuestro sensorium. A partir de esta premisa nos adentraremos en aclarar las relaciones entre la sociedad, sus manifestaciones artísticas y los nuevos modos de producción, todos ellos materializados en las nuevas técnicas, aparatos y máquinas que intervienen en estos procesos.

Para ir aclarando nuestros intereses investigativos y la perspectiva desde los cuales los vamos a ir abordando en el tercer capítulo, nos referiremos al tema de la estética, afirmando que es esta perspectiva la que le interesa a Benjamin y cómo es precisamente ella la que nos permite una amplitud de mirada que nos exige la propuesta misma de sensorium. Actualizaremos la propuesta de Benjamin con la ayuda de un ensayo de una de sus más importantes interpretes: Susan Buck-Morss, quien nos acercará a una mirada mucho más contemporánea sobre el tema y nos permitirá asimismo delimitar analíticamente los objetos de estudio del último capítulo.

Posteriormente nos introduciremos más específicamente en la relación ya anunciada entre la mediación técnica con la realidad y sus consecuencias para la configuración de nuestro aparato perceptivo. Nos referiremos al cine y a la fotografía como materializaciones de esa nueva percepción que se le exige al habitante de la ciudad y del papel del shock dentro de estas exigencias. Explicaremos cómo esa nueva percepción toma la forma de la dispersión y cómo ésta empezará a ser parte constituyente de la forma en la que el hombre se enfrenta a los estímulos y

peligros provenientes de la ciudad.

Por último, nos referiremos brevemente a las posibilidades que esa misma transformación de la experiencia y esta mediación técnica traen consigo para la construcción de una nueva sociedad. Analizaremos el aspecto progresista del shock y de las posibilidades constructivas que nos permite el montaje como forma de acceder a la verdad social.

Con estos elementos nos dispondremos en el tercer capítulo a analizar el fenómeno de Internet desde una perspectiva que abarque en general el fenómeno tecnológico, y que es la que nos permite el concepto de sensorium, para poder encontrar allí las distintas manifestaciones sociales, políticas y artísticas que cobran importancia y que al mismo tiempo se ven materializadas en este medio de comunicación e información.

2.2 Técnica y sociedad

*“Dentro de grandes periodos históricos de tiempo se modifican,
junto con toda la existencia de las colectividades humanas,
el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo
y manera en que esta percepción se organiza,
el medio en el que acontecen, están condicionados
no sólo natural, sino también históricamente”*

Walter Benjamin

*“Por cierto que esas criaturas hablan ya
en una lengua enteramente distinta.
Y lo decisivo en ella es un trazo caprichosamente
constructivo, esto es contrapuesto al orgánico”*

Walter Benjamin

“Para mucha gente ya resulta una impertinencia decir 'yo'”

Theodor Adorno

Hemos revisado hasta ahora, y reconstruido de esta manera, el argumento central de Benjamin en torno a la transformación de la experiencia en la modernidad. Esto nos ha llevado a hablar de su vaciamiento, y por lo tanto de su fragmentación, y de la relación de la experiencia con el concepto de vivencia. Nos referiremos en este segundo capítulo a las consecuencias que esta fragmentación trae consigo en el sensorium moderno desde una perspectiva materialista, que en este caso será una perspectiva desde el punto de vista de la técnica. Podemos decir que este enfoque caracteriza muy particularmente la mirada de Benjamin sobre los fenómenos sociales y asimismo es lo que hace que su pensamiento haya sido, y siga siendo, innovador dentro de la

tradición materialista y marxista. Resaltar este enfoque es uno de los propósitos de la presente investigación, ya que nos permite un ángulo de visión dentro del cual se tienen en cuenta las transformaciones sociales en su conexión con los cambios técnicos que van emergiendo y, además, nos abre una perspectiva provechosa desde la cual analizar los fenómenos contemporáneos que se asocian a la Internet. A partir de esta perspectiva queremos dejar en claro el papel de la técnica en la configuración del sensorium moderno para luego develar algunos aspectos que hacen parte de la configuración contemporánea del mismo.

Adorno dice de Benjamin que *“La frase según la cual en el conocimiento lo más individual es lo más universal parece forjada para él”* [Adorno, 1984. p. 132]. Con lo cual quiere decir que en la más mínima manifestación artística o política, por ejemplo, se puede leer el todo del cuerpo social. Acceder al pensamiento de Benjamin exige tener en cuenta que uno de sus propósitos era el de encontrar en aquellos objetos o manifestaciones históricas la posibilidad de la mirada filosófica, una mirada que la fragmentación de la experiencia impide realizar en su forma clásica y que Benjamin mismo se dio cuenta que tocaba buscarla en otra parte: en aquellos objetos que daban cuenta de las condiciones sociales en las cuales se habían producido. Y esos objetos son las mercancías bajo el efecto de la moda, o también los Pasajes de París, los cuales contenían en su decadencia una verdad histórica que Benjamin quería resaltar.

Este interés por los objetos pasados de moda o en decadencia, recordemos, ya estaba presente en sus primeros trabajos, en especial en el libro sobre el Trauerspiel alemán, en donde estudia la alegoría barroca como una expresión del ocaso de una época que se expresaba a través de los objetos por desaparecer. Junto a esto, su gran interés por la teología lo acercaba a un tipo de experiencia mística con los objetos materiales a partir de la cual podía encontrar la verdad que en ellos reposaba. Sus estudios y experiencias que lo acercaron a Marx y más específicamente al materialismo histórico, ya antes mencionadas en el primer capítulo, no hizo que eliminara de su pensamiento esta perspectiva teológica, sino que la reorganizara. En este contexto es que Benjamin quería restituir un tipo de experiencia mística con los objetos de la vida cotidiana, con los

cuales pudiéramos acceder a una verdad trascendente, es decir, que no se queda en la pura apariencia, en la pura fantasmagoría de la vivencia, sino que se acercara a una verdad propia de la experiencia filosófica.

“Específicamente, se trataba de la capacidad de Benjamin para analizar los detalles concretos pero carentes de definición que, tal como lo había llamado Rosenzweig, conformaban la realidad, de modo que liberaba un sentido trascendente, sin abandonar de ninguna manera el dominio de lo empírico.” [Buck-Morss, 1981. p. 30]. Y en este 'dominio de lo empírico' la técnica jugaba un papel determinante, ya que en sus mutaciones y desarrollos se condensaban como en una metáfora las alteraciones y transformaciones presentes en la sociedad. Por eso, sus estudios sobre el cine y la fotografía son tan importantes para la investigación sobre los Pasajes, pues en éstos se hacían manifiestos los cambios que esa misma técnica introducía en todos los aspectos de la sociedad. Uno de estos cambios estructurales que introdujo fue la de la fragmentación de la experiencia a causa de la recepción de los shocks provenientes de la ciudad y de las máquinas.

Esta fragmentación implicaba enfrentar el mundo, tanto en su forma más profana como en su forma filosófica, de una manera completamente diferente. Frente a la contemplación de la totalidad orgánica como forma de comprender el mundo, Benjamin le enfrentaba la actitud de la distracción en lo particular concreto. Por ello es que rescata el concepto de mónada para dar a entender que, así como lo había pensado Leibniz, en cada una de ellas, las cuales podían tomar la forma de un objeto mercantil así como de un letrero de publicidad, se podían encontrar los rasgos que daban cuenta de la totalidad del mundo. Es decir, en cada mónada se encerraba el mundo entero en miniatura. *“Sin vacilación insiste en su principio de que la mínima célula de realidad contemplada contrapesa al resto del mundo entero. Interpretar el fenómeno materialísticamente significaba para él no tanto explicarlos a partir del todo social cuanto referirlos inmediatamente, en su individuación y aislamiento, a tendencias materiales y a luchas sociales.” [Adorno, 1984. p. 140].* Más que una actitud subjetiva de inspiración romántica, esta disposición de Benjamin hacia los objetos era, y sigue siendo, una exigencia histórica que él mismo hizo propia, ya que si la realidad ha sido

fragmentada desde la experiencia misma hay que encontrar la verdad histórica que en ella reposa en los pedazos que esa fragmentación dejó apartados. Lo revolucionario de su pensamiento radica también aquí: en darse cuenta pioneramente que esa transformación de la experiencia requería una actitud muy distinta para conocer y enfrentarse al mundo y, así mismo, que esa transformación introducía cambios en nuestra percepción y sensibilidad.

Su discusión con Adorno encuentra uno de sus puntos álgidos en este debate. Para él, el vaciamiento de la experiencia trajo consigo la pérdida de un tipo de contemplación que era necesaria para acceder a la verdad filosófica del mundo. Benjamin, por el contrario, se había dado cuenta de que esas condiciones que imposibilitan un tipo de experiencia anterior implicaban una nueva actitud frente a la realidad y una nueva mirada que pudiera ubicar hacia dónde se había retirado esa verdad y la forma en la que ella se manifestaba contemporáneamente. Esas eran las condiciones de posibilidad que Benjamin veía en estas transformaciones. Así como no hay cambios sin pérdidas, no hay pérdidas sin ganancias. Y si bien Benjamin conserva de manera inmanente su crítica negativa, no cierra los ojos ni ante las posibilidades que esa nueva situación trae consigo, ni ante nuestras nuevas adquisiciones perceptuales.

No debemos desestimar sin embargo que el mismo Benjamin se lamentaba de las amenazas que se le enfrentaban a la experiencia y que posibilitaba el saber y el entendimiento filosófico; pero tampoco podemos olvidar que ese conocimiento ya no se encuentra en los mismos objetos o manifestaciones en los que aparecía antes, sino que se había desplazado. Este desplazamiento se dirige hacia lo particular como consecuencia del desquebrajamiento de la totalidad de la experiencia orgánica. Lo que Benjamin nos enseña para estos tiempos es que en los objetos de nuestras vidas cotidianas, en los fenómenos que aparecen en la conjunción entre tecnología y ciudad, o en la comunicación propia de la publicidad, podemos encontrar una verdad que nos permite comprender el curso de lo que pasa y la forma de enfrentarlo para introducir un cambio. No es en la experiencia místico-filosófica del gran pensador, sino en las experiencias y vivencias cotidianas, en el cruce de la técnica con nuestra vida diaria, que se abrirá la puerta, como diría

Benjamin, para la entrada del mesías, es decir, de la revolución. “*Generalmente, comentaba, panfletos, folletos, artículos y letreros se adaptaban mejor a las 'comunidades activas' que 'el pretencioso gesto universal del libro': 'Sólo ese lenguaje rápido y directo revela una eficacia operativa adecuada al momento actual'.*” [Buck-Morss, 2005, p. 73]. El momento actual es el momento de la hegemonía de la tecnología, que exige una forma de percepción, de sensibilidad y de producción que pueda analizar críticamente los cambios que ella misma introduce.

Cabe preguntarnos ahora por qué la técnica tiene un papel tan importante en el propósito por ilustrar cómo se va configurando nuestro sensorium. Responderemos que se debe, adicionado a lo ya expuesto, a que la técnica no sólo nos posibilita aumentar nuestras fuerzas y agudizar la potencia de nuestros sentidos, sino también porque se ha convertido casi que en una segunda naturaleza en tanto que con mayor frecuencia tenemos contacto primero con los aparatos técnicos que con el mundo natural y social. Es decir, la técnica se ha convertido en una mediación, cada vez más completa, entre nosotros y la realidad; entre nosotros y el mundo social y natural que nos rodea²¹. Esta mediación tiene implicaciones muy importantes para la forma en la que conocemos el mundo y nos relacionamos con él, ya que no es con nuestros sentidos naturales, sino con nuestros sentidos alterados por la técnica, con los que experimentamos y vivimos el mundo y en el mundo. Por eso dice Benjamin en la cita con la que comienza este apartado que las condiciones de la percepción no están determinadas solamente por vía natural, sino que son también producto del

²¹ Según el Wireless World Research Forum, fundación global inaugurada en agosto de 2001 y de la que son parte más de 140 miembros representantes de las más importantes compañías de comunicación móvil y de la comunidad de investigación sobre estos mismos temas, para el año 2017 cada persona tendrá a su haber cientos de dispositivos tecnológicos a través de los cuales interactuará con personas y objetos y realizará las acciones de la vida cotidiana gracias a la tecnología denominada 4G (cuarta generación, en contraste con lo que hoy conocemos como 3G) y con la que nos comunicaremos a través de redes inalámbricas con otros dispositivos. La idea del proyecto de investigación llamado *MAGNET Beyond*, es que todos los aparatos que utilizamos (móviles, mp3, palms, ordenadores, etc.) se puedan comunicar en una sola red personal a través de la cual el individuo va a estar en contacto con el mundo: “*While the PANs (Personal Area Networks) link together all the devices and technology within a person’s reach, the PNs (Personal Networks) spread the networking domain transparently towards the personal devices reachable via different network infrastructures. A PN belongs to and serves a private entity, a person, a fire fighter, or eventually a car, an aeroplane*”. <http://cordis.europa.eu/ictresults/index.cfm/section/news/tp1/article/BrowsingType/Features/ID/90199/highlights/magnet+beyond>. Con ello se da cuenta de una medicación tecnológica cada vez más precisa entre nosotros y el mundo exterior, ya sea éste el mundo social, natural o técnico. Información de: <http://www.ist-magnet.org/> y de <http://www.wireless-world-research.org/?id=92>

momento histórico específico en las que aparecen. Y este momento histórico está determinado tanto por el conocimiento hegemónico presente en esa época como por las fuerzas materiales de producción imperantes en ella misma, teniendo a la técnica como su elemento transversal.

Este punto es interesante para poner de presente las tensiones que se introducen al analizar las relaciones causales entre las fuerzas de la sociedad y las condiciones para que esa misma sociedad se transforme, ya sea en su ámbito artístico, político, económico o cultural. El cine, por ejemplo, sólo pudo hacer su aparición a partir de los adelantos técnicos y desarrollos intelectuales -en este caso científicos-, que permitieron captar en una caja negra y reproducir aquella imagen como una sucesión de movimientos. A su vez, estos adelantos técnicos están íntimamente relacionados con la capacidad económica y social de una sociedad para ocuparse de este tipo de cuestiones, es decir, dependen del estadio de desarrollo histórico de las fuerzas productivas en el que se encuentre. Como dice Alfred Schmidt interpretando el concepto de *'intercambio orgánico'* en Marx: *"En la medida en que los hombres desatan a 'las potencias adormecidas' en el material natural, 'liberan' ese material: al transformar el muerto en-sí en un viviente para-nosotros, prolongan en cierto modo la serie de los objetos producidos por la historia natural y la prosiguen en un estadio cualitativamente más elevado"*. [Schmidt, 1983. p. 84]. Este estadio más elevado sería el estadio de desarrollo de las formas de producción a partir de las técnicas desarrolladas y utilizadas en este proceso²².

Lo que queremos decir aquí es que hay una intrincada red de relaciones entre los diferentes ámbitos de desarrollo de la sociedad. Esto significa que el aumento de las fuerzas productivas no es un fenómeno autónomo de otros desarrollos y procesos sociales; por el contrario: el aumento de la productividad económica ha estado sujeta a los adelantos en las técnicas de producción, y

²² Y agrega Schmidt: *"Por su aspecto material el proceso laboral no está sometido a un cambio que separe radicalmente los estadios de la producción entre sí, por lo cual dice Marx expresamente que no es lo que se produce sino cómo se lo produce lo que diferencia entre sí los estadios de la producción"*. [Schmidt, 1983. p. 99]. Es decir, un estadio de producción en el que las herramientas son rústicas o artesanales se diferencia de uno igual en el que esas mismas herramientas han alcanzado una perfección técnica que permite una mayor y más rápida producción de mercancías y en general de objetos de consumo. En este sentido, la introducción de la tecnología en el proceso productivo -sea de mercancías o de obras culturales-, constituye un nuevo estadio en la producción humana.

éstos, a su vez, dependen del avance del conocimiento en este campo. Al mismo tiempo, aquellos adelantos y desarrollos van acompañados por transformaciones sociales y nuevas expresiones artísticas que dan cuenta de estos cambios. Y es esto precisamente lo pionero del trabajo de Benjamin: encontrar en lo particular, en la mónada, la manifestación de estos cambios dentro de sus variadas relaciones sociales, económicas, políticas o artísticas y dar cuenta de todo ello a través del concepto de *sensorium*.

Las correspondencias entonces entre innovaciones técnicas en la producción, las vanguardias artísticas que se apropian de estas innovaciones en el campo de la cultura y del arte, y las transformaciones sociales, no se presentan sin tensiones. En una nota al pie de página de su ensayo *La Obra de arte*,²³ Benjamin lo pone de presente. Allí nos dice que “*toda forma artística elaborada*” depende del cruce de “*tres líneas de evolución*”. La primera de ellas se presenta cuando la técnica posibilita la aparición de un nuevo arte, como es en su caso el cine y la fotografía. En segundo lugar, las expresiones artísticas actuales inician una forma de comunicación que las nuevas manifestaciones artísticas impulsadas por las innovaciones técnicas van a poder hacer suyas sin mayor esfuerzo²⁴. Y por último, las “*modificaciones sociales*” casi imperceptibles servirán como antesala para la nueva organización perceptual de la sociedad que permitirá a su vez la recepción de este nuevo arte.

Se presenta aquí una tensión entre los cambios técnicos, la vanguardia artística y los cambios en la sensibilidad. ¿Cuál es la causa de cuál? Sin la técnica, decimos, no es posible que aparezca el nuevo arte; pero, así mismo, sin la vanguardia que sea sensible a esos cambios, por más técnicas, no habrá allí ninguna vinculación y por lo tanto ninguna innovación. Así mismo, los cambios sociales vienen dados por los cambios en las técnicas, pero también éstos se ven influenciados por las nuevas expresiones artísticas que toman forma en esos cambios sociales²⁵. ¿Cómo resolver esta tensión? ¿Sería necesario resolverla tan lógicamente como lo aquí expuesto? ¿O

²³ Benjamin, 1973. p. 49.

²⁴ Por ejemplo, el cubismo es la forma en la que el movimiento y cruce de perspectivas que se avecinaba con el cine se hizo presente de manera pionera en la pintura.

²⁵ Pensar en la literatura futurista que ha sido parte del imaginario de la experimentación científica.

más bien es una trama en la que se compenetran estos tres elementos y por ello no es posible analizar cada fenómeno como apartados unos de los otros? Exponer esta tensión nos permitirá ver más claramente la dialéctica que se presenta entre estos tres elementos y así poder entender qué consecuencias tiene cada uno de ellos sobre los otros²⁶. Se corresponde esta tensión con la metodología misma de Benjamin en el sentido de que en la configuración del sensorium no sólo participa el elemento técnico, sino también el elemento social, económico y político en tanto que es una interrelación de todos ellos los que crean las condiciones para una nueva configuración del mismo.

La apuesta es entonces, como ya lo habíamos dicho, por una mirada compleja y transversal que tenga en cuenta las transformaciones concretas en su multiplicidad de relaciones. El tema de la técnica cobra así su importancia: es un elemento transversal de todo este fenómeno junto a lo cual se puede demostrar su íntima relación con la nueva sensibilidad, la nueva percepción y la transformación de la experiencia que se da bajo su dominio.

Para nuestros propósitos, ya que esto ameritaría todo un estudio aparte, aceptaremos que las innovaciones técnicas en el plano de la producción posibilitan, a su vez, la formación de nuevas expresiones artísticas y crean un tipo nuevo de organización social, así como una nueva exigencia en la configuración sensorial del individuo. Un ejemplo de ello se presenta en la formación de la sociedad de masas. Esta sociedad no hubiera emergido sin los medios de comunicación de masas, y estos, a su vez, no hubieran aparecido sin la invención de la técnica de transmisión de datos que posibilitó la introducción de la radio, y la técnica de fijación de la imagen en movimiento que posibilitó la introducción del cine. Benjamin nos lo ilustra así:

“A la reproducción masiva corresponde en efecto la reproducción de masas. La masa se mira a la cara en los grandes desfiles festivos, en las asambleas monstruosas, en las enormes celebraciones

²⁶ Por ejemplo, entre uno no tan central dentro del proyecto: cómo pensaba Benjamin la vanguardia artística en contraste con la idea de una parte de la estética contemporánea según la cual lo nuevo se opacó por el fracaso de la idea de progreso.

deportivas y en la guerra, fenómenos todos que pasan ante la cámara. Este proceso, cuyo alcance no necesita ser subrayado, está en relación estricta con el desarrollo de la técnica reproductiva y de rodaje. Los movimientos de masas se exponen más claramente ante los aparatos que ante el ojo humano. (...) Esto es, que los movimientos de masas y también la guerra representan una forma de comportamiento humano especialmente adecuada a los aparatos técnicos.” [Benjamin, 1973. p. 55].

Con esta aclaración situamos el papel de la técnica en la transformación de la sociedad y la relación que tiene con los distintos ámbitos sociales en los que toman forma estos cambios. El conocimiento científico y la vanguardia artística posibilitan su aparición; la técnica los materializa en el plano social y de producción²⁷. Estas innovaciones en el plano de la técnica tienen su correlato en las transformaciones de la percepción, en la forma en la que se organizan nuestros sentidos y las nuevas funciones que podemos realizar con ellos. *“Así es como resulta perceptible que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su consciencia presenta otro tramado inconsciente.” [Benjamin, 1973. p. 48].* La forma en la que se organiza la mirada en un plano espacial, como lo es el campo abierto por ejemplo, es completamente diferente a como se organiza esa misma mirada en la ciudad. Mientras que una puede perderse en la lejanía, la otra se estrella con el siguiente edificio o con el siguiente carro. Una mirada como ésta se centra en lo fragmentario, en las partes, ya que no tiene tiempo ni espacio para abarcar el todo, como sí lo puede hacer el que mira desde el campo el paisaje que a sus ojos se le presenta.

“La luna y las estrellas no merecen ya mención alguna.” [Benjamin, 1980. p. 66]. Esta frase ilustra la situación técnica actual de la percepción y de la sensibilidad humana. Si las lunas y las estrellas ya no se mencionan en la poesía de Baudelaire es porque la mirada se ha retirado de un tipo de perspectiva y en su lugar se ha ubicado una nueva. Se ha retirado de los grandes paisajes y de las amplias perspectivas, así como se ha eliminado el tiempo para concentrarse en lo que nos pudiera

²⁷ Así como la sociedad creó la técnica computacional, al mismo tiempo esta técnica crea las condiciones para la aparición de nuevas máquinas, entre otras, la de los robots.

devolver la mirada. Eso es lo que llama Benjamin la crisis del aura. El habitante de la ciudad ha dejado de ver la luna y las estrellas porque se le ha disminuido la capacidad de experimentar lo que antes se le presentaba de modo natural²⁸. Y esto pasa no solamente porque la técnica de iluminación de la ciudad impida ver claramente el firmamento, sino sobre todo porque el ojo se ha sobrecargado de funciones de seguridad para prevenir los peligros de la ciudad, lo cual le impide perderse en la lejanía infinita del universo. *“La mirada-seguro prescinde de perderse soñadoramente en la lejanía. Puede incluso llegar a sentir placer en su degradación.”* [Benjamin, 1980. p. 167]. Y no sólo la mirada; en general, se trata de una nueva configuración sensorial que implica a todos los sentidos. Y es por esto que se habla de sensorium, ya que se trata de una transformación del sistema sensorial completo, desde el oído hasta el tacto pasando por el olfato. Todos estos sentidos se han transformado por la forma en la que ellos se han relacionado con la técnica y por la forma como a través de ella actuamos en, y conocemos el mundo.

Benjamin se concentró en aquellas manifestaciones que dieran cuenta de la transformación de la experiencia. Esas manifestaciones provienen principalmente de la esfera del arte como un espacio en el que se pueden condensar los cambios actuales y venideros. Ya hemos hablado de la importancia para Benjamin del estudio sobre la literatura, principalmente de Baudelaire, que se enmarca dentro de este propósito de dar con las claves de la transformación sensorial a través de las manifestaciones artísticas. Junto a ello podemos sumar en el estudio de Benjamin una multiplicidad de ejemplos que van desde el estudio profundo de la vanguardia artística literaria francesa del siglo XIX y principios del XX, hasta los análisis sobre el papel del cine y la fotografía en la configuración perceptiva de la sociedad. Estos estudios tienen en común la perspectiva

²⁸ Por eso también es que podemos entender cuando a alguien le dicen lunático para dar cuenta de su anormalidad psicológica, ya que el contemplar la luna es parte de una percepción desadaptada de la que se le exige al habitante psicológicamente sano que está consciente de los peligros y de la necedad de seguir contemplando la lejanía que representa la luna. Es la misma situación que Adorno nos pone de presente en el plano de la música: *“Si alguien queda impresionado de repente por la seriedad de una música y se pone en un café a escucharla con intensidad tiene que portarse de forma ajena a la situación en que se encuentra y mover a risa a los demás. En este antagonismo aparece la relación fundamental entre el arte y la sociedad. La experiencia del arte desde fuera deshace su continuum, lo mismo que los pots-pourris deshacen voluntariamente la continuidad de la cosa”*. [Adorno, 1983. p. 330].

desde la cual se los mira: es una visión histórica de los fenómenos para comprenderlos desde sus orígenes, y a su vez es una visión materialista que tiene en cuenta a la técnica que posibilitó la aparición de estos fenómenos y que a su vez dio pie para la aparición de unos nuevos. Por ejemplo, dice Benjamin hablando del cine que

“La técnica ha sometido al sensorio humano a un entrenamiento de índole muy compleja. Llegó el día en que el film ha correspondido a una nueva y urgente necesidad de incentivos. La percepción a modo de shock cobra en el film vigencia como principio formal. Lo que en la cinta sin fin determina el ritmo de la producción es en el film base de la recepción.” [Benjamin, 1980. p. 147].

Y es precisamente en ello en donde radica la importancia de la técnica en el análisis de los fenómenos sociales y en particular de los fenómenos artísticos, ya que su función se corresponde con el modo en el que el ser humano organiza la recepción de los estímulos en un mundo mediado tecnológicamente y, a su vez, se corresponde con las nuevas formas de producción, ya sean artísticas o mercantiles. Esto se debe a que la técnica actúa directamente sobre los sentidos, sobre el sensorium en general y sobre las fuerzas productivas de la sociedad. Es decir, son nuestros sentidos, la vista, el olfato, el tacto, el gusto, los que se someten al funcionamiento de la máquina, o al revés, es la máquina quien se somete al funcionamiento de los sentidos, manteniendo sin embargo en los dos casos una relación estrecha entre la máquina y nuestros sentidos.

Podemos decir entonces que Benjamin, al hablar de sensorium en sus estudios sobre arte, se interesa más por la estética que por el arte mismo, ya que es estéticamente como recibimos los shocks y es así mismo estéticamente como se manifiestan, en las obras de arte, las modificaciones de nuestro sensorium. Este punto queremos resaltarlo debido a que es uno de nuestros intereses el rescatar esta perspectiva estética para el análisis social. Desde esta perspectiva se pueden estudiar los fenómenos sociales en su complejidad de relaciones que en el

fondo tienen algo común: el sensorium, la modificación de cómo percibimos el mundo, cómo lo conocemos y actuamos sobre él. Esto tiene implicaciones para todas las esferas de la vida, tanto en la política, económica, artística y, en general la social, ya que se trata de la forma en la que conocemos y a su vez de la forma en la que ese conocimiento transforma el mundo y nos transforma a nosotros.

En su obra, Benjamin no habla de lo particular para referirse a fenómenos aislados, sino que es precisamente esa particularidad, como ya decíamos, la que le permite acceder al mundo entero. Por ello, de un fenómeno como lo es la decadencia de los pasajes de París pensaba que podía reconstruir la ur-historia del capitalismo moderno, ya que en esas ruinas, en esos fragmentos, podía develar lo que se encontraba en el fondo de todos los cambios que estaban apareciendo y que se han expandido por casi todo el globo. *"El Libro de los Pasajes es lo que habría sido: un diccionario histórico de los orígenes capitalistas de la modernidad, una colección de imágenes concretas, fácticas, de la experiencia urbana."* [Buck-Morss, 2005, p. 117]. Nuestra posición respecto al trabajo de Benjamin es que éste se interesaba más en la experiencia estética que en la experiencia artística, ligando de esta manera el arte con las manifestaciones de su tiempo como una forma en la que se expresaba ese nuevo sensorium. El estudio consignado en el texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* habla de ello. Si bien allí se concentra en el cine y la fotografía, su intención va más allá de sus manifestaciones artísticas: va dirigida a señalar cómo estos nuevos medios hacen evidentes -ya que no son los causantes- las transformaciones de la percepción del habitante de la ciudad; y aunque se interesa por los debates en torno a si la fotografía y el cine se pueden definir como arte, su propósito va más allá: mostrar los cambios sociales que se corresponden con las nuevas formas de percepción y conocimiento que introduce la técnica del cine y la fotografía.

2.3 La perspectiva estética

Recordemos con una referencia al origen del término estética el porqué de nuestro interés por dejar en claro la importancia de esta perspectiva en el presente trabajo. Como es ya conocido, fue el filósofo Baumgarten quien por primera vez acuña el término para referirse al estudio filosófico del conocimiento que podemos llegar a aprehender a través de nuestros sentidos. En aquél momento, la estética se constituye en una rama autónoma de investigación filosófica que tomará gran importancia a través de los decenios posteriores. Estos desarrollos se fueron descentrando de su punto original, es decir, de la relación de los sentidos con el conocimiento que podemos obtener del mundo, hacia el análisis o crítica de la obra de arte. No se quiere decir con ello que el arte no hace parte del campo estético; por el contrario, es una de sus principales manifestaciones sociales. Lo que queremos subrayar es que hablar de la estética no se refería estrictamente al hablar propiamente de los sentidos y del conocimiento que podamos alcanzar a través de ellos, sino que se fue convirtiendo casi que en una teoría del arte o de la belleza²⁹, relegando su aspecto social más relevante: el papel de nuestros sentidos para acceder al mundo y comprenderlo.

Sentar como premisa la alusión al sentido original del término estética, es decir, remontarnos hasta el vocablo griego *Aisthitikos* para resaltar “*aquello que se percibe a través de la sensación*” [Buck-Morss, 2005. p. 173] y al vocablo *Aisthisis* para referirnos a la experiencia de eso que se percibe a través de los sentidos, nos permitirá poner de presente su importancia en relación a la configuración del sensorium, puesto que “*El campo original de la estética no es el arte sino la realidad, la naturaleza corpórea, natural*”. Es decir, cuando hablamos de estética nos referimos antes que a la forma de producción o recepción de la obra de arte, a la naturaleza empírica, a la forma de conocimiento que obtenemos a través de todo nuestro “*sensorium corpora*” y su relación con una cultura que se centró y se centra en la capacidad de la razón para comprender la totalidad del mundo. La estética moderna se ha encargado en particular de este último problema. Una parte

²⁹ Y aún peor: actualmente sólo se habla de estética para referirse a un canon occidental sobre la belleza.

importante de los artistas románticos, en particular Schiller en su *Educación estética*, o Rousseau en su *Emilio*, nos proporcionan un ejemplo acerca de la domesticación de eso salvaje de los sentidos que todavía se resiste a su culturización. A pesar de estos esfuerzos de la cultura occidental de la razón ilustrada por domesticar los sentidos, los seres humanos todavía conservan una parte irracional que representa las sensaciones: *“Los sentidos preservan una huella incivilizada e incivilizable, un núcleo de resistencia a la domesticación cultural”*. [Buck-Morss, 2005. p. 174]. Esta domesticación ha encontrado en la técnica a uno de sus mejores aliados para lograr su objetivo, pero, asimismo, esa técnica contiene el potencial de liberarlos de la represión.

El poeta Paul Valéry nos describe la situación de la estética en su tiempo (el mismo de Benjamin):

“... ¿en qué ocasión se puede precisar el designio de crear una Estética? ¿Una ciencia de lo Bello?... ¿Es que lo modernos todavía usan esta palabra? Yo creo que sólo la pronuncian a la ligera... O bien sueñan con el pasado... La Belleza es una especie de muerte. La novedad, la intensidad, la extrañeza y, en una palabra, todos los valores del choque, la han suplantado. [Valéry, 1929. p. 111].

¿Qué pueden significar las palabras de Valéry en el contexto que hemos propuesto? Podemos decir que parte de ese adiestramiento de los sentidos que podría lograr el arte moderno a través de la belleza, ha sido transformado en un adiestramiento o 'alienación' a través del Shock. Y es esto a lo que Benjamín se refiere cuando nos habla de una nueva configuración del sensorium.

Si parte importante de la historia de la cultura occidental ha sido la historia del adiestramiento de las fuerzas, tanto productivas como destructivas, de los sentidos, debemos entonces analizar el papel del arte en esta tarea. Como nos lo expone Buck-Morss, Benjamín *“Le exige al arte una tarea mucho más difícil; esto es, la de deshacer la alienación del sensorium corporal, restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad, y la de hacer todo esto no evitando las nuevas tecnologías sino atravesándolas”*.

[Buck-Morss, 2005. p. 171].

Esta referencia al arte actual y la forma que ha tomado la retomaremos en el tercer capítulo de la investigación. Por ahora nos referiremos, para aclarar este tema de la estética, a un ensayo muy pertinente de Susan Buck-Morss intitulado *Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte*, en donde hace una revisión, desde una mirada contemporánea, del ensayo *La obra de arte* de Walter Benjamin. Nos referimos a este trabajo de Buck-Morss en tanto nos aclara mucho más el tema de la relación de la técnica y sus implicaciones sobre el aparato sensorial humano a la luz de las investigaciones científicas contemporáneas. Por otro lado, a partir de este ensayo actualizaremos y ampliaremos el campo que interviene en la configuración del sensorium contemporáneo a partir de lo que la autora denomina sistema *sinestésico*.

Buck-Morss inicia su reflexión sobre el ensayo *La obra de arte* a partir de las distintas interpretaciones que se han hecho del mismo. Se ha interpretado -dice la autora- como una afirmación de la naciente cultura de masas y del papel de la tecnología en su formación y reproducción. Nos recuerda sin embargo, como contraposición a esta actitud afirmativa de la cultura de masas, cómo al final del ensayo el autor nos alerta sobre los peligros que una estetización de la vida y de la política puede traer consigo. Esa estetización es la que propone el fascismo y a la que el comunismo responde con la "*politización del arte*". Según Buck-Morss, lo que nos dice Benjamin es que detrás de esa '*estetización de la política*' se encuentra la '*alienación sensorial*', que el "*fascismo no inventa sino que meramente administra*". [Buck-Morss, 2005. p. 171]. Esta alienación sensorial es la que encuentra en la estética de la guerra su mayor logro y en la degradación de los sentidos su mayor placer. Esta alienación y estetización política, por lo tanto, sobreviven al fascismo, ya que hacen parte de nuestra organización sensorial moderna, lo cual nos enfrenta a un tema de actualidad en tanto que las premisas que hacen posible este fenómeno siguen vigentes.

Cuando Benjamin se enfrenta a la estetización de la política, propone la politización del arte. Pero ¿qué es exactamente lo que significa esta politización? Para la autora, esta politización

amenazaría la existencia misma del arte como arte: se convertiría en otra cosa que va mucho más allá de ser un simple vehículo de propaganda, aunque esta interpretación sea parcialmente válida. En el fondo, dice, se trata de algo más importante:

“Si de verdad hubiéramos de 'politizar el arte' del modo radical que está sugiriendo, el arte dejaría de ser arte tal como lo conocemos. Por otro lado, el término clave 'estética' sufriría un giro de 180 grados en su significado. La 'estética' se transformaría; en verdad, sería redimida, de manera que, irónicamente (o dialécticamente), ella pasaría a describir el campo en el cual el antídoto contra el fascismo se despliega como respuesta política”. [Buck-Morss, 2005. p. 172].

Esta transformación de la estética tiene en cuenta de nuevo a todos los sentidos como las vías a través de las cuales nuestro cuerpo se conecta y se relaciona con el mundo exterior. Es en esta dirección que la autora nos lleva por caminos ya explorados por Benjamin en relación al sensorium, pero yendo mucho más allá, valiéndose de los estudios contemporáneos sobre el cerebro y el sistema nervioso como partes del cuerpo que están en completa relación con los datos de los sentidos. Para ello, parte de la premisa según la cual el sistema nervioso no se limita al cuerpo interno, sino que se relaciona con el medio ambiente en el que se encuentra: *“El circuito que va de la percepción sensorial a la respuesta motora comienza y termina en el mundo”. [Buck-Morss, 2005. p. 182].* Y añade seguidamente que *“El campo del circuito sensorial, entonces, se corresponde con el de la 'experiencia', en el sentido filosófico clásico de una mediación entre sujeto y objeto, y sin embargo su misma composición vuelve simplemente irrelevante la así llamada 'división entre sujeto y objeto' que era la plaga persistente de la filosofía clásica. [Buck-Morss, 2005. p. 182].*

Por eso, dentro de esta interpretación, que se puede remontar hasta Freud, el Yo del que habla Benjamin, y que es el que se resguarda de las impresiones externas del shock, debe verse como una *“proyección mental de la superficie del cuerpo”*. Es decir que, si seguimos el argumento de

Buck-Morss según el cual el sistema nervioso empieza y termina en el mundo a través de los sentidos humanos, que serían como porosidades por donde entran los estímulos externos, es decir los shocks, es la estética, en tanto estudio del conocimiento a través de los sentidos, la que nos puede liberar de la alienación que causan esos mismos shocks. Es todo el sistema sensorial, que la autora denomina como '*sistema sinestésico*'³⁰, a través del cual entran los estímulos externos; mas sigue siendo la consciencia del Yo la que los enfrenta para que no generen traumas en el aparato psicológico. *"Bajo tensión extrema, el yo utiliza la consciencia como un amortiguador, bloqueando la porosidad del sistema sinestésico, aislando así la consciencia actual del recuerdo del pasado. Sin la profundidad de la memoria, la experiencia se empobrece". [Buck-Morss, 2005. p. 187].* La autora nos refiere aquí a un tema ya conocido, pero de una manera más amplia. Si los datos de los sentidos quedan bloqueados por la consciencia para poder resguardar a ese sistema de los shocks, entonces esos datos ya no pueden ser parte de la memoria, sino del recuerdo, empobreciendo de esta manera la experiencia de la realidad; lo cual nos enfrenta a una situación bien paradójica: transformamos nuestro sensorium para protegernos de los peligros que provienen de una tecnología que nosotros mismos hemos creado³¹. O como dice Freud refiriéndose a esta situación que nace de los desarrollos técnicos:

"(...) no hay nada más que sacar la pierna desnuda de bajo la manta, en fría noche de invierno, para poder procurarse el 'placer' de volverla a cubrir. Sin el ferrocarril que supera la distancia, nuestro hijo

³⁰ Cabe recordar aquí una nota al pie que incluye el traductor del ensayo de Buck-Morss en la página 183 de su ensayo Estética y anestésica: *"El término inglés que utiliza Buck-Morss para referirse a este sistema es 'synaesthetic system'. Que conserva la alusión a lo estético (aesthetics). Si bien sería correcto traducirlo como 'sinestético', preservando así este matiz, he elegido vertirlo como 'sinestésico' para enfatizar el vínculo con el término 'sinestesia' (...)"*. El término sinestésico nos servirá, por un lado, como caracterización del sensorium contemporáneo en tanto que ha sido anestesiado de la realidad por la mediación de la técnica con el mundo y, por el otro lado, en tanto que bajo ese término se integrará el sistema perceptual de los sentidos, así como su relación, formando un todo (que la autora misma llamará, siguiendo a Freud, el 'Yo'), con el sistema nervioso.

³¹ *"La tecnología entonces se desarrolla con una doble función. Por un lado, extiende los sentidos humanos, incrementando la agudeza de la percepción, y fuerza al universo a la penetración por parte del aparato sensorial humano. Por otro lado, precisamente porque esta extensión técnica deja los sentidos expuestos, la tecnología se repliega sobre los sentidos como protección bajo la forma de ilusión, asumiendo el papel del yo para proporcionar aislamiento defensivo. El desarrollo de la maquinaria como herramienta tiene su correlato en el desarrollo de la máquina como armadura". [Buck-Morss, 2005. p. 196].*

jamás habría abandonado la ciudad natal, y no necesitaríamos el teléfono para poder oír su voz. (...)
¿De qué nos sirve reducir la mortalidad infantil si precisamente esto nos obliga a adoptar máxima prudencia en la procreación, de modo que, a fin de cuentas, tampoco hoy criamos más niños que en la época previa a la hegemonía de la higiene, y en cambio hemos subordinado a penosas condiciones nuestra vida sexual en el matrimonio, obrando probablemente en sentido opuesto a la benéfica selección natural?" [Freud, 1993. p. 3032].

Lo que resulta paradójico de esta situación es que al aumentar nuestras fuerzas y al agudizar nuestros sentidos gracias a la tecnología, nuestro sistema sensorial queda expuesto mucho más que antes a los estímulos externos que pueden causar el trauma psicológico ya anunciado. Para esto entonces, a través de la misma tecnología que nos deja vulnerables, encontramos el escudo que nos protege de esta situación, con la consecuente anestesia sobre los sentidos: *"Como resultado, el sistema invierte su rol. Su objetivo es adormecer al organismo, retardar los sentidos, reprimir la memoria: el sistema cognitivo de lo sinestésico ha devenido un sistema anestésico". [Buck-Morss, 2005. p. 190].* Con ello la autora nos dice que hemos llegado a un punto en el que el sistema, para protegerse de los peligros externos, ha limitado su capacidad para conocer la realidad directamente, relegando esta función a los aparatos tecnológicos que median nuestra relación con el mundo empírico. Esto conlleva a esa atrofia de los sentidos de la que hablábamos, ya que éstos no pueden enfrentarse solos ante un mundo que se les presenta de manera amenazante.

El papel de la estética entonces se transforma: pasa de ser el contacto con el mundo exterior, a una forma de bloqueo ante los estímulos que provienen de él. Y por eso habla de anestésica para referirse a esa incapacidad que se ha hecho propia de nuestro sensorium en el momento de experimentar el mundo: *"Ya no se trata de educar al oído no refinado para que escuche música, sino de devolverle la capacidad de oír"*³². Esto conlleva, entre otras cosas, a la incapacidad del

³² En el momento en que escribo este trabajo la agencia de noticias Associated Press publica un artículo sobre una investigación de la Unión Europea en donde advierte que los reproductores de Mp3 *"pueden causar sordera permanente"* en aquellas personas que los utilizan con un volumen mayor a 90 decibeles durante cinco años

sujeto para responder políticamente; lo que se le enfrenta a éste es la automatización de la respuesta motora ante los estímulos externos, que es la base de la vivencia como contraparte de la experiencia.

La neurastenia es una enfermedad *“identificada en 1869 como constructo patológico”*. Su descripción médica concuerda con la teoría del shock de Benjamin en sus consecuencias sobre el sistema 'sinestésico'. En sus descripciones de la enfermedad, los médicos de finales del siglo XIX hablaban de un tipo de desorden *“causado por 'exceso de estimulación' (sthenia) y por la 'incapacidad para reaccionar a los mismos' (asthenia). La neurastenia podía ser provocada por 'exceso de trabajo', por el 'desgaste natural' de la vida moderna, (...) por la 'creciente carga [de la civilización moderna] sobre el cerebro y sus tributarios' (...)*”. [Buck-Morss, 2005. p. 191]. Lo cual coincide totalmente con las afirmaciones de Benjamin sobre la acción de los estímulos externos de la ciudad moderna en el debilitamiento de la memoria y por lo tanto en el vaciamiento de la experiencia. Así, Buck-Morss nos pone de presente que la teoría del shock de Benjamin, y en general su teoría sobre la experiencia moderna, tiene su correspondencia científica en las investigaciones neurológicas más recientes. Por otro lado, reafirma el argumento según el cual es todo el sistema sinestésico, es decir, todo el sensorium, quien participa como recipiente de los shocks, al mismo tiempo que los bloquea a través de sus prótesis tecnológicas. El problema que señalamos es que no sólo bloquea los shocks, sino también cualquier contacto directo con el mundo exterior. Esta situación es representada en la película Crash, del director norteamericano David Cronenberg. En ella, Niki, la protagonista, *“ha sido insensibilizada por el continuo tratamiento de choque de la cultura posmoderna, distanciada por las múltiples capas de mediación*

seguidos a cuenta de una hora diaria. *“Helen Kearns, vocera de la UE, dijo en una conferencia de prensa que el comité ejecutivo de la organización está pidiendo al público, especialmente a niños y adolescentes, 'bajar el volumen' ahora pues podrían estar dañando su capacidad auditiva sin advertirlo”*. Yahoo Noticias (2008, 13 de octubre), “Reproductores MP3 pueden causar sordera permanente” [en línea], disponible en <http://es.noticias.yahoo.com/ap/20081013/twl-eur-med-reproductores-digitales-sord-1be00ca.html>, recuperado: 13 de octubre de 2008. Estos aparatos tecnológicos que nos anestesian de la realidad exterior a largo plazo causan ya no una anestesia, sino la incapacidad fisiológica de acceder a través de nuestros sentidos a los datos del mundo exterior. Estamos de acuerdo con Buck-Morss cuando nos dice que no sólo estamos perdiendo la capacidad para escuchar los acordes, la armonía o el ritmo de una canción, sino la capacidad misma de oír. De eso se trata parte de la amenaza actual al sensorium humano.

electrónica entre ella misma y su experiencia corporal. Sólo el dolor externo la puede llevar de nuevo a su cuerpo físico”. [Dery, 1998. p. 323].

Como forma de enfrentar estos shocks provenientes de la realidad aparecieron las drogas, en especial el opio, para calmar el dolor o anestesarlo. En la historia de la ciencia médica la eliminación del dolor en los pacientes que debían ser intervenidos quirúrgicamente siempre fue un problema a resolver. El descubrimiento de los anestésicos actuales debió pasar con anterioridad por diferentes técnicas y sustancias que de alguna u otra manera aliviaban el dolor, ya sea a costa de un alto peligro para la vida del paciente o a costa de no mitigarlo completamente. A pesar de las prohibiciones por parte de la iglesia al uso del opio para aliviar el dolor (pues lo relacionaba con prácticas de brujería), en el siglo XVIII, Friedrich Serturner, farmacéutico alemán residente en la ciudad de Westphalia, observó en el opio unos cristales blancos que pudo purificar con la ayuda del ácido sulfúrico y alcohol, y en los cuales observó, a partir de experimentos con ellos, la cualidad de disminuir o eliminar el dolor. Los animales con los cuales experimentó, al proporcionarles una dosis de estos residuos purificados, quedaban dormidos, por lo que a la sustancia descubierta la denominó morfium, en honor Morfeo, Dios del sueño. El opio, junto a otras drogas como el éter, comenzaron a ser utilizados con mayor frecuencia en círculos sociales con intereses más de diversión que de solución científica como calmante del dolor. Resalta el consumo de drogas en gran parte de la población pobre, aunque también fueran utilizadas en fiestas de la nobleza. Su utilización médica, así como su correspondiente uso recreativo, tenían sin embargo algo en común: alejar la realidad, que en muchos casos era dolorosa o insatisfactoria, y en su lugar ubicar un sentimiento de placer o por lo menos de neutralización del dolor.

“La adicción a las drogas es característica de la modernidad. Es el correlato y la contraparte del shock. (...) La experiencia de la intoxicación [sin embargo] no se limita a las transformaciones bioquímicas inducidas por las drogas. En el siglo XIX se hace de la realidad misma un narcótico”. [Buck-Morss, 2005. p. 195]. Y se hace de la realidad un narcótico porque la existencia social está dominada por la represión del sueño utópico que la técnica engendró; porque esa realidad no trae

consigo la felicidad sino el dolor. A esta acción anestésica de la realidad potenciada y afinada por la tecnología es a lo que Benjamin llamó fantasmagoría. Es bajo la figura del sueño, del que todavía no ha despertado la sociedad, la forma de captar y experimentar la realidad de una manera mucho menos dolorosa lo que Benjamin quiso hacer evidente en los Pasajes de París como fantasmagorías de las mercancías; en las exposiciones universales como fetichismo de la técnica; o en los panoramas y dioramas como ambientes artificiales en los que se imbuía al individuo como si estuviera en otra realidad. *“Mientras que los adictos a las drogas se enfrentan a una sociedad que cuestiona la realidad de sus percepciones alteradas, la intoxicación de la fantasmagoría deviene la norma social. La adicción sensorial a una realidad compensatoria deviene medio de control social”.* [Buck-Morss, 2005. p. 198].

Recordemos que el despertar es para Benjamin el momento revolucionario, el momento en el que salta el *continuum* de la historia, y por eso el tema de la fantasmagoría cobra tanta importancia en su obra, de la misma forma que el sensorium, para determinar qué es de lo que nos protege esa fantasmagoría. Por ejemplo, las mercancías exhibidas en los pasajes como fetiches nos hacen olvidar las relaciones de explotación que hay detrás de su producción; la aparición de los perfumes, que nos aíslan del olor de una sociedad que se pudre desde dentro; la belleza de los diseños de nuestros objetos cotidianos, que nos hacen olvidar la fealdad de un mundo que se esconde tras ellos; o del mismo arte, que de *promesa de felicidad* se ha convertido en una mercancía más de la industria del entretenimiento. Todo un ambiente fantasmagórico, anestésico, que actúa sobre el sensorium humano, se ha creado para aislar al individuo de la realidad social, creando en esta fantasmagoría la realidad misma, es decir, convirtiéndola en norma social.

La estética, o la perspectiva que ella posibilita, nos suministra un camino de entrada, primero, para definir claramente el campo en el que se enmarca el sensorium y, segundo, para analizar desde allí muchos de los fenómenos contemporáneos relacionados con la Internet. Si nos centramos en el aspecto técnico y en sus consecuencias sociales, es porque la tecnología actúa directamente sobre el aparato sensorial, transformando nuestra percepción del mundo estéticamente, es decir,

desde la configuración de un sensorium contemporáneo a esta época tecnológica. Por eso en el tercer capítulo el lector encontrará que las manifestaciones que se tendrán en cuenta para describir ese nuevo sensorium que se configura en la época de Internet pueden ir a veces más allá de ésta, ya que tienen una relación oculta que la perspectiva bejaminiana nos ayuda a revelar.

2.4 Nuevo Sensorium y la modificación de la percepción

Si nuestro sistema sensorial se ha transformado, con él así mismo va cambiando nuestra percepción. En una nota al pie ya citada, Buck-Morss afirma cómo la tecnología agudiza nuestros sentidos al mismo tiempo que los protege de esa agudización, posibilitando de esta manera un estado de vulnerabilidad frente a los estímulos del mundo. Es esa nueva percepción por la que se interesó Benjamin cuando analizó el cine y la fotografía como manifestaciones o concreciones técnicas e históricas de esa modificación del sensorium. En su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* describe esta transformación de la percepción y su relación con la emergencia de la técnica del cine. Allí nos dice que estos cambios de la percepción se corresponden con periodos históricos de transformación o de decadencia a causa sobre todo de la introducción de nuevas técnicas de producción. Riegel y Wickhoff, dice Benjamin, fueron los primeros en dar con las modificaciones de la percepción que trajo consigo la aparición de un nuevo arte. Sin embargo, no fueron más allá del análisis de estas modificaciones para poder extraer de allí *“las transformaciones sociales que hallaron expresión en esos cambios de la sensibilidad”*. [Benjamin, 1973. p. 24]. Y es precisamente ese el intento de Benjamin: ver cómo esa alteración de la sensibilidad encuentra su correspondencia en los cambios de la organización de la sociedad, y al revés: cómo los cambios sociales y económicos alteran la configuración de esa sensibilidad. La aparición de la sociedad de masas encuentra su correspondencia en la alteración de la percepción del habitante de la ciudad. Ya Baudelaire había sacado sus propias conclusiones sobre este fenómeno. Fue parte constituyente de su producción poética. Al contrario que en Victor Hugo, que hace referencia explícita a la existencia de las masas, en Baudelaire *“(…) la masa es (…) algo tan poco externo que en su obra se sigue cómo, atraído y embelesado, se defiende sin embargo de ella”*. [Benjamin, 1980. p. 137]. Benjamin habla de la aparición de la perspectiva impresionista como la materialización de una mirada que se place en el *'hormiguelo'* de una multitud de cabezas de los centros urbanos. Esta especificidad de la nueva percepción que trae

consigo la sociedad de masas se caracteriza por dos

“(...) circunstancias (...) a saber: acercar espacial y humanamente las cosas (...) [así] como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. (...) Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible”. [Benjamin, 1973. p. 24].

Esta percepción sólo fue posible por la multitud que apareció en el escenario de la ciudad y que tuvo su correspondencia en las manifestaciones artísticas de esos tiempos. Cuando Benjamin dice que Baudelaire ya tenía ese sensorium, a lo que se refiere es que el poeta pudo percatarse anticipadamente de esas transformaciones que el habitante de la ciudad iba haciendo suyas de manera inconsciente como forma de sobrevivencia y de adaptación a las nuevas condiciones sociales y técnicas: *“Baudelaire ha colocado, por tanto, la experiencia del shock en el corazón mismo de su trabajo artístico”. [Benjamin, 1980. p. 132].*

El cine es la expresión de esa percepción alterada³³. Benjamin va proponiendo ejemplos de la técnica del cine que se corresponden con sus manifestaciones sociales. Así por ejemplo, nos habla de cómo el actor de cine se distancia de su antecesor, el actor de teatro, en que aquél no se presenta ante un público, sino ante el objetivo de la cámara, haciendo que su ejecución no sea unitaria, como en el teatro, sino fragmentada por las mismas exigencias del montaje en el cine. Esta representación del actor de cine refleja la fragmentación de la experiencia que experimenta el habitante de la ciudad. La sociedad de masas se representa en el cine a través de las grandes perspectivas que logra el objetivo de la cámara, pero también en su misma reproducción. Lo igual en el mundo que trae consigo la reproducción técnica es esa multiplicación del número de

³³ *“El cine es la forma artística que corresponde al creciente peligro en que los hombres de hoy vemos nuestra vida. La necesidad de exponerse a efectos de choque es una acomodación del hombre a los peligros que le amenazan. El cine corresponde a modificaciones de hondo alcance en el aparato perceptivo, modificaciones que hoy vive a escala de existencia privada todo transeúnte en el tráfico de una gran urbe, así como a escala histórica cualquier ciudadano de un Estado contemporáneo”. [Benjamin, 1973. p. 52].*

personas que conforman la masa de las ciudades. Asimismo, el acercamiento espacial de las cosas que exige la masa se corresponde con su actitud frente a lo reproducido, es decir, su acercamiento hace que las masas se sientan más cómodas para hablar o hacer juicios sobre ello: *“Es propio de la técnica del cine, igual que de la del deporte, que cada quisque asista a sus exhibiciones como un medio especialista”*. [Benjamin, 1973. p. 39]. *“Esta vinculación es un indicio social importante. A saber, cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la fruitiva”*. [Benjamin, 1973. p. 44].

Por otro lado, el cine se corresponde con esa nueva percepción del hombre de la masa en tanto que en su necesidad de acercamiento a las cosas y en su fragmentación de la experiencia como consecuencia del shock -gracias al retardador y al acercamiento del objetivo en el cine-, se han hecho visibles aspectos de la realidad que antes pasaban desapercibidos. Al igual que el psicoanálisis, dice Benjamin, nos ha abierto perspectivas nunca antes imaginadas acerca de los residuos de realidad que se mantienen en nuestro inconsciente *'pulsional'*, el cine, de la misma manera, nos ha abierto el camino hacia el conocimiento de nuestro *'inconsciente óptico'*³⁴.

“Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras. Con el primer plano se ensancha el espacio y bajo el retardador se alarga el movimiento. En una ampliación no sólo se trata de aclarar lo que de otra manera no se vería claro, sino que más bien aparecen en ella formaciones estructurales del todo nuevas”. [Benjamin, 1973. p. 47].

³⁴ Debemos tener en cuenta que este *'inconsciente óptico'* se agudiza proporcionalmente a la mayor velocidad de los aparatos tecnológicos por captar la imagen fugaz. Pensemos por ejemplo en que la velocidad de obturación y de captación de la imagen en una cámara fotográfica le abre posibilidades al reportero gráfico para captar de la realidad fragmentos cada vez más fugaces que para la vista natural -esto es, no técnica-, pasaban inadvertidos. Esa mirada del político que no estaba planeada, pero que dice mucho más de lo que está diciendo con las palabras, es captada técnicamente por el fotógrafo para abrir un nuevo plano acerca de la verdad de la política. Así, los adelantos técnicos en este ámbito de lo visual (pero así mismo de otros campos sensoriales) permiten adentrarnos con mayor profundidad en ese *'inconsciente óptico'*.

Por eso puede poner de presente Benjamin en su *Pequeña historia de la fotografía* cómo a Blossfeldt en sus retratos de plantas se le presentan formas de 'columnas', 'báculos episcopales' y 'árboles totémicos'. Formas que siempre habían estado allí y que habían pasado desapercibidas para el ojo natural se hacen evidentes para el ojo técnico que fija su mirada a través del objetivo de la cámara³⁵. De esta manera se hace evidente ese 'inconsciente óptico' que aparece con la técnica fotográfica y del cine. Con esto también podemos aclarar la relación estrecha entre técnica y sensorium. Si ese inconsciente óptico del que nos habla Benjamin sólo puede aparecer con la técnica de la fotografía y del cine gracias al retardador de movimiento o a la ampliación de la perspectiva, significa ello que es sólo gracias a la técnica que podemos captar esos residuos del mundo a los cuales no teníamos posibilidad de acceder con anterioridad. El ojo humano que capta por ejemplo aquellos espacios mínimos o fragmentados sólo lo logra con la ayuda de la cámara, con lo cual expresamos que es la técnica la que además de configurar nuestra percepción, nos habla de las posibilidades de conocimiento que para los sentidos ella misma trae. Así, el incremento en el conocimiento del inconsciente óptico se corresponde con la velocidad de las cámaras para capturar una imagen cada vez más fugaz. En este caso el inconsciente óptico sólo se lo debemos a la técnica. De esa forma es en la que la tecnología determina nuestro sensorium: dispone lo que podemos percibir, lo que nuestros sentidos pueden captar y por lo tanto la forma en que conocemos el mundo.

Esta nueva percepción que se inaugura para el habitante de la ciudad toma la forma de la dispersión. Es una percepción en la dispersión. *"El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa"*. [Benjamin, 1973. p. 55]. La dispersión se enfrenta al recogimiento y a la

³⁵ La fotografía microscópica es un buen ejemplo de cómo es a través de los aparatos tecnológicos, en este caso el microscopio y la cámara digital, que se nos abre un nuevo mundo que antes era completamente desconocido a causa de nuestra incapacidad para acceder a él con nuestros sentidos naturales. Como a Blossfeldt, a los fotógrafos del mundo microscópico se les aparecen formas sólo visibles por este inconsciente óptico. Nikon ha realizado un concurso de las mejores fotografías microscópicas desde el año de 1974. Las fotos ganadoras del 2008 se pueden encontrar en la página oficial del concurso (<http://www.nikonsmallworld.com/index.php>) y su reproducción en la página web de la National Geographic: <http://news.nationalgeographic.com/news/2008/10/photogalleries/best-microscope-photos/index.html>

concentración en tanto actitudes que se exigían para contemplar la obra de arte y acceder a una verdad trascendente. Aquí radica el punto de discordia entre dos actitudes perceptuales distintas. Una que ve en el recogimiento y la concentración la vía hacia el conocimiento verdadero e ilustrado, y otra que identifica la distracción como forma específica de la percepción sensorial moderna. En el comienzo de su segundo trabajo sobre Baudelaire, Benjamin nos dice que la recepción de la poesía lírica se encontraba en crisis en el tiempo de aquél. Los lectores de la época de Baudelaire “(...) dan preferencia a los goces sensuales; y están familiarizados con el 'spleen' que acaba con el interés y la receptividad”. [Benjamin, 1980, p. 123]. Y por eso se les dificultaba la lectura de la lírica. Su sensorium exigía un arte que se correspondiera con su nueva percepción, es decir, con el shock y la distracción. Por ello Baudelaire tuvo éxito varios decenios después de su muerte: cuando las condiciones de recepción de su obra se volvieron más favorables, esto es, cuando el sensorium que él captaba hizo parte manifiesta de la organización sensorial del habitante de la gran urbe.

Esta forma de dispersión en la percepción puede verse representada en la figura de la masa, contrastada con la figura del que contempla una obra de arte para sumergirse en el mundo que ella presenta. La masa, por el contrario, sumerge en sí misma a la obra de arte. Y esto se ve patente, dice Benjamin, en el arte de la construcción.

Desde siempre, este arte ha estado acompañando la vida humana debido a la necesidad que tiene el hombre por resguardarse del exterior, por encontrar un alojamiento estable y seguro. La recepción de la arquitectura puede darse por dos vías: táctil y ópticamente. La recepción óptica se corresponde con la contemplación de la arquitectura. Esta actitud no es la de la persona que pasa frecuentemente por el frente de un edificio, por ejemplo, sino la del turista, que contempla aquello que no había visto antes. Para la persona a quien es costumbre ver el edificio allí, la forma de su recepción es táctil, en tanto que sumerge el edificio dentro de su vida diaria y no es él quien se sumerge en la vida del edificio. Sin embargo, la disposición espacial de este edificio determina, a partir de su recepción táctil -esto es, dispersa- la forma en la que el habitante se ubica y transita en

la ciudad:

“También el disperso puede acostumbrarse. Más aún: sólo cuando resolverlas se le ha vuelto una costumbre, probará poder hacerse en la dispersión con ciertas tareas. Por medio de la dispersión, tal y como el arte la depara, se controlará bajo cuerda hasta qué punto tienen solución las tareas nuevas de la apercepción. (...) La recepción en la dispersión, que se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la apercepción, tiene en el cine su instrumento de entrenamiento”. [Benjamin, 1973. p. 54].

“Raramente incurre Benjamin en condenas absolutas”. [Buck-Morss, 2005, p. 170]. Con ello quiere decir la autora que Benjamin estaba consciente de que si bien estas transformaciones sociales y sensoriales traían consigo pérdidas para la sociedad (como por ejemplo la posibilidad cada vez más reducida de acceder al aura de los objetos naturales), a su vez creaban las condiciones para que aparecieran nuevas posibilidades de liberación. En este caso, la técnica inherentemente contiene el potencial de llevar a la sociedad a una organización más justa, en la que sus fuerzas productivas fueran encauzadas hacia la mejoría de las condiciones materiales de la mayoría de la población.

“(...) no hay duda de que Benjamin consideraba la tecnología de reproducción como inherentemente progresiva, al menos en potencia. Con respecto a la fotografía, creía significativo que este procedimiento no se considerara patentable, que desde sus comienzos sus implicaciones socialistas fueran obvias: '(...) el Estado (...) se apoderó del invento e hizo de él, previa indemnización (de los inventores), algo público'. Creía que la misma multiplicación de imágenes constituía una ayuda invaluable en el ataque contra la cultura burguesa: las obras de arte, que podían ser reproducidas infinitamente por la fotografía, perdían el 'aura' de tesoros culturales únicos en su clase y así, su importancia como posesiones privadas.” [Buck-Morss, 2005, p. 72].

Asimismo, la nueva experiencia moderna del shock participaba, al igual que de su aspecto negativo sobre la sociedad, de su aspecto constructivo o revolucionario. Este aspecto es el del montaje y el del despertar.

2.5 Fragmentación y montaje

La fragmentación de la experiencia como consecuencia del shock, vimos ya, es una manifestación moderna de la forma en la que el habitante de la ciudad vive en una época dominada por la técnica. Hemos expuesto las consecuencias negativas que tiene sobre la experiencia, dentro de las cuales subrayamos la estetización de la política por medio de la alienación de nuestro sensorium, es decir, de nuestros sentidos, ó, como lo denomina Buck-Morss, de nuestro aparato sinestésico. Como anotábamos en una cita anterior de la misma autora, el propósito de Benjamin es el de deshacer esa alienación con las mismas herramientas con las que el sistema social ha alienado nuestro sensorium. Así entonces, la otra cara del trabajo de Benjamin es la de reconocer en esas nuevas experiencias, y en la técnica misma, las posibilidades para construir algo nuevo y redimir el sueño utópico que trajo consigo el industrialismo.

En este contexto, la experiencia del shock no sólo tiene su aspecto negativo en tanto que el individuo llame a la conciencia en su ayuda para amortiguar los golpes que el mismo shock causa sobre el organismo sinestésico, sino que también puede tener la figura progresista que permite el despertar del sueño:

“En las Tesis Benjamin habla del 'shock', en vez de 'despertar', como el momento revolucionario de ruptura con el pasado, pero son palabras distintas para nombrar la misma experiencia. 'Imágenes del pasado' reemplaza al término 'imágenes oníricas', pero éstas aún son dialécticamente ambivalentes, mistificantes y, sin embargo, contiene la 'chispa de la esperanza'.” [Buck-Morss, 2005. p. 114].

Por otro lado, el shock que causa la fragmentación aparece bajo la forma de proyectil, que desmembra no sólo nuestra experiencia, sino toda tradición anterior, al disminuir la capacidad de la memoria en favor de la del recuerdo. También esta fragmentación es la forma en la que captamos

en lo microscópico, en lo particular concreto, una verdad que estaba dada sólo a aquellos que podían tener una visión panorámica del mundo, una posición sólo favorable y posible para la clase dominante, ya sea feudal o burguesa. Por eso, la obra de arte adoptó la forma del shock como una forma de despertar de la alienación y de reconstruir el mundo bajo nuevas formas:

“De ser una apariencia atractiva o una hechura sonora convincente, la obra de arte pasó a ser un proyectil. Chocaba con todo destinatario. Había adquirido una calidad táctil. Con lo cual favoreció la demanda del cine, cuyo elemento de distracción es táctil en primera línea, es decir que consiste en un cambio de escenarios y de enfoques que se adentran en el espectador como un choque. (...) De hecho, el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda enseguida interrumpido por el cambio de éstas. Y en ello consiste el efecto de choque del cine que, como cualquier otro, pretende ser captado gracias a una presencia de espíritu más intensa.” [Benjamin, 1973. p. 51].

Esta fragmentación de imágenes puede ser unida de nuevo bajo una 'nueva ley': la del montaje. Como recordábamos, el actor de cine se distingue del actor de teatro sobre todo porque su imagen no es presentada ante un público inmediato, sino ante el objetivo de la cámara que indirectamente es el público de masas. Esta presentación ante el objetivo y no ante el público le permite al cine, y hasta le exige por cuestiones económicas, la estructuración de lo presentado en base al montaje de todas las grabaciones que podrían no tener conexión espacial o temporal entre sí. Benjamin nos recuerda el ejemplo de aquella escena en que *“El salto desde una ventana puede rodarse en forma de salto desde el andamiaje en los estudios y, si se da el caso, la fuga subsiguiente se tomará más tarde en exteriores”.* [Benjamin, 1973. p. 37]. También en el periódico vemos la misma forma de montaje: su diagramación está más dirigida hacia la lecturabilidad, es decir, a la facilidad para leer tanto el contenido informativo como publicitario, que hacia una conexión entre las diferentes informaciones. Por eso mismo es que Benjamin veía en el montaje una forma tan

interesante. Es más, quiso que su *Libro de los Pasajes* fuera construido exclusivamente de citas. *“Sabemos que Benjamin, inspirado por los surrealistas, había pretendido que el montaje fuera la clave metodológica del proyecto. El montaje -una yuxtaposición de diferentes elementos, en la que ningún elemento es más importante que el otro- era el principio organizativo de las imágenes dialécticas”.* [Wolin, 1999. p. 95].

El montaje entonces se presenta, por un lado, como una nueva posibilidad para juntar esa realidad fragmentada por la técnica y el shock y, por el otro, como una necesidad de encontrar en lo fragmentario, como mónadas, la verdad histórica que se esconde en ello y así poder crear un nuevo mundo a partir del montaje de estos fragmentos. Los fotomontajes de Heartfield fueron para Benjamin un ejemplo de cómo la superposición de imágenes dialécticamente opuestas pueden dar una versión mucho más verdadera de la realidad que la simple presentación de una fotografía de una fábrica en donde se ve a los obreros trabajando:

“Lo creativo en la fotografía es su sumisión a la moda. El mundo es hermoso -ésta es precisamente su divisa. (...) Y puesto que el verdadero rostro de esta creatividad fotográfica es el anuncio o la asociación, por eso mismo es el desenmascaramiento o la construcción su legítima contrapartida. La situación, dice Brecht, se hace 'aún más compleja, porque una simple réplica de la realidad nos dice sobre la realidad menos que nunca. Una foto de las fábricas de Krupp apenas nos instruye sobre tales instituciones. La realidad propiamente dicha ha derivado a ser funcional. La cosificación de las relaciones humanas, por ejemplo la fábrica, no revela ya las últimas de entre ellas. Es por lo tanto un hecho que hay que construir algo, algo artificial'.” [Benjamin, 1973. p. 81].

También Benjamin se da cuenta de cómo las revistas de vanguardia de moda y fotografía se empezaron a fijar por lo fragmentario más que por la imagen total. Dice Benjamin de las fotografías de estas revistas que no era la vista total de la ciudad, o de una escultura típica, en lo que se fijaban los objetivos de sus fotógrafos, sino en lo fragmentario, en lo particular que diera cuenta de

la totalidad. En esto fue pionero el fotógrafo francés Átget en tanto que *“introdujo la liberación del objeto del aura”* que se captaba en las fotografías de retratos o en las fotografías que querían captar la totalidad de la escena.

Este proceso de montaje no sólo fue evidente en el ámbito artístico del cine y la fotografía; fue en realidad una posibilidad intrínseca a la nueva técnica y a los nuevos materiales que se le asociaban. *“El raíl viene a ser el primer componente montable de hierro, el precursor de la viga”*. [Benjamin, 2007. p. 38]. Por eso, en el plano de la construcción, el montaje encontró su más grande y pionero monumento en la Exposición Universal llevada a cabo en París en el año de 1889, en donde Francia, como país anfitrión, presentó sus últimos adelantos en el plano de la construcción, que eran en el fondo la vinculación, reciente y no sin reticencias, entre el arte y la ingeniería. Este monumento fue la Torre Eiffel, formada a partir del montaje de miles de piezas armables de hierro estructuradas por otros varios millares más de tornillos³⁶. Debemos tener en cuenta que el montaje es una expresión histórica en tanto que fue posible sólo por los adelantos técnicos en el material y en la forma como ese material podía ser manipulado. Por eso dice Benjamin que las primeras construcciones en hierro daban cuenta no sólo de los desarrollos de la técnica actual sino sobre todo de la situación de la sociedad: *“Las primeras construcciones en hierro servían a fines transitorios: mercados cubiertos, estaciones ferroviarias, exposiciones. El hierro, por tanto, se une enseguida a momentos funcionales de la vida económica. Pero lo que entonces era funcional y transitorio empieza a resultar, bajo el ritmo distinto de hoy, formal y estable”*. [Benjamin, 2007, p. 177].

Junto al hierro como material de construcción de una nueva arquitectura que recoge el principio del montaje como principio de construcción, aparece el vidrio como una forma de revelarse ante el ambiente del interior burgués y por lo tanto como correspondencia a la desaparición del aura en el ámbito de la obra de arte. *“Resulta fundamental la interpretación de Benjamin del montaje como una forma, ya visible en los primeros Pasajes, que en la yuxtaposición caleidoscópica y fortuita de*

³⁶ En la siguiente página web se pueden ver una serie corta de fotografías que dan cuenta la forma de montaje que se utilizó para la construcción de la Torre Eiffel: <http://pics.yemii.com/the-eiffel-tower.html>.

carteles y vidrieras fue elevada al rango de principio consciente de construcción por la tecnología durante el curso del siglo.” [Buck-Morss, 1995. p. 91].

En el fondo, lo que nos muestra Benjamin es una interrelación íntima entre las diferentes manifestaciones culturales, las nuevas configuraciones de los fenómenos y relaciones sociales y los avances técnicos en el plano de la producción. Con el sensorium Benjamin quiere acercarse desde una mirada caleidoscópica, y por lo tanto rica en perspectivas, a la organización histórica de la sociedad para establecer su estado actual, sus características y, sobre todo, las posibilidades de acción política que se pueden llevar a cabo bajo estas condiciones.

Hemos iniciado con una caracterización de lo que es la experiencia en Benjamin, su relación con la vivencia y por lo tanto su situación actual. Luego hemos entrado a caracterizar esa fragmentación y los elementos que la causan, así como la perspectiva estética desde la cual podemos analizar sus múltiples interrelaciones. En el tercer capítulo nos interesaremos por aspectos que el mismo Benjamin ya había anunciado y estudiado para, con las herramientas analíticas que hemos reunido y expuesto en estos dos primeros capítulos, llegar a analizar esos mismos aspectos desde una perspectiva contemporánea a la luz de la aparición de la Internet.

A pesar de los aspectos negativos que se podrían resaltar de los estudios de Benjamin sobre la sociedad, aspectos que más que negativos deben pensarse como críticos, su apuesta iba mucho más allá: el intento de animar las fuerzas de esta sociedad tecnológica que se encuentran adormecidas por la represión de los instintos pulsionales y por el sueño de alienación sensorial en el que se encuentran:

“Como escritor independiente, tenía acceso a los medios masivos, la radio y los periódicos. ¿Era posible, a pesar de su forma capitalista, la subversión desde adentro de estos aparatos culturales? En las metrópolis modernas, el efecto de la tecnología sobre el trabajo y sobre el ocio había sido el de partir la experiencia en fragmentos, y el estilo periodístico reflejaba esa fragmentación. ¿Podría ser usado el montaje, como principio formal de la nueva tecnología, para reconstruir un mundo

experiencial, y de tal modo proporcionar una coherencia de visión necesaria para la reflexión filosófica? Y aún más, ¿podrían las metrópolis del consumo, cimas de la cultura capitalista-burguesa dejar de ser un mundo de encantamiento misticador y transformarse en un mundo de iluminación política y metafísica?" [Buck-Morss, 1995. p. 40].

3. Sensorium e Internet

3.1 Introducción

“Se trata de rastrear el desarrollo no ya del significado de los términos sino del aparato sensorial humano en sí mismo”

Susan Buck-Morss

Hemos venido realizando, en los dos capítulos pasados, una descripción de los elementos que entran a ser parte constituyente de la experiencia moderna y con ella de la configuración del sensorium. Debemos ahora, antes de entrar en el análisis de los casos concretos que aquí queremos evidenciar como manifestaciones del sensorium, reunir todos aquellos elementos e intentar una definición que nos permita delimitar el campo empírico que abordaremos en el presente capítulo.

En los comienzos del segundo apartado del primer capítulo dejamos en claro que no hay en la obra de Benjamin una definición de sensorium. Hemos recordado los contextos en los que el autor lo ha mencionado y así poder hablar más de un concepto operativo que de una construcción teórica del mismo que podamos ver explícitamente en alguno de sus textos. Para ello, rastreamos a lo largo de estos dos capítulos los antecedentes y premisas teóricas que nos permitieran hacer evidentes los contextos en los que este concepto ha sido utilizado y así comprender cuál es su papel y qué importancia tiene el mismo para nuestros propósitos investigativos.

A continuación propondremos una definición de sensorium que nos permita resumir, y de esta manera organizar y redondear, el recorrido teórico realizado hasta el momento. Posteriormente nos encaminaremos hacia una re-construcción de la historia de la Internet desde la perspectiva histórica que nos exige la misma definición de sensorium y poder hacer así evidentes las manifestaciones y fenómenos que están estrechamente relacionados con la aparición de la Internet.

De allí pasaremos a las consecuencias de los cambios tecnológicos, de los desarrollos de la

Internet, de sus mediaciones en el cuerpo físico de los seres humanos y, en particular, del aparato sensorial y perceptivo. Nos arriesgaremos a plantear una hipótesis acerca de los riesgos que esta mediación tecnológica trae consigo y poder desde allí ejemplificar esta situación desde el campo del control social, de los modos de producción y de la producción estética, con sus obvias consecuencias políticas que desearemos resaltar. Los ejemplos que tomaremos se limitarán entonces a las manifestaciones más evidentes e importantes que en cada uno de estos campos podemos encontrar en la Internet.

3.2 Sensorium: una definición

Hablar de sensorium es poner de presente, en primer lugar, la transformación de la experiencia y su relación con la historia; es decir, de la experiencia histórica que se manifiesta en una época determinada. Benjamin se encargó de la descripción del sensorium moderno ligándolo al surgimiento de las ciudades y al desarrollo de la técnica a partir del conocimiento científico de la realidad que surge con la modernidad misma. Es por ello que Benjamin dice que la experiencia, y sus consecuencias sobre la percepción, están determinadas históricamente. Podemos hablar entonces del sensorium específico de una época. Sin introducirnos en la discusión acerca de si vivimos o estamos entrando a una nueva época de la historia de la humanidad, podemos decir sin embargo que nuestro tiempo ha traído consigo nuevos riesgos para la experiencia, y con ellos, una agudización del efecto de shock, que con la aparición de nuevas tecnologías nos exige actualizar la descripción llevada a cabo por Benjamin. Esto lo iremos realizando a lo largo del presente capítulo. Por ahora diremos que hablar de sensorium exige la descripción de la forma en la que nuestro aparato sensorial -es decir, nuestros órganos sensoriales (ojo, oído, etc.)-, se configuran y se manifiestan en expresiones sociales, políticas, económicas o artísticas. En general, al hablar de sensorium nos estamos refiriendo a aquella red de relaciones que se presentan entre estas distintas manifestaciones sociales y que además se evidencian individualmente en nuestra forma de experiencia y percepción.

Como lo haremos manifiesto más adelante, aquel proceso de vaciamiento de la experiencia, que aquí hemos denominado como fragmentación, se ha ido profundizando, de tal manera que cada vez hay menos posibilidades de acceder a ella, en un proceso paralelo en el que la vivencia, debido a las exigencias sensoriales de la tecnología, se convierte en la forma hegemónica de vivir en gran parte de nuestras sociedades contemporáneas. Esta situación, como ya hemos dicho, exige del individuo una forma específica de actuar y reaccionar frente a los estímulos externos, configurando su percepción como respuesta a estas exigencias. Estos estímulos externos

aparecen en forma de shock, causante de los traumas psicológicos propios de la ciudad. El bloqueo de estos estímulos por parte de la conciencia es la forma de prevenirlos, pero al mismo tiempo es la imposibilidad de acceder a la experiencia.

Al sensorium lo definimos entonces como la configuración y organización de nuestro aparato sensorial y nervioso, que está determinado no sólo naturalmente sino también históricamente. Este elemento histórico se refiere al tipo de conocimiento que en él se hace presente -en nuestro caso, el conocimiento científico-, por el desarrollo de la técnica -de la cual hablaremos en adelante como tecnología- y, junto a este desarrollo, por la transformación de los modos de producción. Hay, entre estos tres elementos, conexiones que nos permiten relacionar el tipo de conocimiento con el grado de desarrollo de las fuerzas tecnológicas y productivas, y éstos, a su vez, con las expresiones políticas, económicas o artísticas que se hacen presentes en la sociedad. El punto de convergencia de todos estos elementos y manifestaciones con el sensorium, que metodológicamente hemos tomado como punto de partida o de perspectiva, es el de la estética, desde la cual podemos hacer evidentes procesos sociales que van más allá de las manifestaciones artísticas de una sociedad. De esta manera fue que Benjamin, a través del estudio de la literatura de Francia del siglo XIX, pudo hacer comprensibles las relaciones entre estas manifestaciones estéticas con las expresiones sociales que encontraban lugar en esa sociedad.

“(...) Benjamin se da la tarea de pensar los cambios que configuran la modernidad desde el espacio de la percepción, esto es desde las mediaciones, los parentescos, las 'oscuras relaciones' entre lo que experimenta el transeúnte en las avenidas de la gran ciudad y lo que pasa en las fábricas, en las salas de cine y en la literatura marginal, entre los experimentos de escritura de Baudelaire, las expresiones de la multitud y las figuras del montaje cinematográfico”. [Barbero, 2003].

Nos referimos enseguida al significado etimológico de estética para retomar su sentido original en

cuanto al conocimiento del mundo que podemos llegar a obtener a través de nuestros sentidos. Esto nos ha llevado a hablar de la importancia de la tecnología como mediación técnica entre nuestro sensorium y el mundo exterior. A partir de ello hemos hecho evidente cómo esa mediación técnica agudiza los sentidos permitiéndonos obtener una mayor información del mundo a través de ellos. Hemos dicho asimismo que esta mediación le exige a nuestro sensorium un nuevo tipo de configuración. La velocidad del tiempo y de los shocks, así como la fragmentación del espacio como consecuencia del cambio tecnológico, han modificado la forma en la que conocemos el mundo y la forma también en la que actuamos en él. Benjamin nos puso de presente cómo los desarrollos que dieron lugar a la aparición del cine y la fotografía eran una forma de entrenamiento frente a las exigencias del mundo tecnificado que empezó a tomar forma con el nacimiento de las ciudades modernas. Nuestro propósito es actualizar su propuesta de análisis frente a la aparición de la Internet como nueva mediación tecnológica que da cuenta de las transformaciones que se venían dando desde antes de su aparición.

3.3 McLuhan benjaminiano

Para acercarnos más al campo de la comunicación, examinaremos la propuesta de Marshall McLuhan, que se ha resumido en su famosa frase “*el medio es el mensaje*” y que, como lo haremos evidente, está planteada en el mismo campo de la propuesta benjaminiana de sensorium. McLuhan ha puesto de presente las relaciones entre los modos de comunicación (dentro de los cuales cuenta tanto los medios de transporte, los medios simbólicos y las artes) y la forma en la que se configuran las sociedades. Si bien no podemos identificar si en algún momento McLuhan estudió a Benjamin, sí podemos encontrar una relación estrecha entre las propuestas de estos dos autores respecto a las relaciones entre desarrollos técnicos y la forma de organización social de las sociedades que los adoptan.

La intención de McLuhan era el hacer evidentes las transformaciones sociales que se presentan en el momento en el que la sociedad adopta una nueva tecnología dentro de sus propias dinámicas de funcionamiento. Estas transformaciones, si bien se hacen evidentes en el plano social, ocurren en realidad en el plano individual de la percepción y de la sensibilidad:

“Los efectos de la tecnología no se dan al nivel de las opiniones o los conceptos sino que cambian las proporciones de los sentidos o las pautas de percepción, de modo continuo y sin resistencia alguna. El artista serio es la única persona capaz de habérselas impunemente con la tecnología, sólo porque es un experto que se percata de los cambios de percepción de los sentidos”. [McLuhan, 1997. p. 66].

Si bien no seguiremos su propuesta general, que incluye una diferenciación entre *medios fríos* y *medios calientes* para clasificar los diferentes medios de comunicación, sí recogeremos parte del denominado determinismo tecnológico en tanto refuerza nuestra idea según la cual la tecnología actúa directamente sobre nuestros sentidos y sobre nuestra percepción -es decir, sobre nuestro

sensorium-, y así poder decir que no es lo mismo una sociedad que tiene a la televisión como uno de sus principales medios de comunicación y otra en la que ha aparecido la Internet; que el mensaje y la organización de esa sociedad no es la misma si hablamos de un medio u otro y que esta determinación actúa directamente sobre nuestro sensorium. En palabras de McLuhan,

“(...) el mensaje de cualquier medio o técnica es el cambio de escala, de pautas, de paso de ritmo que introduce en los asuntos humanos. El ferrocarril no introdujo en la colectividad humana el movimiento, el transporte, la rueda o el camino, pero sí aceleró y amplió la escala de las funciones humanas que acabamos de mencionar, creando clases totalmente nuevas de ciudades y nuevas especies de trabajo y diversión. Esto tuvo lugar tanto si el ferrocarril funcionaba en un ambiente tropical como si lo hacía en un ambiente nórdico, y es algo totalmente independiente de la carga o el contenido del medio ferroviario. Por otra parte, al acelerar el transporte, el aeroplano tiende a disolver las formas urbanas, políticas y de asociación nacidas del ferrocarril, con absoluta independencia de aquello para lo que se use el aeroplano”. [McLuhan, 1997. p. 56].

Lo mismo entonces nos podemos imaginar con la aparición, en nuestras sociedades, de un medio como la Internet. ¿Qué consecuencias trae consigo su introducción como extensión de nuestros sentidos y por lo tanto como nueva forma de percepción? Es esta pregunta, central a nuestros propósitos, la que nos invita a pensar la perspectiva de McLuhan. Y es también en este sentido que creemos que su propuesta nos permite actualizar y aclarar un poco más nuestra idea de sensorium en su relación con la tecnología y con la perspectiva estética que aquí hemos subrayado.

No diremos sin embargo que la tecnología determina completamente el desarrollo y organización de las sociedades y por tanto que el determinismo tecnológico sobre nuestro sensorium es total, como lo propone el autor. Si bien un medio de comunicación, como lo hemos venido afirmando, es una manifestación o concreción técnica de las dinámicas sociales, artísticas, económicas o políticas, no significa ello que esa misma técnica determine un destino a las sociedades que la

adoptan. Éric Maigret, basándose en la sociología de Touraine, nos habla en contra de este determinismo tecnológico: *“(...) a pesar de que los hombres están íntegramente inmersos en la técnica y ‘funcionan’ ellos mismo como instrumentos, siempre tienen la capacidad de modificar sus relaciones, de superar los funcionamientos que observan, mediante otros funcionamientos, otras mecanismos”*. [Maigret, 2005. p. 177]. El mismo Benjamin nos habla de esta posibilidad; es más, es una posibilidad implícita dentro de su propuesta. Si bien el totalitarismo -de izquierda y de derecha-, utilizó los medios de comunicación de masas para la creación de las condiciones de su aceptación, esos mismos medios contienen el potencial de un uso progresista y libertario. Por eso Benjamin nos dice que ante la estetización de la política, se debe responder con la politización del arte.

McLuhan nos permite comprender entonces más claramente la propuesta de Benjamin si entendemos que *“el medio es el mensaje”*. Ello significa para McLuhan que el mismo medio lleva consigo el mensaje y que, por lo tanto -y esto es importante- el contenido que puede llevar el mensaje es otro medio:

“Nuestra respuesta convencional a todos los medios (lo que cuenta es la forma en que se emplean) es la posición obtusa del idiota técnico, ya que el ‘contenido’ de un medio es como el jugoso trozo de carne con que el ladrón distrae al perro guardián de la mente. Los efectos del medio se hacen poderosos e intensos justamente porque se proporciona otro medio en calidad de ‘contenido’”. [McLuhan, 1997. p. 66].

Su ejemplo con la electricidad nos aclara un poco más este punto. Según el autor, la electricidad en sí misma, como medio, es ya un mensaje, *“debido a que es el medio lo que conforma y regula la escala y la forma de asociación y la acción humanas”*. [McLuhan, 1997. p. 56]. La electricidad permite concentraciones humanas que antes no eran posibles, como lo es la reunión de una multitud de personas para ver un espectáculo o asistir a una reunión política. Esta forma de

asociación humana, que se inaugura gracias a la electricidad, es la que posibilitó, específicamente, la aparición de la sociedad de masas. Así, sin la electricidad no hubiera sido posible la reunión de muchas personas y con ella la emergencia de este tipo de sociedades. De esta manera es que actúan los medios de comunicación en la sociedad: re-creando sus dinámicas y generando un nuevo tipo de organización temporal y espacial acorde a las nuevas técnicas.

Hay sin embargo un punto que debemos resaltar debido a su importancia y relevancia para nuestros intereses. Decíamos que el contenido del medio es otro mensaje; es decir, que el medio en sí mismo es ya un mensaje. Este mensaje es el que recibe el individuo y sobre él, sobre todo, es que actúa el medio como mensaje. En la cita anterior, McLuhan dice que los efectos del medio “*se hacen poderosos e intensos*” debido a que nos distraemos pensando que el mensaje es el contenido. Aquí es donde el autor se acerca a la propuesta de Benjamin y a nuestra perspectiva estética, en tanto que

“Benjamin enfatiza la historicidad del sujeto, es decir, entendiendo que la comunicación y la tecnología no son un mundo independiente de los hombres. El sujeto no está preconstituido, no existe un yo pre-social o pre-comunicativo, antes por el contrario, está constituyéndose de pies a cabeza, desde su estructura perceptiva hasta su relación intersubjetiva, en el medio o en el medium de las dinámicas y cambiantes relaciones sociales y de la comunicación”. [Marín, 2007. p. 222].

McLuhan nos deja en claro que los medios de comunicación, de la Internet o la luz eléctrica por ejemplo, actúan directamente sobre nuestros órganos sensoriales y por lo tanto en la forma de percepción que ellos mismos deben adoptar. Por ello es que nos dice que el efecto verdadero de los medios actúa lenta y silenciosamente sobre el individuo, transformando “*las proporciones de los sentidos o las pautas de percepción*”. Es por ello además que decimos que su propuesta se enmarca dentro de nuestra perspectiva estética en tanto que el efecto de los medios se lleva a cabo directamente sobre nuestros sentidos y sobre nuestra percepción. Al decir que los medios de

comunicación son extensiones de nosotros mismos, lo que está diciendo es que son extensiones de nuestros sentidos para, de una nueva forma, transformar y conocer el mundo. Y aquí de nuevo podemos conectar a Benjamin y a McLuhan. Los efectos de los medios de comunicación, al actuar directamente sobre nuestro aparato sensorial, exigen la intervención de la conciencia para resguardar al inconsciente de los shocks o estímulos que pueden causar un trauma en el cuerpo psicológico del individuo. Y la amenaza a la experiencia proviene precisamente de la necesidad del individuo de resguardarse de estos estímulos que él inconscientemente recibe y va adoptando como forma de conducta perceptual.

Por otro lado, podemos encontrar en estos dos autores casi la misma descripción de la situación social del individuo respecto a la tecnología. Nos dice McLuhan que es el artista quien puede 'habérselas' con estos cambios que la tecnología introduce al ser él consciente de la transformación de la percepción. Benjamin lo había dejado en claro al decir de Baudelaire que ya era consciente del sensorium de su época, es decir, de la transformación de la percepción sensorial que introdujo la aparición de la multitud y de la ciudad que la acogía. Y, aunque no se considere formalmente como un artista, para McLuhan un papel paralelo al de Baudelaire lo ejerce Alexis de Tocqueville. Al comprender éste las implicaciones que la introducción de la imprenta y la tipografía trajo sobre las sociedades que la adoptaron, *“supo leer el mensaje de cambio que se avecinaba en Francia y América del Norte cual si estuviese leyendo en voz alta un texto que se le hubiese entregado”* [McLuhan, 1997. p. 61]. Es decir que, tanto para Benjamin como para McLuhan, hay individuos capaces de ver lo contemporáneo de su tiempo en tanto que eso contemporáneo se manifiesta individualmente en las nuevas formas de percepción. Por eso el análisis de las manifestaciones artísticas nos permiten acceder a los elementos de los que se compone el sensorium de una época histórica, ya que son anticipaciones de lo que silenciosamente se va apoderando de la sociedad.

Así entonces, podemos redondear nuestra definición de sensorium y su relación con la tecnología recordando la propuesta de Buck-Morss. Nos ha dicho la autora que así como la tecnología nos

permite conocer más datos sobre el mundo en el que vivimos, al mismo tiempo ha hecho más vulnerables a nuestros sentidos frente a ese mundo. Esto conlleva a que a través de la misma tecnología se cree un sistema de defensa que tiene como consecuencia la anestesia de los sentidos frente a los estímulos exteriores, ubicándonos en una situación de no poder conocer el mundo si no es a través de los aparatos tecnológicos que hemos creado:

“Los órganos sensoriales poderosamente protéticos de la técnica son el nuevo yo' de un sistema sinestésico transformado. Ahora son ellos los que proporcionan la superficie porosa entre lo interior y lo exterior, que es tanto órgano perceptivo como mecanismo de defensa. La tecnología como herramienta y como arma extiende el poder humano (...) y de tal modo produce una contranecesidad: la de utilizar la tecnología como escudo protector contra el brden más frío' que ella misma crea”. [Buck-Morss, 2005. p. 210].

Lo que decimos aquí entonces es que la tecnología, y en nuestro caso específico los medios de comunicación, se convierten en extensiones de nuestros órganos sensoriales. Al tener éstos unas prótesis tecnológicas como extensiones sensoriales, por un lado, el ser humano conoce más del mundo y tiene mayores potencialidades para actuar en él; pero, por el otro lado, esa extensión y agudeza lo hace más vulnerable a los shocks, es decir, vulnerable frente a un mundo ya no natural sino técnico. Es por ser un mundo técnico que la conciencia tiene la necesidad de venir a la ayuda del individuo para prevenir los shocks externos que entran al inconsciente a través de los sentidos. Por eso, al versen vulnerados, los sentidos o los individuos mismos se escudan en la tecnología para que los proteja de esa vulnerabilidad. Esto cierra el círculo de una mediación tecnológica con el mundo cada vez más total, dejando abiertas las potencialidades y las amenazas que recaen sobre el individuo y la sociedad de la cual él es parte constitutiva.

3.4 Internet: una breve historia

Antes de pasar a los datos del campo empírico, creemos necesario re-construir una historia de la Internet que nos permita contextualizar el campo concreto de investigación y exponer, a través de una herramienta de análisis como lo es la historia, los principales sucesos que marcaron la aparición de este medio. Recolectar estos datos y a partir de ellos recrear su historia desde la perspectiva que hemos adoptado en la presente investigación, que es la perspectiva dada por la propuesta de sensorium en Benjamin, nos exige no sólo tener en cuenta los hechos técnicos sino, en lo posible, relacionarlos con otras expresiones sociales que paralelamente a este descubrimiento fueron haciéndose visibles.

Por ello, podríamos empezar con esta breve historia remontándonos a la década de los sesenta del siglo pasado, directamente a los orígenes del proyecto ARPAnet que dió inicio formal a lo que hoy conocemos como Internet. Sin embargo, siguiendo la idea de Benjamin según la cual toda innovación técnica es una concreción material de un tipo de conocimiento y percepción que ya empieza a aparecer en la sociedad -como lo fue el cine por ejemplo como concreción técnica de la percepción del habitante de la ciudad-, debemos remontarnos mucho antes de aquella década para dar una visión un poco más amplia de los orígenes de esta concreción técnica que es la de Internet. Y aunque pareciera que el remontarnos tan lejos en el tiempo implicara entonces hacer la historia de todos los medios modernos de comunicación -desde el telégrafo hasta la televisión pasando por el cine y la radio-, retomaremos sin embargo los hechos y datos más relevantes que indudablemente se encuentran, si bien no en el origen de la forma de funcionamiento técnico de la Internet, sí en los orígenes de la idea de un tipo de comunicación que traspasara las fronteras nacionales e implicara una especie de instantaneidad necesaria para el funcionamiento de las sociedades capitalistas avanzadas.

En este sentido es que podemos remontarnos hasta la invención del telégrafo. La idea de enviar información a largas distancias a través de un cable ya estaba presente en el siglo XVIII. Por ese

entonces, la única manera de transportar algún tipo de información era a través de un mensajero, el cual debía recorrer físicamente toda la distancia necesaria para llevar el mensaje a su destinatario. En ello, la información podía tardar meses en llegar (obviamente, dependiendo de la distancia). La referencia se vuelve interesante cuando la contrastamos con el tiempo que los mensajes empezaron a gastar, luego de la invención del telégrafo, para llegar a su destinatario. Fue Samuel Morse quien inventó lo que conocemos como clave Morse (un conjunto de sonidos que se corresponden con cada letra del alfabeto), en el año de 1835, y presentado al Congreso de los Estados Unidos en el año de 1838. Con la ayuda del Congreso, Morse pudo construir el primer telégrafo en el año de 1843 que unía la ciudad de Washington con Baltimore. El primer mensaje transmitido, “*¿What hath God wrought?*”, fue en el año de 1844. Y aunque a Morse se le atribuye también la invención del telégrafo, ya existían unas anteriores experimentaciones desde el año de 1833, cuando los científicos alemanes Weber y Gauss instalaron una línea telegráfica de 1000 metros de longitud en el pueblo de Göttingen. A estos intentos le siguieron lo que se conoce como el telégrafo de Huygens, seguido por el de Baudot, como desarrollo del de aquél. Sin embargo, es a Morse a quien más se le recuerda no sólo por la clave Morse, sino por haber hecho efectivo por primera vez la transmisión de un mensaje a través del telégrafo.

El primer cable transatlántico fue tendido en el año de 1858 entre los Estados Unidos y el Reino Unido y los primeros mensajes intercambiados fueron entre el Presidente del primero, James Buchanan, y la Reina Victoria de Inglaterra, iniciando germinalmente el proceso de globalización de las telecomunicaciones. Por esos días, un comentarista del Times of London, escribió: “*Tomorrow the hearts of the civilized world will beat in a single pulse, and from that time forth forevermore the continental divisions of the earth will, in a measure, lose those conditions of time and distance which now mark their relations*”³⁷. De esta manera se empezaron a hacer evidentes los cambios en la configuración de la percepción del espacio y del tiempo en esas sociedades, anticipando un proceso que se ha vuelto cada vez más rápido con la llegada de la Internet.

³⁷ <http://www.elon.edu/e-web/predictions/150/1830.xhtml>

Al tiempo de este descubrimiento y su puesta en práctica, varias empresas privadas empezaron a incursionar en estos terrenos, siendo pionera la Western Union. Ya para el año de 1866, la empresa tenía más de 100.000 millas de cable eléctrico tendido entre los Estados Unidos y sus nuevas conexiones con Europa, lo cual deja entrever lo fructífero del negocio de las telecomunicaciones desde su nacimiento. Sin embargo, este invento, de gran utilidad durante varias décadas posteriores -en el año de 1914 se descubrió una nueva forma mucho más eficiente de enviar mensajes a través del telégrafo-, fue cediendo paso a los sucesivos inventos enmarcados dentro del mismo propósito de crear un tipo de comunicación instantánea entre puntos espacialmente distantes. Fue en este contexto que entre los años de 1877 y 1878 se creó la primera línea telefónica y el primer teléfono a partir del invento patentado por Alexander Graham Bell, pero ya con anterioridad descubierto por Antonio Meucci en la Italia de 1849. El uso telégrafo sobrevivió debido a que la primera línea telefónica transcontinental apareció sólo hasta 1915, a pesar que en 1910 la Telegraph and Telephone Company (AT&T) tenía en servicio ya más de 5.8 millones de líneas. Luego de la puesta en marcha de la telefonía transcontinental, este número creció exponencialmente al tiempo que le ganaba más terreno al uso del telégrafo, llegando a estar más de 180 millones de líneas telefónicas en funcionamiento alrededor del mundo en los años sesenta.

El desarrollo de la telefonía se convierte en otro de los antecedentes remotos de la Internet ya que, por un lado, sigue la misma lógica de pensamiento que se escondía detrás del telégrafo y, por el otro, las primeras conexiones a las que tuvimos acceso para la internet fueron a través del cable telefónico, antes de la llegada del cable óptico y luego de muchos desarrollos de la comunicación satelital.

En julio de 1945 sale publicado un artículo en el *Atlantic Monthly* intitulado *As We May Think*. Este artículo fue escrito por el científico Vannevar Bush, quien había dedicado gran parte del tiempo de sus investigaciones en el Departamento de Defensa de los Estados Unidos. En la década de los años cuarenta fue designado como director de la Office of Scientific Research and Development

(OSRD), al tiempo que sentaba las bases para la colaboración institucional de investigación entre las universidades de Harvard, el MIT, la University of California en Berkeley y el Departamento de Defensa. Gracias a estas relaciones institucionales entre la academia y la industria militar, se dio paso a proyectos tan importantes como el Semi-Automatic Ground Environment (SAGE) en el MIT, que investigaba la interacción humano-máquina, o la Information Processing Techniques Office (IPTO), quien administraba el proyecto SAGE y para la cual *“The original mandate of the office was to extend the research carried out into computerization of air defense by the SAGE program to other military command and control systems”*³⁸. Estos dos proyectos fueron los antecedentes inmediatos del proyecto ARPAnet, del cual hablaremos en seguida.

En el artículo *As We May Think*, Bush habla de la forma de organización de la información. Allí hace referencia a la conexión cerebral de la información como una forma que se podía aplicar en el almacenamiento de la información científica. Allí dice que:

*“The human mind does not work that way. It operates by association. With one item in its grasp, it snaps instantly to the next that is suggested by the association of thoughts, in accordance with some intricate web of trails carried by the cells of the brain. It has other characteristics, of course; trails that are not frequently followed are prone to fade, items are not fully permanent, memory is transitory. Yet the speed of action, the intricacy of trails, the detail of mental pictures, is awe-inspiring beyond all else in nature”*³⁹.

Y si bien no espera que la tecnología reproduzca las dinámicas del cerebro en cuanto a su rapidez y complejidad, sí anuncia una nueva forma de almacenamiento y de acceso a esa información a través de un sistema de registros que puedan consultarse desde el propio escritorio de la casa con la ayuda de una pantalla controlada con teclado y palancas:

³⁸ http://www.livinginternet.com/i/ii_ipto.htm

³⁹ <http://www.theatlantic.com/doc/194507/bush/4>

“It consists of a desk, and while it can presumably be operated from a distance, it is primarily the piece of furniture at which he works. On the top are slanting translucent screens, on which material can be projected for convenient reading. There is a keyboard, and sets of buttons and levers. Otherwise it looks like an ordinary desk.

In one end is the stored material. The matter of bulk is well taken care of by improved microfilm. Only a small part of the interior of the memex is devoted to storage, the rest to mechanism. Yet if the user inserted 5000 pages of material a day it would take him hundreds of years to fill the repository, so he can be profligate and enter material freely”.

Lo que Bush anuncia aquí es obviamente la idea central del funcionamiento de la Internet. Por eso se ha considerado este artículo como uno de los primeros antecedentes teóricos científicos sobre su aparición.

Casi al mismo tiempo, por el lado ya no de la ciencia sino de la literatura, captando anticipadamente la nueva organización global a partir de los nuevos medios de comunicación, aparece en el año de 1946 un cómic de ciencia ficción intitulado *A Logic Named Joe*, de Murray Leinster. En él se narra la historia de un 'Logic' (el cual se podría entender como un computador personal) que tiene la capacidad de procesar y presentar toda la información en un 'Tank' (como un servidor de datos) y que además tiene fallas de funcionamiento desde su ensamblaje. La historia es contada por Ducky, quien es parte del personal de mantenimiento de la empresa productora de estas máquinas. Además de avizorar los problemas que podrían llegar a ocasionar los computadores con inteligencia artificial, como en *2001: Odisea en el espacio*, de Stanley Kubrick, Leinster aborda desde la ciencia ficción la posibilidad de que una máquina personal pueda respondernos todas nuestras preguntas, ayudándose, además de su inteligencia, de un servidor de datos en donde parte de esta información está contenida. No podemos hacer más que el paralelo con Google, que es considerado como la máquina que contiene todas las respuestas a las preguntas que le hacemos a través de su buscador. Aunque Google es sólo una parte; las

respuestas que nos proporciona son informaciones que se encuentran en la Internet y que él solamente se encarga de buscarlas y presentárnoslas.

Por el campo de la arquitectura se presenta la invención de una forma esférica llamada domo geodésico. Y aunque un domo geodésico ya había sido propuesto casi veinte años antes por el alemán Walther Bauersfeld para la construcción del *Zeiss I planetarium* en Jena, fue hasta las investigaciones de Buckminster Fuller que se logró el reconocimiento internacional como construcción arquitectónica, debido a que la estructura propuesta tenía la particularidad de resistir el peso generado por el volumen de la construcción y por utilizar la menor cantidad de materiales para su montaje. Por esto es que Fuller pensó esta construcción como la posible arquitectura del periodo de la crisis de la segunda posguerra mundial.

El domo geodésico de Fuller está compuesto por muchos nodos desde los cuales, en forma triangular -u 'omnitriangular'- se desprenden las bases que van a llegar a otros nodos de igual configuración. La unión de todos estos nodos, y sus líneas de fuga, cobran la forma de un globo interconectado por nodos y líneas, lo que nos recuerda la representación de la imagen de las conexiones a nivel global que posteriormente se darán con la Internet entre servidores y computadores personales⁴⁰.

Así entonces, tanto por el lado de la ciencia como por el de las artes, en este caso desde la literatura y la arquitectura, se veía el futuro de la forma y del funcionamiento de una herramienta tecnológica que pudiera dar cuenta de las necesidades de la naciente comunidad global a partir de medios de comunicación cada vez más rápidos y por lo tanto casi instantáneos.

En el contexto de la guerra fría, los Estados Unidos crearon, en 1958, la Advanced Research Projects Agency (ARPA), bajo la presidencia de Dwight Eisenhower, como respuesta al lanzamiento, en 1957, del Sputnik, el primer satélite de la URSS. La preocupación militar central de

⁴⁰ En 1985, investigadores de la University of Sussex en el Reino Unido y de la Rice University en los Estados Unidos descubrieron una molécula constituida completamente de carbonos. Una de las formas que toma esta molécula es cilíndrica. Por esa forma es que la molécula descubierta fue llamada Fullerenes, en honor al domo geodésico de Fuller. Los fullerenes son utilizados actualmente como una de las principales moléculas de las investigaciones y desarrollos en el campo de la nanotecnología.

los Estados Unidos radicaba en los efectos que podría tener sobre la infraestructura de comunicaciones un ataque militar de gran envergadura. Sin un tipo de sistema de comunicaciones distribuido era imposible responder a un ataque de esta magnitud. Y fue precisamente éste el primer objetivo de ARPA: crear una red de comunicaciones segura que pudiera responder ante un ataque de tal naturaleza. Bajo el proyecto ARPA se creó la IPTO, en cabeza de J.C.R. Licklider, encargada del desarrollo del proyecto SAGE, que se inscribe dentro de estos propósitos.

En 1962, Licklider, junto a Clark, publicaron el artículo "*On-line Man Computer Communications*", en donde proponen el concepto de *Intergalactic Computer Network* para referirse a la creación de interacciones sociales distribuidas⁴¹. A Licklider se le atribuye la idea de una red de trabajo universal, a partir de la cual se fueron desarrollando diferentes investigaciones que permitieran su materialización. Junto a los estudios de Licklider, se deben resaltar los de Paul Baran "*On Distributed Communication Networks*" en el año de 1962, el de Lawrence G. Roberts, "*Towards a Cooperative Network of Time-Shared Computers*" en 1966 y el de Larry Roberts, "*Multiple Computer Networks and Intercomputer Communication*" en 1967, enmarcados todos ellos dentro del proyecto ARPA y teniendo siempre la idea de red como forma de comunicación.

Lawrence G. Roberts escribió un artículo en 1966, pero publicado sólo hasta 1967, sobre la creación de una red dentro del proyecto ARPA en la que se pudieran conectar paralelamente y en tiempo real varios computadores. Paralelamente, un grupo de investigación de la National Physical Laboratory (NPL) en el Reino Unido, compartió su invento sobre intercambio de paquetes de datos, el cual fue añadido a la teoría que ya venían desarrollando Roberts y sus compañeros. Hay que tener en cuenta que los resultados de estas investigaciones, tanto las que se llevaban en el MIT, como en RAND, así como las que se llevaban en la NPL, fueron siempre paralelas y ninguna tenía conocimiento de las otras, sólo hasta el momento en el que fueron presentadas en la conferencia en la que Roberts expuso sus últimos descubrimientos. Y esto no sólo en el campo de la investigación científica.

⁴¹ <http://ibarrolaza.com.ar/zakon/hit.html>

Por esa época, además de las protestas estudiantiles, el hippismo y otras nuevas manifestaciones culturales que daban cuenta de las transformaciones sociales en donde la forma de red empezó a hacer parte de las mismas, fueron de gran interés en el ámbito académico las investigaciones de Foucault sobre el poder, ya iniciadas en sus estudios sobre *El nacimiento de la clínica* en 1962, *Las palabras y las cosas*, de 1966, y la *Arqueología del poder*, de 1969; seguidas todas ellas en sus estudios sobre la sexualidad en la década de los setentas. En estos libros el autor propone reexaminar la definición de poder en términos puramente represivos y analizar el momento en el que éste se manifiesta de forma contraria, es decir, en forma normalizadora y ya no represiva. Esta reorganización de las funciones del poder se ve reflejada así mismo en los puntos desde donde se ejerce. Contrario a la idea política moderna del Estado como detentador principal del poder, Foucault nos advierte cómo éste se ha descentralizado para dar forma a una gran red de relaciones de poder:

“Me parece que por poder hay que comprender, primero, la multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes y propias del dominio en que se ejercen, y que son constitutivas de su organización; el juego que por medio de luchas y enfrentamientos incesantes las transforma, las refuerza, las invierte; los apoyos que dichas relaciones de fuerza encuentran las unas en las otras, de modo que formen cadena o sistema, o, al contrario, los corrimientos, las contradicciones que aíslan unas de otras; las estrategias, por último, que las tornan efectivas (...)” [Foucault, 1976. p. 112].

Y ante una pregunta de Pierre Boncenne sobre sus análisis del poder, Foucault responde que

“En las sociedades occidentales industrializadas las preguntas ¿Quién ejerce el poder? ¿Cómo? ¿Sobre quiénes? Son ciertamente las preguntas actualmente vividas con mayor intensidad. (...) Todas esas preguntas me parecen hoy fundamentales y no creo que la pregunta '¿quién ejerce el poder?' pueda resolverse sin al mismo tiempo sea resuelta aquella otra '¿cómo sucede eso?'. (...) las estrategias de poder, las redes, los mecanismos, toda esa técnica que hace que una decisión

sea aceptada y que esta decisión no hubiese podido ser tomada de otra forma como en realidad lo fue". [Entrevista a Michel Foucault, L'express, 1984].

Este descentramiento fue precisamente el que buscaban los investigadores de ARPA con el propósito de que las comunicaciones militares no fueran derribadas ante un ataque de gran envergadura, como por ejemplo ante un ataque nuclear. Si había un sólo punto como fuente emisora, o como transmisor, era más probable que ante un ataque de estas proporciones las comunicaciones fueran eliminadas. Y fue también en ese sentido que Licklider pensó en el concepto de *Intergalactic Computer Network* como una forma de relación distribuida entre comunicaciones. Es decir que, si la comunicación no podía pasar por un punto, tenía toda una red de vías para llegar a su destino.

Hay que tener en cuenta sin embargo que las investigaciones sobre el poder llevadas a cabo por Foucault no se basan en una transformación de aquél en la época en la que el filósofo lo escribió, sino que es, según él, un proceso que empieza con el nacimiento de las sociedades modernas y, en particular, con el capitalismo industrial, que es el momento en el que comienza la descripción del sensorium moderno llevado a cabo por Benjamin. Tampoco podemos afirmar que los análisis de Foucault sobre esta descentralización del poder fueran los únicos; queremos simplemente resaltarlo como uno de los más importantes filósofos e investigadores que realizaron este trabajo. Por ello, además, no es casualidad que fuera él, en una conferencia pronunciada en el Centre d'Études architecturales el 14 de marzo de 1967, quien hablara por primera vez, desde la teoría de la arquitectura, de *Los espacios otros* -que fue el nombre bajo el cual se publicó esta conferencia- y en específico del espacio virtual.

En esta conferencia, Foucault habló del profundo interés de nuestra época por el espacio en comparación por el interés del siglo XIX por la historia. En la Edad Media había una jerarquía de lugares, que fueron sustituidos, luego de Galileo, por la extensión. El siglo XX se caracteriza -dice Foucault- por la ubicación como sustitución de la extensión. "*La ubicación se define por las*

relaciones de vecindad entre puntos o elementos". [Foucault, 1997]. Entre todas las clases de ubicaciones que podemos encontrar en el espacio contemporáneo, Foucault se interesa por dos de ellas: las utopías y las heterotopías. Las utopías son *"lugares sin espacio real"*, mientras que las heterotopías son espacios *"fuera de todos los espacios"*, a pesar que sea posible su localización. El ejemplo que nos propone Foucault es el de la imagen del espejo, a la cual, si bien no podemos acceder, sí podemos localizar. *"(...) el espejo opera como una heterotopía en el sentido de que devuelve el lugar que ocupa justo en el instante en que me miro en el cristal, a un tiempo absolutamente real, en relación con el espacio ambiente, y absolutamente irreal, porque resulta forzoso, para aparecer reflejado, comparecer ante este punto virtual que está allí"*. [Foucault, 1997]. A renglón seguido nos enumera los principios sobre los que se basan estas heterotopías. Para nuestros intereses recordaremos dos de ellos, que son anticipaciones de las características del espacio virtual de la Internet. Por un lado, en el tercer principio nos dice que la *"heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un único lugar real distintos espacios, varias ubicaciones que se excluyen entre sí"* [Foucault, 1997]. Este espacio obviamente viene a ocuparlo la pantalla del computador a través de la cual, sin movernos de nuestro asiento, podemos acceder simultáneamente a distintos espacios virtuales que no tiene relación entre sí y que, físicamente, y respecto a la información que presentan, pueden estar alojados en servidores espacialmente distantes.

El sexto principio propuesto es el de erigir un espacio distinto al real como su oposición. Estas heterotopías *"O bien desempeñan el papel de erigir un espacio ilusorio que denuncia como más ilusorio todavía el espacio real, todos los lugares en los que la vida humana se desarrolla. (...) O bien, por el contrario, erigen un espacio distinto, otro espacio real, tan perfecto, tan exacto y tan ordenado como anárquico, revuelto y patas arriba es el nuestro"*. [Foucault, 1997]. Y un ejemplo de ello en la Internet es el programa *Second Life* (www.secondlife.com), en cuyos espacios virtuales los participantes crean una vida paralela a la real y que, en ocasiones, llega a ser más importante que ésta, como lo demuestra una nota periodística del diario español *20 minutos*: *"Algunos*

estudios apuntan a que para casi la mitad de los estadounidenses la vida que desarrollan en este tipo de mundos virtuales es tan importante como la real⁴². Estas creaciones virtuales son como las fantasmagorías de las que hablaba Benjamin para referirse a los espacios creados por la técnica como válvulas de escape del individuo en esta sociedad. De esta misma manera funcionan en estas ocasiones las heterotopías virtuales.

Por último, no podemos dejar pasar una analogía que el mismo Foucault propone al finalizar su conferencia: *“La nave constituye la heterotopía por excelencia. En las civilizaciones de tierra adentro, los sueños se agotan, el espionaje sustituye a la aventura y la policía a los piratas”*. [Foucault, 1997]. El espacio heterotópico del mundo virtual de la Internet lo exploramos, en gran parte, a través de nuestros 'navegadores', como en un gran mar en donde podemos escoger a dónde queremos ir y en muchas ocasiones sin saber a qué puerto vamos a llegar, ya que si el espacio de la Internet puede funcionar como un espacio de control y de pura fantasmagoría, también puede ser un espacio de libertad todavía no explorado en su totalidad y en su potencialidad. Las indicaciones de Foucault nos demuestran las exigencias y experiencias de una sociedad por concretar técnicamente esta sensibilidad. La primera de estas concreciones como anticipación directa de lo que será el espacio de la Internet fue la puesta en desarrollo del proyecto ARPAnet.

De esta manera, adaptando dentro del proyecto la terminología de 'packet switching', proveniente de las investigaciones de Donald Davies y Roger Scantlebury en la NPL -en oposición a 'circuit switching'⁴³-, empezó a funcionar, el 30 de agosto de 1969, lo que se conoció como ARPAnet. A mediados de 1968, ARPA abrió una Request for Quotation (RFQ)⁴⁴ para la fabricación de las IMP's

⁴² Salvatierra, Blanca. (2007, 02 de junio), “Cómo vivir una realidad alternativa”, en 20 minutos [En línea], disponible en: <http://www.20minutos.es/noticia/198919/second/life/videojuego/>, recuperado: 11 de noviembre de 2008.

⁴³ *Packet switching* y *circuit switching* hacen referencia a dos métodos diferentes de intercambio de datos de forma remota. “*Packet switching breaks data into chunks, or “packets,” and lets each one take its own path to a destination, where they are re-assembled (rather than sending everything along the same path, as a traditional telephone circuit does)*”. Tomado de: <http://www.vanityfair.com/culture/features/2008/07/internet200807?currentPage=2>. El packet switching fue adoptado para el funcionamiento de ARPAnet, y en general para la Internet, a partir de los estudios en la NPL.

⁴⁴ “*A Request for Quotation (RFQ) is a standard business process whose purpose is to invite suppliers into a bidding process to bid on specific products or services*”. Tomado de: http://en.wikipedia.org/wiki/Request_for_Quotation.

que harían posible la conexión remota entre varios computadores. Esta convocatoria fue ganada por la empresa Bolt, Beranek and Newman (BBN) en la que Licklider formuló sus famosos 'memos' en el año de 1962. La BBN desarrollo la primera *Interface Message Processor (IMP)*, ya antes sugerida por el investigador de ARPA, Wesley Clark. Esta IMP fue producida a partir de un documento encargado por DARPA a la Stanford Research Institute (SRI) intitulado “*A Study of Computer Network Design Parameters*” y dado a conocer a comienzos de 1968. Este documento fue finalizado por Roberts y Wessler y fue el utilizado por la BBN para el desarrollo del IMP.

Fue en ese mismo año de 1969 que se pudo lograr la primera conexión y transmisión de datos entre cuatro nodos ubicados en la UCLA - Universidad de Los Ángeles, California, el 30 de Agosto; en el Instituto de Investigaciones de Stanford (SRI), el 1 de Octubre; en la Universidad de California Santa Barbara (UCSB), el 1 de Noviembre; y en la Universidad de Utah, en Diciembre⁴⁵.

El funcionamiento de ARPAnet fue presentado al público hasta el año de 1972 en la International Computer Communication Conference (ICCC), utilizando un protocolo Host-to-Host llamado Network Control Protocol (NCP) para la conexión entre los varios nodos. A partir de este protocolo fue posible desarrollar aplicaciones de comunicación como la de correo electrónico, inventada en 1971 por Ray Tomlinson de la BBN, modificado como programa de administración de correos por Larry Roberts hasta el siguiente año, pero desarrollado en sus funciones más complejas (contestar, reenviar y guardar mensajes) por John Vittal en 1975.

Luego de esto, vino una serie de desarrollos que la misma tecnología inaugurada por el ARPAnet posibilitaba. Así, en 1973, ya habían más de 2000 nodos conectados a ARPAnet, casi todos ubicados en centros de investigación académica y militar, correspondiendo más del 70% del tráfico de datos al uso del correo electrónico. En 1974, la BBN abre el primer servicio público de paquetes de información. Al siguiente año, la administración operacional de la Internet pasa a manos de la DCA (Defense Communications Agency), hoy DISA (Defense Information Systems Agency), creada

⁴⁵Las fechas corresponden a la instalación de cada IMP [Honeywell DDP-516 con 12 K de memoria] en cada uno de los nodos. La conexión fue dada por AT&T a una velocidad de 50kbps.

el 12 de mayo de 1960⁴⁶ como una agencia adscrita al Departamento de Defensa de los Estados Unidos.

Antes de finalizar esta breve historia, debemos resaltar dos sucesos que marcan parte importante del desarrollo y el posterior funcionamiento de la Internet. El primero de ellos es la invención de un nuevo protocolo de comunicación llamado TCP/IP (Internet Protocol Suite), que es el protocolo de conexión actual para la Internet que permite comunicar distintas clases de computadores con configuraciones informáticas diferentes. Este protocolo fue desarrollado por tres instituciones (BBN, Stanford University y la University College London), creando cuatro versiones del mismo. El primer test de comunicación entre dos nodos a través de este protocolo fue en el año de 1975 entre la Stanford University y la University College London. Después de varios desarrollos y de varias pruebas de funcionamiento, ARPA decidió instalar este protocolo en todos los nodos de los que se componía la red en ese momento. Fue hasta el año de 1983 en el que toda la red de computadores conectados utilizó el protocolo TCP/IP, y en el año de 1984 fue declarado por el Departamento de Defensa como el protocolo estándar de la red militar de computadores. La versión cuatro de este protocolo, desarrollada en la primavera de 1978, fue adoptada por la red de computadores a nivel global. En 1995, la versión seis, también conocida como Ipng, o TCP/IP v6, fue recomendada para las nuevas redes de computadores⁴⁷.

El segundo hecho tiene que ver con la creación de la World Wide Web (W3). La W3 fue creada por Tim Benders-Lee, mientras trabajaba en la European Organization for Nuclear Research (CERN). Allí escribió un proyecto intitulado *Enquire*, en donde se dan las bases programáticas para la creación de la W3. Este proyecto fue escrito para desarrollarlo en el lenguaje de programación llamado PASCAL. La W3 se basa en la conexión de documentos a partir de hipertextos que llevan a otros documentos vinculados con los primeros a través de la Internet. Para ello fue necesario el desarrollo de un navegador web, llamado en un principio *WorldWideWeb*, pero luego renombrado

⁴⁶ “(...) with the (...) mission of operational control and management of the Defense Communications System (DCS)”. Tomado de: <http://www.disa.mil/about/history/index.html>.

⁴⁷ Esta recomendación fue publicada en <http://rfc.sunsite.dk/rfc/rfc1752.html>.

*Nexus*⁴⁸ para que no generara confusiones con el espacio de la W3, así como un servidor en donde se almacenaran los datos que el navegador presentaría al usuario. Todo este software fue desarrollado por Benders-Lee en el año de 1990, casi diez años luego de su proyecto consignado en *Enquire*, y presentado al público a comienzos de 1991. Este hecho es relevante en tanto que es actualmente la forma principal de visualización y búsqueda de datos. Benders-Lee trató de implementar, desde un comienzo, la idea de web semántica, que no pudo concretar en ese momento. Sin embargo, es un proyecto en el que se encuentra trabajando actualmente y que intenta, como el mismo nombre lo indica, una forma de relacionamiento de datos a partir de metadatos semánticos -esto es, informaciones adicionales (contenido, significado y forma de relación con otras informaciones)-, insertados manualmente en cada página web. De esta manera el buscador realiza una tarea mucho más personalizada, encontrando con mayor exactitud los datos que el usuario está buscando, debido a que cada elemento que se visualiza en una página web tiene una descripción de su significado que puede ser leída por cualquier motor de búsqueda. Hay que tener en cuenta finalmente que la W3 es diferente a la Internet y que, en ese sentido, a pesar que la W3 es parte importante de su constitución, nuestra investigación no es sobre ella específicamente -aunque haga parte de nuestros intereses-, sino de la Internet en general, dentro de la que se encuentra otras formas de comunicación e intercambio de datos.

⁴⁸ Una imagen de pantalla de este primer navegador se puede encontrar en http://www.w3.org/History/1994/WWW/Journals/CACM/screensnap2_24c.gif

3.5 Tecnologización de lo orgánico y organicidad de lo tecnológico

“Dentro de otros mil años seremos máquinas, o dioses”

Bruce Sterling

“El hombre se ha convertido efectivamente en un Dios artificial.

Cuando se coloca todos sus órganos artificiales es realmente magnífico.

Pero esos órganos no han crecido sobre él y, a veces, todavía le dan problemas”

Sigmund Freud

“Nunca más serás capaz de amar, de amistad,

de disfrutar de la vida, de reírte, de sentir curiosidad por algo,

de tener valor, de ser un hombre íntegro... Estarás hueco.

Te vaciaremos y te rellenaremos de... nosotros”

George Orwell

Para Benjamin, parte fundamental de la descripción de la configuración del sensorium tiene que ver con la experiencia moderna. Uno de los más importantes efectos de la mecanización de la vida social de aquella época, a través del desarrollo técnico e industrial, fue el de la fragmentación de la misma. En el segundo capítulo hicimos una breve referencia acerca de cómo la transformación de la experiencia en vivencia se ha agudizado debido a una mayor mediación tecnológica con el mundo y cómo esto constituye la situación actual de una dialéctica tecnológica en donde el ser humano se va convirtiendo más en un robot al tiempo que a los robots o las máquinas tienden a convertirlos en seres autónomos e inteligentes, parecidos a los humanos.

Si la experiencia se basa en una relación entre el ser humano y el mundo exterior mediada por un ejercicio de aprehensión de la situación y de posterior reflexión sobre la misma para de esta

manera tomar una decisión sobre el actuar posterior, la vivencia, por el contrario, es la forma en la que actuamos automática o instintivamente en tanto que la consciencia viene en ayuda del inconsciente para detener los shocks que pueden afectarlo cuando entran a través del sensorium o lo que se ha llamado aparato sinestésico. La consciencia por lo tanto bloquea estos estímulos imposibilitando que ingresen a nuestro aparato psicológico y de esta manera empobrezcan la experiencia. Esto conlleva a que se pierda el momento de la aprehensión y de la reflexión en favor de una acción reaccionaria o reactiva ante el acontecimiento. De la misma forma es que nos llega la información, que sólo es interesante en el momento en el que acontece y es transmitida. Más allá de ese momento, la información queda desechada al no poder decirnos nada y, como sí ocurría en la narración, no tiene el poder de hacer parte de nosotros y obtener de allí algo provechoso para nuestras vidas.

Este vaciamiento de la experiencia ha devenido en la hegemonía de la vivencia como exigencia al sensorium humano para acomodarse a un mundo tecnologizado. Así, esta dialéctica de la que hablamos se expresa de dos maneras. Por un lado, los constantes y más frecuentes efectos de shock, junto a *“las experiencias de la simultaneidad, de la instantánea y del flujo”* [Barbero, 2003] traen consigo un menor tiempo para responder reflexivamente y una inmediatez del espacio que nos impide acceder a la perspectiva de la lejanía, que era la experiencia fundamental del aura.

Junto a esto, hay que sumar una revisión científica y controlada de la forma en la que actúa nuestro cerebro y nuestros sentidos, de la forma en la que percibimos y conocemos, lo cual deviene en un mayor control sobre nuestros cuerpos y sensaciones y de esta manera en un cálculo científico de nuestros pensamientos, acciones y sentimientos. Por último, debemos incluir en esta descripción el fenómeno del cyborg o del post-humanismo, en el que al cuerpo orgánico o a las funciones normales de nuestro organismo se le incorporan dispositivos tecnológicos que sustituyen o ayudan al aparato fisiológico humano a realizar sus tareas fundamentales. Un ejemplo de ello es el del descentramiento y materialización de la memoria. Ella reside ahora cada vez menos en nuestro cerebro para, y esto en relación con el vaciamiento de la experiencia que impide

al mismo tiempo la función de la memoria, almacenarse en dispositivos USB, discos duros externos y en general en todo tipo de aparatos tecnológicos que inserten una memoria dentro de sus componentes de funcionamiento. Para Vilem Flusser -según Antonio Machado- con la cámara fotográfica comienza un proceso de automatización de la producción de la cual actualmente no se escapa la consciencia y el cuerpo humano: *“Quem contemplar o álbum de um fotógrafo amador estará vendo a memória de um aparelho, não a de um homem. Uma viagem para a Itália, documentada fotograficamente, não registra as vivências, os conhecimentos, os valores do viajante. Registra os lugares onde o aparelho o seduziu para apertar o gatilho”*. [Flusser, citado en Machado, 2005. p. 75].

Así, un cuerpo robotizado, un ser humano deshumanizado, y una consciencia mecanizada, conforman el fenómeno que aquí queremos denominar como de robotización del ser humano, que es una de las más importantes transformaciones del sensorium contemporáneo.

Por otro lado, somos testigos de los avances tecnológicos en los terrenos de la inteligencia artificial, de la nanotecnología y de la biotecnología. Este es un proceso que lleva a las máquinas hacia una tipo de humanización. Uno de los pioneros en el campo de la inteligencia artificial y la cibernética fue Norbert Wiener, quien desde un principio estuvo interesado en *“la cuestión de los autómatas y desarrollo de las funciones de retroalimentación (feedback)”*. [Giannetti, 2002. p. 24].

Para Wiener, que junto a Claude Shannon y Warren Weaver fue uno de los fundadores de la teoría informacional -sobre la que se basa la Estética Racional-, se pueden crear máquinas inteligentes que permitan un contacto con el mundo exterior con dispositivos sensoriales a través de los cuales ingrese la información y se pueda ajustar así la conducta futura de las máquinas a partir de estos datos. Para ello sería necesario que ellas tuvieran *“órganos centrales de decisión que determinen lo que hay que hacer en un momento dado según la información que la retroalimentación les ha proporcionado y que ellas acumulan mediante mecanismos análogos a la memoria de un organismo viviente”*. [Wiener, citado en Giannetti, 2002. p. 24]. Ya entonces desde la década de los años 50's se comenzó a pensar en la posibilidad de crear máquinas que

asemejasen el funcionamiento de los humanos.

En su libro *"The human use of human being. Cybernetics and society"*, Wiener afirma que *"teóricamente, si pudiéramos construir una máquina que imitase la fisiología humana, su capacidad intelectual equivaldría a la de un hombre"*. [Wiener, citado en Giannetti, 2002. p. 24]. Al mismo tiempo, el matemático inglés Alan Turing, en su artículo intitulado *"Computing Machinery and Intelligence"* parte de la pregunta: *"¿Puede pensar una máquina?"*, lo que conllevó a miles de publicaciones e investigaciones en este campo⁴⁹. Tanto Wiener como Turing son dos de los precedentes más inmediatos de esta idea de una máquina inteligente. Desde allí se han venido realizando importantes desarrollos en este campo, impulsados principalmente por las potencialidades de la biotecnología y la nanotecnología.

En 1981, Vernor Vinge, matemático y escritor de ciencia ficción, publica una novela intitulada *Nombres verdaderos*. En ella trata del futuro inmediato de la inteligencia en las máquinas:

"Llegará, (según Vinge), como resultado de la 'inminente creación gracias a la tecnología de entidades con una inteligencia superior a la humana': ordenadores sensibles superinteligentes, supercerebros diseñados genéticamente, interfaces hombre-ordenador tan transparentes que sus usuarios son virtualmente indistinguibles de las máquinas ultrainteligentes a las que están conectados, o bien redes electrónicas que súbitamente adquieren consciencia (...)". [Dery, 1998, p. 324].

Junto a estas perspectivas podemos sumar las visiones futuristas del post-humanismo, las cuales sostienen que nos encontramos en una nueva y muy importante etapa del desarrollo de la especie humana en la que la tecnología juega un papel fundamental. Para muchas de estas teorías, la tendencia apunta hacia la desaparición del cuerpo y hacia una relación inmanente entre la máquina y la mente. Su visión futurista imagina una vida humana fuera de un planeta ya destruido

⁴⁹ Sólo tres años después de la publicación de los libros de Wiener y Turing, ya habían aparecido más de 1000 artículos publicados sobre esta cuestión. [Giannetti, 2002. p. 22]

y la generación de las condiciones para un nuevo tipo de vida humana gracias a estas tecnologías.

Hay un momento en el que la autarquía y la autonomía, características sólo pensables en seres con vida, se insertan en el desarrollo de software. Tal es el caso de los virus o gusanos que invaden la Internet y que cada vez son más complejos tanto en su creación como en su detección por parte de los programas antivirus. Este software es denominado como código metamórfico y polimórfico. La característica principal de estos códigos radica en tener la capacidad de transformarse a sí mismos sin necesidad de la intervención de algún agente externo -ya sea éste humano o del mismo software. El código metamórfico consiste en la capacidad algorítmica para generar una imagen de sí mismo en un espacio externo, al tiempo que se modifica para volver a su estado original, pero ya transformado en un código diferente. Ejemplos de virus hechos a partir de código metamórfico son Simile⁵⁰ y Zmist⁵¹.

El código polimórfico se caracteriza por su capacidad de mutación mientras deja intacto el algoritmo original. Esto significa que si un antivirus identifica un código de éstos, cuando lo va a neutralizar ya ha mutado en uno diferente, haciendo que la tarea del antivirus vuelva a comenzar de nuevo y así sucesivamente.

La dialéctica que hemos caracterizado por el proceso en el que el ser humano tiende hacia su robotización y, al contrario, una tendencia a la humanización de las máquinas o robots, se enmarca dentro de un proceso más general al que nos arriesgaremos a denominar como tecnologización de lo orgánico y una organicidad de lo tecnológico. Ya vimos cómo los shocks tienden hacia la partimentación de la experiencia y con ella de la memoria, así como la introducción de dispositivos tecnológicos dentro de nuestro organismo físico y mental nos convierten cada vez más en seres mecanizados. Este fenómeno no sólo se limita a los seres humanos. En general, la vida orgánica se hay visto últimamente alterada y modificada por la tecnología, ya sea a través, por ejemplo, de la tecnología genética en la agricultura, del control tecnológico de los animales a través de

⁵⁰ [http://en.wikipedia.org/wiki/Simile_\(computer_virus\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Simile_(computer_virus))

⁵¹ [http://en.wikipedia.org/wiki/ZMist_\(computer_virus\)](http://en.wikipedia.org/wiki/ZMist_(computer_virus))

incrustación de chips computacionales, o de la transformación de lo orgánico desde su aspecto celular o molecular a través de la nanotecnología. De esta manera, lo orgánico, a través de la acción humana, viene siendo transformado por la inclusión de elementos tecnológicos.

Desde la perspectiva de Benjamin, esta sería la pérdida definitiva del aura de los objetos naturales y con ellos el aura de los seres humanos, ya que la complejidad de lo orgánico y la infinitud de sus relaciones interiores y exteriores con el mundo natural nos daba la imagen de una lejanía que la hacía sagrada y poco accesible a una experiencia cotidiana, mas accesible a una experiencia mística. Esta lógica se inserta, como lo dice la cita introductoria, en el afán del ser humano por convertirse en Dios. Un Dios que se experimentaba en la creación artística, pero que ahora desde la experimentación científica permite una concreción más efectiva con la manipulación y creación de organismos vivos y autopoieticos. El poder humano ha llegado hasta tal punto de desarrollo y de concentración en pocas manos, que tiene ahora la capacidad de, no sólo como decía Foucault, describiendo el fenómeno de la biopolítica, permitir o negar la vida, sino además de transformarla en sus formas originales y darles de esta manera nuevas funciones sociales.

Se trata además de una organicidad de lo tecnológico, dando un giro a los análisis de Benjamin en torno a este tema, ya que si bien él tenía razón en cuanto al proceso de fragmentación que traía consigo la máquina, y que se ve agudizado por una mayor mediación tecnológica y por lo tanto por una mayor fragmentación de la experiencia, hay que tener en cuenta el proceso contrario. La tecnología digital, como superación de una tecnología análoga, trae consigo la posibilidad de la reproducción infinita. Si para la creación de un objeto en la época de las máquinas era necesario repetir el proceso con cada objeto creado -lo cual fue una revolución en tanto posibilitó la reproducción mecánica y con ella la aparición de la sociedad de masas- en la creación o reproducción digital, a través de algoritmos matemáticos, sólo debemos realizar la acción de creación una sola vez para obtener el número de objetos que nosotros queramos, llegando hasta el infinito, literalmente hablando. *“En la hora presente, el potencial de reproductibilidad ha sido elevado exponencialmente debido a la irrupción de las llamadas nuevas tecnologías de la*

información y la comunicación. Esta suerte de 'Hiperreproductibilidad', como la llama Steigler, encuentra su fundamento en la diseminación de tecnologías masivas que instituyen nuevas prácticas sociales". [Cuadra, 2007].

La infinitud de la reproductibilidad digital permite la construcción de formas complejas que hubieran tardado años en hacerse de forma mecánica. El análisis de fenómenos naturales, como los de terremotos o ciclones, así como la reconstrucción del mapa genético de la vida, no podrían ser estudiados sin la capacidad bastante grande de procesamiento de datos de las supercomputadoras actuales. De esta manera, la tecnología digital, junto a una gran capacidad de almacenamiento y procesamiento de información, permiten hoy a la ciencia acercarse a la complejidad del mundo orgánico y reproducirlo artificialmente.

Y aunque esta situación trae nuevas posibilidades para la acción y creación humana, así como para la formación de nuevas formas de vida mucho más libres y justas, la verdad es que la situación actual apunta hacia otra dirección. El fenómeno de la tecnologización de lo orgánico junto a la organicidad de lo tecnológico es útil, por un lado, para un control social desde el cuerpo y las mentes mucho más individualizado y, por el otro, para la explotación de todas las formas de lo vivo en favor de las ganancias de grandes corporaciones multinacionales, que son las que tienen el poder económico y político para poner en práctica estas investigaciones científicas⁵².

En el plano político, parte de este imaginario futurista está basado en una clase de pensamiento excluyente y darwinista que nos hace pensar en un tipo de neo-fascismo tecnológico. Uno de los grupos más destacados que defiende una visión tecnofílica del futuro es el de los expropianos, con sede en California, y que han tenido a la revista Extropy como uno de sus medios de difusión. A pesar que su instituto de investigaciones fue cerrado en el 2006, todavía podemos encontrar en su página web gran parte de sus publicaciones: <http://www.extropy.org/>. El transhumanismo que proclaman se basa, como escribió Max More, uno de sus líderes en el editorial del número 10 de

⁵² Pensemos por ejemplo en el gran negocio que representa para la empresa Monsanto la creación y comercialización de las semillas transgénicas. Así mismo, sin ir muy lejos, el tema de la propiedad intelectual sobre el conocimiento tradicional de plantas y sus composiciones químicas que favorecen a las multinacionales farmacéuticas y que se llevan a cabo actualmente con particular interés en el territorio que comprende la amazonía.

Extropy, en *“el Übermensch de Nietzsche, el ser superior que existe dentro de nosotros como un potencial que espera ser realizado”*. [More, citado en Dery, 1998. p. 331]. *“Sin caridad por nadie -escribe Dery- el transhumanismo extropiano no prevé nada para los que no tengan los recursos económicos, los marginados por la sociedad o los 'psicológicamente débiles'”*. Una visión futurista encaminada en el mismo sentido fue publicada en la sección editorial de la revista *Mondo 2000*, descontinuada en 1993. En una de las editoriales de *Mondo 2000* se pudo leer que la organización de la sociedad futura depende de que ésta ponga las riendas de su destino en manos de *“una generación completamente nueva de expertos, mutantes y genios”*, lo que nos hace recordar la novela de ciencia ficción de Aldous Huxley, *Un mundo feliz*, en donde un grupo de científicos expertos ya predestinados, se encargan de la construcción y mantenimiento de una sociedad jerarquizada, a partir del código genético, en *Alfas, Betas, Gammas y Epsilones*:

“Cuanto más baja es la casta -dijo Mr. Foster- se le da menos oxígeno. El primer órgano afectado es el cerebro y después el esqueleto. Al setenta por ciento del oxígeno normal se obtiene enanos, y por debajo de ese porcentaje monstruos sin ojos. Que carecen absolutamente de utilidad -concluyó Mr. Foster.

(...) el hombre no está aún maduro sexualmente a los trece y no ha terminado su desarrollo hasta los veinte años. De ahí proviene, desde luego, el fruto de ese lento desarrollo: la inteligencia humana. Pero en los Epsilones -decía muy exactamente Mr. Foster- no necesitamos de inteligencia humana. Y como no se necesita, no se la damos”. [Huxley, 2004. p. 24].

Tanto los extropianos como varios de los autores de la revista *Mondo 2000* estaban muy influenciados por la idea de 'descargar', (*“pasar las redes neuronales idiosincrásicas de nuestras mentes a la memoria de un ordenador haciendo que el cuerpo sea superfluo”*) del experto en robótica Hans Moravec. Moravec se imagina una sociedad en donde los seres humanos se volverían inmortales como resultado de este procedimiento de 'descarga'. En una respuesta a las

preguntas de Mark Dery, Moravec respondió:

“(...) pienso que lo que usted llamaría implicaciones socioeconómicas de los avances que yo imagino (...) son ampliamente irrelevantes. No importa lo que la gente haga porque van a quedar atrás, como la lanzadera de una nave espacial. Las vidas desdichadas, las muertes horribles y los proyectos fallidos han sido parte de la historia de la vida desde que ha habido vida. Lo que verdaderamente importa a largo plazo es lo que quede. ¿Verdaderamente le importa hoy día que los tiranosaurios se extinguiesen?” [Dery, 1998. p. 336].

Estos son sólo unos pocos ejemplos de parte de las ideas que se encuentran en la base de una tecnolofilia que ve en este proceso de hacer de lo vivo algo mecánico y de lo mecánico algo vivo, uno de los más importantes logros de la civilización humana, dejando, cuando menos, de lado las cuestiones políticas, económicas y sociales que se derivan de esta 'utopía'. Y en otros casos, estas consecuencias, como en Moravec, son asumidas con una ironía que raya en el nazismo.

En el siguiente y último apartado, ejemplificaremos la forma como toman expresión estos fenómenos en el campo específico de la Internet a través del arte, los modos de producción y el control social.

3.6 Internet y sensorium contemporáneo

Lo primero que debemos hacer es caracterizar el sujeto político que aparece en la época contemporánea. Si el cine y la fotografía, y posteriormente la radio y la televisión, modelaron y representaron técnicamente a la sociedad de masas, la multitud será el sujeto político correspondiente a la aparición de la Internet y a la idea de sociedad en red. Este concepto se ha actualizado desde la propuesta de Spinoza a través de los trabajos de Toni Negri y Michael Hardt, junto a los de Paolo Virno, principalmente.

Para Negri y Hardt, la multitud aparece paralelamente a la idea de Imperio como transformación del imperialismo. El contexto en el que aparece es el de la globalización neoliberal y de las redes de comunicación a nivel mundial. Esta misma globalización crea nuevas redes de intercambio y solidaridad que van más allá de los límites impuestos por las fronteras de los Estados-Nación y de los límites geográficos de los continentes. *“La multitud también puede ser concebida como una red abierta y expansiva, en donde todas las diferencias pueden expresarse de un modo libre y equitativo, una red que proporciona los medios de encuentro que nos permitan trabajar y vivir en común”.* [Hardt y Negri, 2004. p. 15]. Esta definición la podemos ampliar con la que propone Virno: *“La multitud es la forma de existencia política y social de los muchos en cuanto muchos: forma permanente, no episódica ni intersticial. Para Spinoza, la multitud es el alquitrate de las libertades civiles”.* (Virno, 2002. p. 2)

Tres características principales de la multitud nos enumeran los autores. Por un lado, que, en tanto la multitud no es una identidad, ni es un cuerpo social uniforme, lo común que la uniría sería una construcción a partir de las diferencias internas que la constituyen: *“En realidad, lo común que compartimos no se descubre, sino que se produce”.* (Hardt y Negri, 2004. p. 17). Esta construcción de lo común es lo que abrirá la perspectiva de una comunicación y una actuación mancomunadas. Por ejemplo, en todos aquellos trabajos de la *“producción biopolítica”*, encontramos que lo común es la introducción de las dotes comunicativas y lingüísticas dentro del proceso productivo.

Por otro lado, la realización del proyecto de la multitud en su organización política. La exclusión de relaciones de autoridad y la participación cada vez más creciente en forma de red es la característica principal de la multitud en su actuar político. Esta organización se diferencia de las anteriores sobre todo por la desaparición de un centro que indique el camino. En efecto, las redes forman nodos que se relacionan horizontalmente, eliminando cualquier tipo de jerarquía. Pero además, la organización política de la multitud tiene la particularidad, en comparación con la idea de pueblo o de masa, en que es un poder constituyente, mientras el pueblo es el poder constituido. En este sentido, la multitud es un poder en frecuente cambio y transformación, dando nuevas posibilidades de organización y de acción en la medida en que las circunstancias lo ameritan. Y es también por ello que los autores hablan de un *republicanismo posmoderno*, que implica una participación política consciente en la construcción de nuevas formas de vida, y no, como en el republicanismo clásico, hacia la construcción y fortalecimiento del Estado por parte de los ciudadanos. Esto significa además que hay que tener consciencia de que la lucha política no se enmarca dentro de los ámbitos del Estado, sino dentro del contexto de la vida misma, desde sus funciones fisiológicas hasta sus funciones en la sociedad.

Lo que une a la multitud para Virno es un movimiento contrario al que une al pueblo. Para Virno, no significa que la multitud le rehuya, por naturaleza, al Uno, a la unidad, sino que la multitud lo *redetermina*. Esta redeterminación consiste en que la unidad de la multitud no es dada por el soberano luego de la dispersión, como en el Contrato Social de Hobbes, en un movimiento centrípeto, donde los muchos se convierten en Uno, sino que, por el contrario, el Uno es la premisa, y no la conclusión, de un movimiento centrífugo en el que se convierte en muchos. Esta unidad no está dada en la multitud por el Estado, sino que existe en los hombres bajo la forma del intelecto, el lenguaje y, en general, de las *“facultades comunes del género humano”*.

Una tercera característica que deseo subrayar es la potencia de la fuerza productiva, del poder constituyente de esa fuerza, para llevar las cosas o las ideas de la potencia al acto. Para los autores, esta fuerza es la de la *virtualidad*. Por virtual se debe entender *“el conjunto de poderes*

para actuar (ser, amar, transformar, crear) que poseen las multitudes". (Hardt y Negri, 2002. p. 326). Esta virtualidad está dada por el carácter creativo del trabajo productivo que llevan a cabo las multitudes. En la multitud no sólo reside la potencia de imaginar lo deseable; además, en ella reside la fuerza para pasar de lo virtual a lo real a través del trabajo vivo que realiza en la producción.

Estas tres características de la multitud, que la diferencia de cualquier otra clase social o de identidad política, es la que hace posible la conformación de una sociedad de manera autónoma, aspecto "*central para sus posibilidades democráticas*".

Con la multitud aparece mucho más claro en términos concretos un concepto que ya Marx había advertido en sus estudios sobre el trabajo asalariado, a saber, el de la inteligencia colectiva. Este concepto reaparece con mayor fuerza en la multitud en tanto que "*Es el conjunto cooperativo de cerebros y manos, espíritus y cuerpos; es tanto la no pertenencia como la difusión social creativa del trabajo vivo; es el deseo y el esfuerzo de la multitud de trabajadores móviles y flexibles y, al mismo tiempo, es la energía intelectual y la construcción lingüística y comunicativa de las multitudes que trabajan con el intelecto y los afectos*". [Hardt y Negri, 2002. p. 198]. El intelecto general es entonces aquél que incorpora dentro de la fuerza laboral a la ciencia, la comunicación y el lenguaje. Ya no se trata entonces de una simple fuerza bruta, sino que ésta se funde con unas capacidades intelectuales presentes en todos los hombres y mujeres.

Sin embargo, nos advierte Virno -y esta es una de las diferencias con la propuesta de Multitud de Negri y Hardt-, el *intelecto general* no es bueno por sí mismo. Virno nos dice que si este *intelecto general* no es llevado a una *esfera pública no estatal* que se encargue de los problemas comunes, las consecuencias pueden ser nefastas. En efecto, si este *intelecto general* no se convierte en esfera pública puede llegar a reproducir las formas jerárquicas de explotación. Por ejemplo, sabiendo que el *intelecto general* es lo común de la multitud y que es además la capacidad que se pone en juego bajo las nuevas formas de producción y reproducción, si no se convierte en una capacidad para resolver los problemas comunes y crear nuevas formas de vida, se convierte por el

contrario en trabajo asalariado, al poner en práctica esas facultades pero a favor de la producción capitalista.

Es por eso que si bien aceptamos a la Multitud como sujeto político, no diremos sin embargo, siguiendo a Negri y a Hardt, que la multitud en sí misma sea un sujeto político revolucionario o un poder constituyente. Lo es en tanto que utiliza sus nuevas formas de organización, de identificación y de creación para la construcción de otras formas de vida, de nuevos placeres y por lo tanto de una nueva sociedad. Pero no lo es cuando utiliza estas mismas características para fortalecer los esquemas y jerarquías de poder reinantes, así como para favorecer el sistema económico injusto y hegemónico actual.

Aunque más adelante incluyamos algunos otros ejemplos, podemos citar la forma de organización interna de muchas empresas contemporáneas. Muchas de ellas (tal vez las más avanzadas) saben que el antiguo sistema de represión del trabajador no trae consigo la misma productividad que si, por el contrario, se deja que la capacidad creativa de éste sea explotada y se junte con la inteligencia colectiva que puede hacer de ese conocimiento un objeto mucho más rentable. Para Ed Catmull, presidente de la empresa de animación *Pixar Animation Studio*, citado en un artículo intitulado *“La innovación nace cuando las empresas estimulan el trabajo en red”*: *“la creatividad involucra a un gran número de personas de diferentes disciplinas trabajando para resolver un problema. ‘La creatividad debe estar presente en todos los niveles artísticos y técnicos de la organización’*”. En este mismo artículo, Keith Sawyer, autor del libro *‘Genios en grupo’*, dice que *“Hoy, la innovación no es una ruptura repentina con el pasado, no es una inspiración brillante que alguien tiene en solitario para salvar una empresa. Es justamente lo contrario: la innovación hoy es un continuo proceso de pequeños y constantes cambios”*⁵³. Esto demuestra que si bien la Multitud en potencia tiene la capacidad de transformar y crear nuevos modos y formas de vida, también el capitalismo ha sabido adaptarse y sacar provecho de estas mismas potencialidades. Esto es, en

⁵³ Morales, Raúl. (2008, 16 de diciembre), “La innovación nace cuando las empresas estimulan el trabajo en red”, en: Tendencias estratégicas [En línea], disponible en: http://www.tendencias21.net/La-innovacion-nace-cuando-las-empresas-estimulan-el-trabajo-en-red_a2837.html.

palabras de Virno, que es necesario llevar la potencia y las acciones de la multitud a una esfera pública no estatal, es decir, a una esfera en donde no sirva a los intereses de los poderes ya constituidos.

Esta caracterización del sujeto político nos permite ingresar en un tema relacionado estrechamente con el sensorium, que es el de los modos de producción. Así como en la época de las masas, que estos autores caracterizan como un modo de producción fordista, hay una estrecha relación entre el obrero y la máquina, con la multitud aparece el modo de producción post-fordista. Este se caracteriza, como ya lo anunciábamos, por una mayor libertad del trabajador que va a producir, más que objetos materiales, información o bienes inmateriales. También por una mayor intromisión de la capacidad lingüística y comunicativa dentro del proceso productivo.

Para Benjamin, *“A la vivencia del shock que tiene el transeúnte en la multitud corresponde la vivencia del obrero en la maquinaria”*. [Benjamin, 1980. p. 149]. El encendido de la maquinaria y su utilización rutinaria hace que el sea el obrero quien se acomode a ella y no al revés, al tiempo que da cuenta del sensorium fragmentado de la sociedad, como la máquina, que está compuesta de partes. Por el contrario, en

“El trabajo post-fordista, el trabajo productivo de plusvalía, el trabajo subordinado, introduce en escena dotes y requisitos que, según una tradición secular, pertenecían a la acción política. (...) La inclusión en la producción contemporánea de ciertos rasgos de la praxis política ayuda a comprender por qué la multitud post-fordista, es, hoy, una multitud politizada”. [Virno, 2002. p. 12].

La relación del trabajador en la época de Benjamin era la de su cuerpo físico con la máquina, mientras que en el trabajo post-fordista la *“materia prima son abstracciones y símbolos, lo que inaugura una nueva aleación de cerebro e información, que sustituye a la del cuerpo con la máquina”*. [Barbero, 2003]. Este tipo de trabajo se hace evidente con mayor fuerza en la Internet. En efecto, el trabajador para quien su medio principal de trabajo es un ordenador con Internet, no

necesita moverse de su silla de trabajo y, sin embargo, accede a espacios virtuales ubicados por fuera de su casa u oficina. El agotamiento físico del trabajador en la fábrica es sustituido por el agotamiento cerebral del trabajador post-fordista, y sus características principales son la creatividad, una relativa libertad y el apoyo en la inteligencia colectiva.

En el año 2002, en cabeza de David Anderson, director por ese entonces de [SETI@home](#), se lanzó el proyecto BOINC⁵⁴ (Berkeley Open Infrastructure for Network Computing). Este proyecto busca que voluntarios de todo el mundo compartan no sólo su conocimiento acerca de temas científicos ligados a la salud o al estudio de los fenómenos naturales relacionados con el cambio climático, por ejemplo, sino también los recursos de software y hardware que no utilicen. Estos recursos e informaciones son articulados a través de este proyecto en una gran red de cooperación a través de la Internet. Actualmente, el proyecto tiene 322,368 voluntarios y 565,117 computadores conectados a su red. Este tipo de proyectos son estudiados en un artículo intitulado *“The Computational and Storage Potential of Volunteer Computing”*, de David P. Anderson y Gilles Fedak publicado por la Universidad de Berkeley. Dicen los investigadores que el *“Volunteer computing” uses Internet-connected computers, volunteered by their owners, as a source of computing power and storage (...) Volunteer computing is being used in high-energy physics, molecular biology, medicine, astrophysics, climate study, and other areas*. [Anderson y Fedak, 2006. p. 73].

Aunque suene filantrópico, hay que tener en cuenta que más que un tipo de participación libre de intereses personales y egoístas, el punto en cuestión es quién se queda con toda esa cantidad de información y qué se hace con ella. En la página del proyecto dicen que toda esta información ayudará a *“curar enfermedades, estudiar el calentamiento global, descubr(ir) pulsars, y ha(ce)r muchos otros tipos de investigación científica”*⁵⁵. Y aunque esto fuera cierto, es este proyecto un ejemplo de cómo la Internet potencia la inteligencia colectiva y nos informa de los peligros que

⁵⁴ Más información sobre este tema se puede encontrar en <http://www.linuxinsider.com/story/Volunteer-Computing-and-the-Search-for-Big-Answers-61943.html>.

⁵⁵ <http://boinc.berkeley.edu/>

puede conllevar cuando no se utiliza para una transformación de la sociedad.

Junto a este proyecto podemos citar el de BOSSA⁵⁶, que tiene la finalidad de “(...) *aprovechar las habilidades de los individuos, como por ejemplo su agudeza visual o el conocimiento local de un territorio, para desarrollar tareas que un computador no sabe hacer y que un voluntario con una preparación o ayuda mínima puede desempeñar con casi una total precisión*”⁵⁷. Junto a él, en el mismo sentido es que aparece el proyecto ClickWorkers⁵⁸, de la NASA, en donde les piden a sus voluntarios hacer un trabajo que exige sólo el sentido común, y no una cantidad de conocimiento técnico especializado, para identificar objetos provenientes de la *HiRISE camera*, que es utilizada para reconocer la órbita de Marte. Sin la participación de la multitud, la NASA necesitaría el trabajo de varios meses realizado por un número considerable de investigadores.

Por otro lado, en esta transformación del cuerpo-máquina hacia el de cerebro-información, toma gran importancia el diseño de las interfaces, que son el medio a través del cual el ser humano opera una máquina. En nuestro caso se trata del diseño de interfaces gráficas a través de las cuales accedemos a la información de la Internet. Este tema de las interfaces es central dentro de la configuración del sensorium, ya que son éstas las que tienen contacto directo con nuestros sentidos, con nuestro aparato sensorial, y por lo tanto son las que conforman la mediación tecnológica entre nosotros y la máquina o el mundo exterior. Dentro de la lógica de una mayor comodidad para lograr a su vez una mayor creatividad y por lo tanto una mayor productividad del trabajador post-fordista, en la actualidad el diseño de interfaces busca una mejor forma en la que la máquina se acomode eficientemente al funcionamiento de los sentidos involucrados en su funcionamiento.

En el grado de evolución actual de la navegación por Internet, las interfaces son desarrolladas y

⁵⁶ “Bossa is an open-source software framework for distributed thinking - the use of volunteers on the Internet to perform tasks that use human cognition, knowledge, or intelligence”. Tomado de:
<http://128.32.18.189/trac/wiki/BossaIntro>.

⁵⁷ (2008, 08 de abril), “Ciberciencia de masas y habilidades colectivas”, en: Weblogs tecnocidanos. [En línea]. Disponible en: <http://weblogs.madrimasd.org/tecnocidanos/archive/2008/04/08/88531.aspx>. Recuperado el: 25 de junio de 2008.

⁵⁸ <http://clickworkers.arc.nasa.gov/hirise>.

diseñadas sobre todo para la vista, que es el órgano sensorial involucrado principalmente en la navegación. Aquí, la interface es el medio, lo que significa que es, siguiendo a McLuhan, el mensaje. Al ser entonces la interfaz uno de los mensajes de la relación nuestra con la Internet, lo que debemos tener en cuenta es cómo esa interfaz gráfica exige de los ojos un tipo de percepción especial que se acomode al nuevo medio, que es la pantalla. Lo que diferenciaría aquí la interfaz de la pantalla de la Internet con cualquier otra interfaz para computador -de un programa de animación, por ejemplo-, es que además de la disposición de los elementos, hay un desplazamiento virtual del usuario dentro del espacio de la Internet, cosa que no sucede con las otras operaciones por ordenador. Y aunque se puedan basar en leyes parecidas, nos centraremos en los aspectos que nos interesan específicamente en relación con la Internet.

Como ya habíamos dicho, estas interfaces son diseñadas a partir de estudios científicos sobre la forma de percepción de los sentidos y sus potencialidades para acomodarse a un nuevo medio que exige otro tipo de percepción. Dentro de este campo se enmarcan los estudios sobre la percepción visual a los que se les ha dado el nombre de Eye Tracking. El Eye Tracking es una técnica que *“hace referencia al proceso de evaluar, bien el punto donde se fija la mirada (donde estamos mirando), o el movimiento del ojo en relación con la cabeza”*. Esta técnica es utilizada en los estudios e investigaciones de lo que se conoce como diseño de interfaces persona-ordenador y también para el diseño de espacios de realidad virtual, entre otros. También se utiliza para crear test de usabilidad con los usuarios de una página web específica. A partir de estos estudios, tanto el diseñador como el programador pueden saber científicamente en qué puntos de la pantalla el ojo capta con mayor atención y en cuáles otros puntos simplemente realiza un rastreo para decidir qué parte le es más interesante.

Hay empresas (<http://www.eyetools.com/>, por ejemplo) y organizaciones (<http://www.poynter.org/> o <http://estlowcenter.du.edu/>) que se dedican al desarrollo de software y al estudio de estos fenómenos para detectar los movimientos oculares. Las últimas técnicas de Eye Tracking permiten marcar, como si fueran zonas de calor, los diferentes espacios en los que se fija más el ojo y en

aquellos en los que se fija menos. Así mismo, se ha desarrollado un software que permite ver los movimientos exactos de los ojos en la pantalla, así como sus giros y detenciones, y de esta manera poder marcar el camino seguido por ellos en la lectura de una página Web. Un ejemplo de esto es el de la página web Eye Track III (<http://www.poynterextra.org/eyetrack2004/index.htm>), que se encarga de proporcionar información sobre esta técnica y emite noticias regulares sobre los adelantos en este campo.

El investigador del Instituto Politécnico Rensselaer, Mark Changizi, ha propuesto recientemente en un artículo⁵⁹ la creación de un software visual a partir del funcionamiento fisiológico de la vista. *“La estrategia general de este profesor es la de representar un programa de ordenador que consista en lo siguiente. Cuando se observa, el sistema visual responde mediante un cálculo y una generación de una percepción. Al desarrollar un sistema de estas características, nuestro ordenador podría llegar a hacer, prácticamente, el trabajo por nosotros”*⁶⁰. Esto puede conllevar a que la interfaz de operación pueda implantarse en unas gafas o en el ojo mismo, haciendo que la interface haga parte inmanente de nuestro aparato sensorial. Junto a la propuesta de Changizi, encontramos la de Alan Johnston, Peter W. McOwan y Christopher P. Benton, quienes describen, a partir de un modelo computacional, el movimiento del cortex visual⁶¹. O también el de Lauren Itti y Christof Koch⁶², sobre los modelos computacionales de atención visual.

Estos estudios, no sólo del funcionamiento de los ojos, sino en general de todos los sentidos, tienen aplicaciones muy variadas. Sin embargo, uno de los caminos con mayor posibilidad de desarrollo se encuentra en el campo del control social y con él en el del comercio. En efecto, el conocimiento científico del funcionamiento de los sentidos permite un control mayor sobre ellos, sobre sus funciones y potencialidades, y así posibilita saber cómo hacer llegar un mensaje que el

⁵⁹ <http://www.geocities.com/changizi/viscomp.pdf>.

⁶⁰ Coca, Juan R. (2008, 28 de julio), “El sistema visual humano serviría para construir un nuevo tipo de ordenadores”, en: Tendencias informáticas, [En línea]. Disponible en: http://www.tendencias21.net/El-sistema-visual-humano-serviria-para-construir-un-nuevo-tipo-de-ordenadores_a2460.html?preaction=n1&id=8098603&idn1=37589&. Recuperado el 04 de noviembre de 2008.

⁶¹ <http://www.pubmedcentral.nih.gov/picrender.fcgi?artid=1689795&blobtype=pdf>.

⁶² http://ilab.usc.edu/publications/doc/Itti_Koch01nrm.pdf.

receptor no pueda ignorar, pues va dirigido directamente al funcionamiento de sus sentidos. Un ejemplo de ello es una nueva patente de Phillips, en el que un sistema de cámaras permite “vigilar la mirada” de las personas que pasen frente a un lector del iris (en donde residiría la información básica del individuo) y así posibilitar al programa en presentarle a la gente un tipo de información más acorde a sus necesidades o deseos. *“Using a set of video cameras and eye tracking software the system will be able to tell what someone looking at a window display has been staring at the longest, and will then provide more detailed information about the product via a passive or even interactive video display in hopes it will push them towards making a purchase decision”*⁶³.

Esta posibilidad está recreada en la película *Minority Report*, protagonizada por Tom Cruise. Allí, a medida que la gente va avanzando a través de un pasadizo, las cámaras van leyendo sus retinas y, a partir de la información conseguida, les va presentando a cada una de ellas los mensajes que les pueda llegar a interesar, que en este caso se trata de anuncios publicitarios. Un fragmento de la película representando esta situación se encuentra en Youtube.com⁶⁴.

Además del control social que puede lograrse a través de estas tecnologías, se lleva a cabo un control individual sobre cada uno de los sentidos. En tanto se sabe cuál puede llegar a ser el movimiento del ojo en un momento determinado, por ejemplo, el diseño de la interfaz o de la organización de los elementos en el espacio hacen que el ojo no sea libre y se interese por aquellas partes o aquellos objetos que ya predeterminadamente se habían dispuesto para ello.

Como decíamos, no es este un fenómeno exclusivo referido al sentido de la visión. Para Bill Gates, *“Hoy casi toda la interacción (entre las personas y el computador) es a través del teclado y el ratón”*, y agrega a región seguido que *“En los próximos años, el papel de la voz, la visión (...) será enorme”*⁶⁵. Esto significa que las interfaces incorporarán cada vez más a todos los sentidos en el diseño de la interfaz y por lo tanto en la interoperatividad hombre-computador, a pesar de que esta idea no sea nueva.

⁶³ <http://www.boingboing.net/2008/06/02/camera-system-to-tra.html>.

⁶⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=nQbVD5hlddk>.

⁶⁵ (2008, 28 de mayo). “Windows 7 será táctil”, en: *El País [En línea]*. Disponible en: http://www.elpais.com/solotexto/articulo.html?xref=20080528elpepnet_3&type=Tes. Recuperado el 25 de julio de 2008.

Ya desde los inicios de la Internet se pensó en el diseño de interfaces hápticas para el desenvolvimiento de usuarios dentro de ambientes de teleinmersión. Estas interfaces hápticas le permiten al usuario involucrar el sentido del tacto en su experiencia virtual, permitiéndole no sólo tocar un objeto ubicado en un espacio lejano, sino también aprehender sus cualidades básicas (temperatura, densidad, peso, etc.). Un proyecto actual de esta tecnología es el de CyberGrasp, de la Virtual Technologies Inc. Como nos lo explica Rejane Cantoni,

“Independiente del modelo, la idea de los tecnólogos de estas interfaces es simular (de la manera más realista posible) las sensaciones que ocurren cuando uno pasa sus dedos sobre una superficie. Ya se prevé que, en un futuro próximo, un cirujano, mediante una 'consola teleinmersiva', podrá palpar órganos internos de un paciente y observar si, por ejemplo, existe alguna arteria obstruida. Esto es, claro, a distancia y sin necesidad de hacer una incisión del tamaño de una mano humana”.
[Cantoni, 2005. p. 187].

El diseño de estas interfaces se enmarca dentro de una visión futurista en donde la telepresencia es uno de sus más importantes modelos a seguir. Como su mismo nombre lo indica, la telepresencia busca un tipo de presencia física a distancia, en donde el operador se ubica de manera distante del espacio en el que efectivamente ocurre la acción. La invención del término se adjudica a Robert Heinlein, autor de una novela de ciencia ficción llamada *Waldo* (1990). Los waldos *“tienen manos robóticas de tamaños diversos que son controladas por el científico, a través de un receptor stereo”*. [Cantoni, 2005. p. 190]. Un tipo de telepresencia completa debe implicar a todos los sentidos para que la experiencia de teleinmersión o de realidad virtual sea mucho más orgánica. Y es en este sentido que las interfaces para la utilización de la Internet en todas estas modalidades serán diseñadas para el involucramiento de todos los sentidos.

En este mundo de la interfaz gráfica, aparecen obras artísticas que llevan a su cuestionamiento y por lo tanto a un tipo de relación libre entre el usuario y el computador. Las interfaces propuestas

en estas obras dan una idea más de confusión que de direccionamiento de la mirada en la experiencia de navegación que el usuario pueda tener. Muchas de estas obras se enmarcan dentro de lo que se ha denominado como net.art, que es el arte específico que aparece con la Internet. En la obra de net.art <http://www.superbad.com/> se crea una especie de confusión al usuario acerca de cuál icono es un vínculo que nos puede llevar a otra parte de la página. Al no estar plenamente identificados estos elementos, el usuario se sumerge en la tarea de exploración del espacio de la pantalla para saber a dónde puede ir. Luego de esto, el camino a seguir, y por lo tanto la historia que se puede contar a través de las imágenes presentada en la página Web, dependerá de la orientación que se pueda dar el mismo usuario. En las páginas diseñadas con interfaces gráficas afines a las leyes del Eye Tracking, el usuario, intuitivamente y sin pensarlo, se desplaza fácilmente hacia la información que desea encontrar o que es más relevante dentro de la página. El elemento de efectividad acompaña a este tipo de interfaces, lo que nos hace recordar que esta práctica se acercaría más a la vivencia que propone Benjamin en tanto el usuario no debe reflexionar sobre la acción a tomar, sino que es la misma situación, en este caso la interfaz gráfica, la que le induce a escoger tal o cual camino, dependiendo de sus necesidades concretas. En el caso de <http://www.superbad.com/> no diremos que se trate de una experiencia como tal, pero sí hay un elemento de libertad que viene dado por la indeterminabilidad de los objetos a través de los cuales navegamos por el espacio de esta página Web.

Otra de las características del sensorium contemporáneo, y que ya Benjamin había identificado, es el de la fragmentación y, junto a ella, como respuesta, la del montaje. Esta situación se ha vuelto mucho más palpable en tanto que por la misma aceleración del tiempo y la compresión del espacio, los fragmentos de la realidad se han hecho cada vez más pequeños y efímeros.

Para David Harvey, quien ha investigado la transformación del espacio y el tiempo en la posmodernidad, hay una compresión espacio-temporal determinada por los nuevos procesos materiales que se presentan en la actualidad y que exigen una nueva configuración perceptual para adaptarse a ellos. La crisis de la experiencia del espacio y del tiempo se debe, según

Jameson, y con lo cual está de acuerdo Harvey, a que *“Aún no poseemos el equipo perceptivo para abordar este nuevo tipo de hiperespacio (...) en parte porque nuestros hábitos de percepción se formaron en ese tipo de espacio anterior que yo llamo el espacio del altomodernismo”*. [Jameson, citado en Harvey, 1998. p. 225]. Por ello, la introducción de nuevas tecnologías remite a nuevos procesos sociales que informan sobre una nueva configuración del espacio y del tiempo, y que es lo que Harvey denomina compresión espacio-temporal.

Harvey sustenta esta afirmación sobre la compresión del espacio y del tiempo analizando las formas de la sociedad en las que esta modificación se hace presente, como es el caso de los tiempos de *'rotación del capital'* que en el capitalismo tienden a ser cada vez más reducidos. En efecto, entre menor sea el tiempo de rotación más rápidas podrán ser las ganancias que se puedan sacar de este proceso. *“Hay -dice Harvey- toda una historia de la innovación técnica y organizativa aplicada a la reducción de esos obstáculos: desde la línea de producción en serie (...), la aceleración de procesos físicos (...), hasta una obsolescencia planeada en el consumo (...), el sistema de crédito, las operaciones bancarias electrónicas, etc.”*. [Harvey, 1998. p. 255]. La organización del espacio, en este caso del espacio productivo como en el fordismo, implica una disminución del tiempo de rotación del capital. En este sentido, la primera crisis global del capitalismo en los años de 1847 y 1848, y que tiene su epicentro en el Reino Unido, sentó las bases para una transformación del espacio y el tiempo de la alta modernidad. Se dieron cuenta los analistas de esta crisis que *“los acontecimientos de un lugar podían tener efectos inmediatos y ramificados en muchos otros lugares”* inaugurando de esta manera una perspectiva de *'simultaneidad espacial'* que se verá de manera mucho más latente con el desarrollo de los medios de comunicación.

En la actualidad, el paso del fordismo a la acumulación flexible, que hemos llamado post-fordismo, gracias a un desarrollo acelerado de los medios de comunicación e información, hace que los tiempos de rotación del capital sean cada vez menores, exigiendo, ya no sólo en el plano de la producción sino del consumo, nuevas prácticas que se ajusten a la velocidad de esos cambios. Es

el caso clásico de la moda, que aceleró el ritmo de consumo no restringido a los bienes de vestir, sino de todos aquellos bienes relacionados con los estilos de vida y con formas de recreación que pueden hacer parte de su campo. Junto a la moda, se presenta el desplazamiento *“del consumo de mercancías hacia el consumo de servicios”*. Todo ello lleva, en el plano de la producción de mercancías, a que los valores predominantes sean la instantaneidad y lo desechable. Su paralelo en la vida cultural radica en el desecho de valores y tradiciones.

Junto a esta aceleración del tiempo vino consigo una re-estructuración de la noción de espacio. Como decíamos, hay una *'simultaneidad espacial'* en tanto el tiempo homogéneo se desplaza instantáneamente alrededor del globo. Los medios de comunicación y transporte han reducido el espacio debido a una cantidad menor de tiempo necesario para llegar de un lugar a otro, acrecentando la idea de que vivimos en un mundo cada vez más pequeño.

En este mismo sentido es que Manuel Castells habla del espacio de los flujos para referirse a esta transformación del espacio en la sociedad red. Para Castells, la aparición de la ciudad global sólo pudo ser posible gracias a los medios electrónicos de comunicación, creando de esta manera un espacio mundial, al tiempo que realiza una diferenciación entre los espacios locales o los lugares, como los llama Harvey. Cada uno de estos lugares se caracterizan por su papel dentro de la economía global, cumpliendo con las expectativas específicas de la demanda internacional. Así, las regiones se especializan en la producción de servicios, dando lugar a un tipo de división internacional del trabajo y a una movilización global del capital que ve en la desaparición de las barreras espaciales la mejor manera de movilidad y por lo tanto de reducción de los tiempos de rotación del capital. Por eso nos dice Castells que *“Aunque la ubicación real de los centros de alto nivel en cada periodo es crucial para la distribución de la riqueza y el poder en el mundo, desde la perspectiva de la lógica espacial del nuevo sistema, lo que importa es la versatilidad de sus redes. La ciudad global no es un lugar, es un proceso”*. [Castells, 2004. p. 419].

Junto a estas ciudades globales aparecen lo que él mismo llama megaciudades, las cuales deben ser definidas, más que por el número de habitantes y la extensión espacial que ocupan,

principalmente por *“su poder gravitacional hacia las principales regiones del mundo”*. Esto conlleva a la creación de una gran red en la que las megaciudades conforman los principales nodos a través de los cuales circulan los flujos de intercambios de mercancías e información. Estas megaciudades se caracterizan por una conexión importante con los flujos a nivel global al tiempo que por una desconexión de los procesos y dinámicas sociales y culturales a nivel local. La importancia de estas megaciudades para la sociedad red radica en que en ellas reside un alto porcentaje de las estructuras sobre las que funciona la economía globalizada y sobre las que se funda el accionar de los medios de comunicación globales, como la Internet: *“Internet no puede saltarse a las megaciudades: depende de las telecomunicaciones y los ‘telecomunicadores’ ubicados en esos centros”*. [Castells, 2004. p. 443].

Así entonces, el espacio contemporáneo como 'soporte' de la sociedad informacional es, para Castells, el espacio de los flujos, que es el espacio en el cual opera la sociedad red que él describe. Sin embargo, aclara, la mayoría de la población mundial sigue viviendo en lugares: *“Así pues, la gente sigue viviendo en lugares. Pero como en nuestras sociedades la función y el poder se organizan en el espacio de los flujos, el dominio estructural de su lógica altera de forma esencial el significado y la dinámica de aquellos. La experiencia, al relacionarse con los lugares, se abstrae del poder, y el significado se separa cada vez más del conocimiento”*. [Castells, 2004. p. 461].

En cuanto al tiempo, Castells propone la hipótesis según la cual la sociedad red es un rompimiento con un tipo de tiempo relacionado con la vida orgánica organizada en ciclos vitales. A esto le da el nombre de tiempo atemporal, que se manifiesta en las guerras instantáneas de la contemporaneidad y por la exclusión de la idea de la muerte en la vida cotidiana de los individuos. Todo ello se ve impulsado por la *'cultura de la virtualidad real'* en la que el tiempo se vive como simultaneidad y atemporalidad, dando lugar a la aparición de una cultura de lo eterno y de lo efímero. *“De lo eterno, porque llega, de un lado a otro, a toda la secuencia de las expresiones culturales. De lo efímero, porque cada disposición, cada secuenciación específica, depende del*

contexto y objetivo por los que se solicita una construcción cultural determinada”. [Castells, 2004. p. 497].

Toda esta transformación en una compresión espacio-temporal se manifiesta cultural y artísticamente en el eclecticismo y en el collage, que en la Internet encuentra uno de sus más poderos medios de creación. Los diez minutos de duración de un video, por ejemplo, que youtube le da a sus usuarios para publicar, es parte de esa compresión en tanto que hay un tiempo límite para presentar lo publicado y en tanto lo que allí se publica puede haber sido sacado de cualquier lugar del mundo. Un ejemplo de cómo el net.art se apoya en el montaje propio de la técnica del collage y que hace parte de este movimiento de eclecticismo cultural, lo podemos encontrar en la página <http://www.google.com/>. Allí podemos ver distintas obras publicadas en las que varios videos de youtube son contenidos en una misma página web para de esta manera darnos la posibilidad de mezclar en tiempo real las imágenes y los videos con los controles de play y pausa que contienen los reproductores de youtube allí insertados. En <http://www.theageofmammals.com/secret/history/riffchartwav.html> podemos encontrar un ejemplo parecido. Como si fuéramos DJ's, en esta página podemos reproducir varios pedazos de canciones y mezclarlos como queramos y en el momento que queramos, pudiendo añadir sonidos en la medida que vamos experimentando.

Otros colectivos y artistas individuales han sabido aprovechar las potencialidades creativas que contienen esos miles de millones de imágenes que fluyen por la Internet para crear nuevas obras que las re-signifiquen y re-contextualicen, y de esta manera generar nuevos mensajes. Ese es el caso de <http://www.eclecticmethod.net/video/> o <http://www.youtube.com/user/FREEwareDELAware>, en donde pueden poner a interactuar a Ray Charles con el rapero estadounidense Kanye West, o el video publicado por una adolescente en Japón con el de la presentación musical infantil de un colegio de África. Las posibilidades de creación son infinitas y, como en el montaje, se puede crear una nueva realidad a partir de extractos de realidades de distintas partes del globo. Es esta también una expresión de la compresión espacio-

temporal, ya que el tiempo de los géneros se vuelve homogéneo y los lugares de donde salen las imágenes se insertan en el campo visual del espacio global de los flujos.

Un proyecto interesante dentro de esta cultura remix o de collage es el de <http://nujus.net/~locusonus/site/streams/map.php>, en donde se crean nodos de emisión de sonidos en varias partes del mundo. En cada nodo se pone un micrófono de manera frecuente en un sitio de la ciudad que el administrador del nodo desee. Al hacer click en cada uno de los nodos que se encuentran ubicados en el mapa, se puede acceder a través de streaming a los sonidos de la ciudad que capta el micrófono instalado. Al mismo tiempo, podemos reproducir cuantos nodos queramos y así obtener un sonido único de varias partes del mundo. Podemos agregar o quitar nodos y así poder hacer nosotros mismos nuestras propias mezclas a partir de los sonidos de la comunidad global conectada en el proyecto.

Dentro de este mismo proceso de fragmentación no sólo se compartimenta la realidad, el espacio y el tiempo, sino que ha llegado a la fragmentación de la identidad. Esto lo podemos ver claramente en los espacios de chat, en donde una sola persona puede tomar la identidad, de manera paralela, de muchas otras personas, generando una realidad distinta con cada persona con la que chatea. Esto ha sido aprovechado por varios artistas. Entre ellos, uno de los colectivos más destacados del net.art llamado 010101.org integrado por Eva y Franco Mattes, en donde suplantaron la identidad de otro artista de net.art, Jodi (<http://www.jodi.org>), y a partir de esta suplantación crearon una de las obras más reconocidas de net.art (<http://www.0101101.org/>).

Por último, una de las características de la web actual es la de la interacción y participación activa del usuario. Sobre esta característica se basan todas las redes sociales (facebook, Hi5, etc.), ya que es necesaria la acción del usuario para que estas redes crezcan. Hay una interactividad que en realidad termina siendo un juego de opciones ya escogidas por el programador y en la que el usuario participa de una manera limitada, ya que las opciones de la interacción están determinadas desde el comienzo. La interactividad y la participación activa del usuario son las bases de lo que se ha denominado Web 2.0, un invento de las empresas de las comunicaciones y

del software para hacer creer que la red evoluciona hacia la creación de un mundo más justo, participativo y, por lo tanto, mejor. En realidad, estas redes son la mejor forma de control social al hacer que el individuo ingrese casi toda su vida personal y sentimental (gustos, pasiones, deseos, amigos, hobbies, etc.) en sus bases de datos y así poder definir un perfil individual a partir de cual, por lo menos, poder ofrecer productos de una manera personalizada. Como dice Juan Martín Prada

“(...) la 'Web 2.0' corporativamente se nos ha presentado como un campo idílico de felicidad, de amistad, de compartición, de comunicación incrementada hasta el infinito. Definida la evolución de las redes hoy mediante esos principios se quiere presuponer en todo momento en ellas una neutralidad ideológica a cuya aceptación las actuaciones artísticas más críticas van a oponerse una y otra vez”. [Prada, 2008. p. 78].

Varios ejemplos desde el arte en el campo de una verdadera interactividad se han propuesto desde que ésta hace parte de la Internet. Uno de los más reconocidos trabajos de net.art sobre interacción es el de Olia Lialina (<http://www.teleportacia.org/war/wara.htm>), en donde el usuario, de una forma no lineal, va acercándose a la narración de una historia acerca de la guerra. Allí podemos significar la historia dependiendo del camino que escojamos para contárnosla a nosotros mismos a través de los vínculos que ella libremente deja al usuario para su escogencia. Otras versiones de esta obra se han desarrollado bajo la misma lógica, como la del colombiano Alejo Duque (<http://wdwtw.labforculture.org/>) en donde la gente que participa puede ir consignando, al tiempo que va contando, historias sobre violaciones de derechos humanos alrededor del mundo. Y aunque con un tipo de interacción un poco más restringida en tanto que las posibilidades dadas por el algoritmo sobre el que se basa la interacción están limitadas por el espacio en el que el usuario puede intervenir y que ellos llaman arte algorítmico, debemos citar por último a <http://www.uncontrol.com/>.

4. Conclusiones

“El tremendo poder de la nueva tecnología ha permanecido en poder de las clases dominantes que lo utilizan como una fuerza de dominación, mientras se apropian privadamente de la riqueza que produce”

Susan Buck-Morss

“La capacidad tecnológica de producir debe ser mediada por la capacidad utópica de soñar, y viceversa”

Susan Buck-Morss

A pesar de que hayan sido cuestiones de espacio las causas por las cuales no hayamos podido estudiar con mayor profundidad los temas aquí expuestos y se nos hayan quedado por fuera muchos otros junto a una cantidad importante de ejemplos que se relacionan directamente con nuestro tema, creemos sin embargo que más allá de la profundidad a la que hayamos podido llegar en los diferentes campos aquí investigados, que valen para un estudio completo por cada uno de ellos, es de resaltar sin embargo cómo a través del concepto de sensorium propuesto por Walter Benjamin ya casi hace más de setenta años, podemos acceder al análisis de fenómenos culturales que de manera compleja se entrecruzan con aspectos sociales, políticos y económicos, dando cuenta de una serie de relaciones oscuras que el concepto benjaminiano nos ayuda a aclarar y analizar desde una perspectiva transversal. Eso es lo primero que queremos hacer evidente en estas conclusiones: la actualidad de un pensamiento que contiene múltiples elementos y herramientas de análisis y que a la vez nos permite comprender más cabalmente la situación de una época histórica en la que las diferentes tecnologías que en ella actúan configuran nuevas prácticas sociales y nuevas condiciones de percepción en los individuos que hacen parte de esa

sociedad.

¿Cuál es uno de los caminos de análisis y acción que se podría desprender de una investigación como esta; es decir, desde una mirada estética, sobre sus expresiones sociales y sus relaciones con la economía y la ciencia? Del trabajo mismo de Benjamin se desprende la respuesta: las implicaciones en el plano político como consecuencias directas de esta transformación del sensorium. El debate Adorno-Benjamin, al cual hicimos referencia muy tangencialmente, avizora dos tipos de respuestas políticas: una, que asume la nueva situación y que, sin dejar de resaltar los aspectos degradantes de ella, sabe que al mismo tiempo se presentan nuevas posibilidades para desarrollar un cambio tanto en el campo social como en el plano de la subjetividad. Una segunda, que lamenta las pérdidas que deja esta transformación y no encuentra salidas para resistirla, cayendo en un romanticismo que implica, por lo tanto, al no ver salidas o posibilidades, un estatismo del accionar político. Benjamin se caracterizó precisamente por escoger la primera, creyendo en una dialéctica que se presenta en la técnica entre su poder destructivo y alienante y su potencial revolucionario y liberador.

Para resaltar esta posición creímos conveniente hacer un recorrido histórico por el contexto social e intelectual en el que se enmarca el pensamiento de Benjamin. Este recorrido no sólo nos sirvió para entender teóricamente qué papel juega su propuesta de sensorium dentro de la totalidad de su producción intelectual tardía, la cual dijimos que va de mediados de los años veinte hasta el día de su muerte en 1940. También nos sirvió para entender qué tipo de pensamiento puede salir de unas condiciones marcadas por dos guerras mundiales, por el avance imperativo de la técnica y con ella por el desarrollo de los nuevos medios de comunicación de masas, es decir, por un contexto histórico de crisis e incertidumbre acerca del futuro que le aguardaba a una civilización que había creado los medios para su propia destrucción. ¿Qué más contemporáneo podría ser un pensamiento como este en relación a la situación global a la que nos enfrentamos actualmente? Porque si bien las condiciones históricas y materiales han cambiado significativamente, lo cual hemos dejamos en claro en el último capítulo, hay algo que nos une con su pensamiento: la

certeza de que si las condiciones materiales y técnicas que dominan el mundo no son transformadas, la historia del ser humano podría estar llegando a un punto de inflexión, sino de finalización.

En ese mismo capítulo, luego de entender el marco teórico y social dentro del cual se enmarcaban las posiciones políticas y las propuestas teóricas de Walter Benjamin, decidimos involucrarnos directamente en el plano teórico dentro del que se presenta su análisis sobre la transformación de la sensibilidad en la alta modernidad, es decir, en el surgimiento de las masas en el París del siglo XIX. De allí extraímos las consecuencias en el ámbito subjetivo del surgimiento de las ciudades y del papel de la técnica en la transformación de la experiencia y su relación, y a la vez diferenciación, con el concepto de vivencia. Además, conectamos esta transformación con el campo de la comunicación y de la información en cuanto que es a través de los medios de comunicación de masas, como la prensa, el cine y la fotografía, como se realiza un tipo de mediación tecnológica, la cual a su vez se ubica en el centro de las causas de este paso que va, en el habitante de la ciudad, de la experiencia a la vivencia. Esto nos sirvió también para poner de presente la importancia de la memoria y el recuerdo, para introducirnos en la teoría del shock y proponer desde esos elementos de análisis unas primeras líneas de fuga que nos conectaran con la hipótesis expuesta en el tercer capítulo sobre la dialéctica del control contemporáneo.

Desde allí pudimos ubicar un elemento central dentro de las investigaciones de Benjamin, el cual hace parte de las influencias dentro de su obra del pensamiento marxiano de la época. Este elemento es el de la técnica, que emerge de una visión particular desde la perspectiva que permite el materialismo histórico. Su importancia no sólo tiene que ver, como decíamos, con su papel en el desarrollo del capitalismo industrial, con él, del desarrollo de las ciudades, con la aparición de las masas como nuevo sujeto político de la modernidad y con el desarrollo de los medios de producción y de destrucción. Nuestro principal interés por la técnica, y posteriormente por la tecnología, radicó en su papel como mediación entre nosotros y el mundo social y natural. Los medios de transporte y los medios de comunicación que se desarrollaron por esta época

constituyeron una mediación con el mundo en sus categorías centrales de experiencia, es decir, fue una mediación con el mundo que transformó nuestra percepción, nuestra forma de sentir y la manera de experimentar el tiempo y el espacio. Eso fue lo que dejamos en claro a lo largo del segundo capítulo.

Esto nos sirvió para adentrarnos ya en el tema del sensorium, en las dificultades para definirlo a partir de la obra de Benjamin y cómo a través de él se pueden llegar a relacionar aspectos, manifestaciones y fenómenos que desde otra perspectiva no se podría llegar a hacer. Así mismo, nos permitió delimitar en ese momento la perspectiva desde la cual se analizarían en el tercer capítulo los casos concretos del campo empírico elegido, que fue la perspectiva estética. Ésta nos permitió, no sobra recordarlo, unir el tema del sensorium con los ejemplos propuestos desde la Internet y sobre todo para entender la amenaza al sistema sensorial que está en la base de la hipótesis propuesta en el último capítulo y que proviene de esta mediación técnica desde la cual comenzamos hablando en este segundo apartado, como lo es la anestesia de los sentidos que se presenta por aquella mediación.

El análisis y descripción de los elementos que componían el sensorium propuesto por Benjamin nos permitió reunirlos en el primer apartado del tercer y último capítulo bajo una definición que ya a lo largo de la investigación se iba haciendo evidente. Concluimos entonces que el sensorium es la forma de organización de nuestro aparato sensorial junto al de nuestro aparato nervioso, con el cual está estrechamente relacionado. Pudimos también por otro lado afirmar que esta configuración no está dada solamente por medio natural, sino que también y principalmente es una configuración histórica. Este condicionamiento histórico viene dado por el avance de la técnica, por el desarrollo de un conocimiento científico y por los nuevos modos de producción que de allí se derivan. Rescatamos al mismo tiempo la perspectiva estética que resaltábamos en el segundo capítulo y que en este tercero nos permitió relacionar, en el último apartado, varios campos de la experiencia humana, como el del control social, las manifestaciones artísticas y sus relaciones con los nuevos modos de producción. Todo ello se enmarcó en las nuevas condiciones sociales, y en

general materiales, que introduce la tecnología en nuestras sociedades y en nuestros cuerpos.

Estas relaciones entre el sensorium y sus manifestaciones sociales a la luz de la tecnología y en particular de la Internet, estuvo mediada por un acercamiento mucho más contemporáneo a la propuesta de Benjamin a través de McLuhan y sus hipótesis en relación al medio como mensaje. Esto nos permitió acercarnos mucho más al campo de la comunicación y a una mirada más actual del fenómeno que estamos analizando. Asimismo afianzó la idea de sensorium en cuanto a su relación con los sentidos y en general con la estética y la modificación que sufren éstos con la mediación hecha por la tecnología.

Sin embargo, lo que nos permitió unir la definición de sensorium y sus implicaciones sociales y subjetivas con los ejemplos presentados al final del capítulo fue principalmente la hipótesis propuesta en el tercer apartado de este capítulo. La hipótesis, que fue sustentada con los ejemplos expuestos, nos permite la apertura de un campo de investigación extenso que posibilita la creación o construcción de una propuesta política, desde la subjetividad de los cuerpos y desde la intersubjetividad social que potencia la Internet, y que a su vez enfrenta el problema de las nuevas tecnologías, de su control, del poder que se encuentra detrás de este control, y de las formas que podría tomar para la construcción de una sociedad libre

Por ello, a pesar de que la mayor parte de este apartado, y en general del todo el último capítulo, se concentró en los aspectos negativos de la mediación tecnológica en nuestros cuerpos y en nuestras prácticas sociales, no significa que esa misma mediación no sea una posibilidad de transformación subjetiva y colectiva. Virilio dice, citando a Beaumarchais, que *“Sin libertad de denuncia no hay elogio alagador (...). Pero sin libertad para criticar la técnica”* -añade-, *“tampoco hay 'progreso técnico', sino un condicionamiento solamente”*. [Virilio, 1999. p. 13]. Los seres humanos a través y con la tecnología, pueden llegar a encontrar el camino hacia una reconciliación con ellos mismos y con el mundo que los rodea, creando y re-creando nuevas formas de vida, nuevos placeres, sensaciones y utopías, sin que ello signifique renunciar a la crítica y a los peligros y amenazas que la tecnología entraña.

La revolución perceptual que introducen las nuevas tecnologías de comunicación e información, y en particular la Internet en tanto transforma nuestras ideas y formas de experimentar el tiempo y el espacio, es una de las modificaciones sensoriales más profundas que se le han presentado a la humanidad a lo largo de su historia. Una revolución que guarda consigo la desgracia del hombre, pero también la posibilidad de su redención. ¿Cómo puede expresarse en nuestra época el proyecto de redención al que apuntaba Benjamin? En primer lugar, en la resistencia frente a la anulación de la memoria y, con ella, de la historia y de la tradición. Y si bien las nuevas tecnologías de hiperreproducción cortan el lazo con la tradición en la que esos productos u objetos fueron creados y posteriormente reproducidos, lo cual es visto como un aspecto revolucionario de estas tecnologías, el papel de la memoria no es menos importante.

La transformación del sensorium así como lo hemos expuesto trae consigo el riesgo de la pérdida de la memoria. En la novela de George Orwell, *1984*, el control por parte del *Gran hermano* estaba fundado en la manipulación de ésta, de la historia, y con ella de la verdad que en ella reside. *“El que controla el pasado controla el futuro; y el que controla el presente controla el pasado”*, reza el slogan del Partido. Los personajes de la novela olvidan prontamente a causa de la manipulación mediática, pero también por la exposición constante a los shocks que sobrevienen de una guerra interminable. Como los shocks de la sociedad industrial y de las sociedades mediadas tecnológicamente que impiden el paso de la experiencia a la memoria, la robotización que esta situación puede implicar, ataca en primer lugar a la memoria involuntaria, a las verdaderas experiencias, para dar paso a una memoria voluntaria que puede ser objeto de manipulación, como le sucede a Winston al final de *1984* ⁶⁶.

Las ruinas para Benjamin, como lo deja consignado en su Proyecto de los Pasajes, son una forma

⁶⁶ “La memoria no es borrada del cerebro, sino que no se expresa. Esto podría significar un paso enorme en algunos trastornos en que un recuerdo patológico altera la vida cotidiana del afectado”. Estas palabras son de Carlos Baratti, integrante de un grupo de investigación científica que en sus últimas investigaciones descubrieron la 'inyección para borrar recuerdos'. A esto añade la nota de prensa que “Éste y otros estudios similares desvirtúan la teoría de la consolidación, según la cual una vez formado un recuerdo permanecería estable. Hoy se sabe que esto no es así, y los recuerdos pueden reformularse”. (2008, 24 de julio), “inyección para borrar recuerdos”, en: El Espectador, [En línea]. Disponible en: <http://www.elspectador.com/node/27992>. Recuperado el 24 de julio de 2008.

en la que se mantienen los sueños utópicos a partir de los cuales se crearon esas construcciones en ese entonces en decadencia. En ellas se hacía posible una conexión con el pasado, reconstituyendo de esta manera la verdad del presente. Pero para ello es necesario el papel de la memoria individual y colectiva, el recuerdo de un pasado mejor por el cual el presente lucha en conservar y realizar. Para Benjamin, según Wolin, *“Sólo la labor sistemática de la memoria involuntaria puede recuperar los trazos del recuerdo que han sido perdidos para la memoria consciente debido a la lucha institucionalizada por la autopreservación en que se ha convertido la sociedad moderna.”* [Wolin, 1999. p. 84]. Pero es precisamente esta labor la que se encuentra en peligro de desaparecer a causa de la transformación de la experiencia y la mecanización de la vida.

El peligro al que se enfrenta el sensorium humano es al de su propia alienación y negación. Y no es cualquier peligro: es la posibilidad de que siga existiendo, así suene un poco redundante, un tipo de humanidad en la humanidad. A estas circunstancias se le enfrenta un proyecto radicalmente diferente, que no ve en las nuevas tecnologías ni en la Internet un antagonismo con los ideales utópicos de la humanidad ni tampoco un medio para 'explotar a la naturaleza', sino las herramientas para estar juntos de formas diferentes, para reconciliarnos con la naturaleza, como lo expresaron por ejemplo Fourier o Grandville. Que ve en la inteligencia colectiva no un medio para sacar mayores ganancias, sino una forma en la que la Internet y la tecnología nos permiten encontrar nuevas herramientas en favor de la solidaridad. Un proyecto, decíamos, que nos permita defender el aura de la 'grandiosa naturaleza', como dice Virilio, como un derecho inalienable ante la destrucción y mecanización de la misma, al tiempo que ayuda en la trituración del aura de las mercancías y de las obras artísticas.

La apuesta tiene sus dificultades. *“Nuestra época -dice Debord- se caracteriza fundamentalmente por el retraso de la acción política revolucionaria respecto del desarrollo de las posibilidades modernas de producción, que exigen una organización superior del mundo”.* [Debord, 1957]. Con lo cual está diciendo, en el mismo sentido que Marcuse, que el Final de la Utopía depende de la

organización de las nuevas fuerzas económicas y sociales que introducen las nuevas tecnologías, pero que estas sociedades no han sabido potenciar debido a que esas fuerzas se utilizan para buscar lo contrario: el control y la guerra, la avaricia y el odio.

Que la represión y la normalización en estas sociedades sea la regla y por lo tanto no se haya dado un salto hacia una nueva sociedad, se debe, según Marcuse, a que

“Cuando no existe la necesidad vital de que se suprima el trabajo, cuando, por el contrario, existe la necesidad de la continuación del trabajo hasta cuando éste deja de ser socialmente necesario; cuando no hay necesidad de gozar, de ser feliz con la conciencia tranquila, sino la necesidad de tener que ganarlo y merecerlo todo en una vida que es todo lo miserable que se puede imaginar; cuando esas necesidades vitales no existen o, existiendo, son apagadas por las necesidades represivas, entonces lo único que se puede esperar de las nuevas posibilidades técnicas es efectivamente que se conviertan en posibilidades de la represión”. [Marcuse, 1986. p. 14].

Por ello Debord habla de la creación de situaciones que definan *“nuevos deseos en relación con las posibilidades de hoy”*, para lo cual la tecnología juega un papel clave.

Heidegger, en su búsqueda por la esencia de la técnica llega a la conclusión, precisamente, de que la esencia de ésta no es técnica. Radica en un 'hacer aparecer'. Pero lo que la técnica ha hecho aparecer es la destrucción del mundo. Sin embargo, hay en ella algo que puede ser diferente. Y para declararlo recurre a un poema de Hölderlin:

*“Pero donde está el peligro /
crece también lo que salva”*

Los medios que nos pueden llevar a la destrucción del mundo y a la desaparición de la humanidad, contienen potencialmente también el momento de quiebre histórico, el momento redentor de la libertad, en el que la estética jugará un papel fundamental, en tanto signifique

“Un retorno al arte 'inmediato', que responda y sirva como activador no sólo al intelecto y a una sensibilidad refinada, 'destilada' y restringida, sino también, y principalmente, a una experiencia 'natural' de los sentidos, liberada de los requisitos de una caduca sociedad explotadora. (...) Se trata de la búsqueda de una cultura sensual, 'sensual' en tanto que implica la transformación radical de la experiencia y la receptividad sensorial del hombre: la emancipación de esa experiencia y esa receptividad, de una productividad autopropulsada, productiva y mutilante”. [Marcuse, 1972. p. 94].

Y es en este sentido que estaremos de nuevo de acuerdo con Debord, cuando dice que *“Lo que cambie nuestra manera de ver la calles es más importante que lo que cambie nuestra manera de ver la pintura”*. Y la tecnología, y con ella la Internet, nos debe ayudar a cambiar la forma de ver el mundo a partir de la construcción de otros nuevos.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. (1969). *Intervenciones. Cuatro modelos de crítica*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- - (1983). *Teoría estética*. Buenos Aires, Ediciones Orbis.
- - (1984). *Crítica cultural y sociedad*. Madrid, Sarpe.
- - (2003). *Ensayos sobre la propaganda fascista. Psicoanálisis del antisemitismo*. Barcelona, Ediciones Voces y Cultura.
- Buck-Morss, Susan. (1981). *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Mexico, Siglo XXI Editores.
- - (1989). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el Proyecto de los Pasajes*. Madrid, Visor.
- - (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires, Interzona.
- Benjamin, Walter. (1973). *Discursos Interrumpidos I*. Madrid, Taurus.
- - (1975). *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid, Taurus.
- - (1980). *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid, Taurus.
- - (1980). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus.
- - (1999). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus.
- - (2007). *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal.
- Cantoni, Rejane. (2005). *Teleinmersión: del ciberespacio hacia el espacio*, en *Estética, ciencia y tecnología: creaciones electrónicas y numéricas*, Iliana Hernández García, comp. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Castells, Manuel. (2004). *La era de la información. Economía sociedad y cultura. La sociedad red. Vol. 1*. México, Siglo XXI Editores.
- Dery, Mark. (1998). “*Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*”. España, Ediciones Siruela.

- Foucault, Michel. (1976). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México, Siglo XXI.
- Freud, Sigmund. (1993). *Obras completas Vol. 17*. Buenos Aires. Ediciones Orbis.
- Giannetti, Claudia. (2002). *Estética digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. Barcelona, Ed. L'Angelot.
- Gubern, Roman. (2000). *El eros electrónico*. Madrid. Ed. Taurus.
- Hardt, Michael y Negri, Antonio. (2002). *Imperio*. Barcelona, Ed. Paidós.
- Hardt, Michael y Negri, Antonio. (2004). *Multitud*. Barcelona, Ed. Debate.
- Harvey, David. (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Amorrortu editores.
- Heidegger, Martin. (1994). *La pregunta por la técnica*, en *Conferencias y artículos*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Huxley, Aldous. (2004). *Un mundo feliz*. México, Editores Mexicanos Unidos.
- Jürgen Habermas (1986). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. México y Barcelona, Gustavo Gili.
- Löwy, Michael. (2002). *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Maigret, Éric. (2005). *Sociología de la comunicación y de los medios*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- Marcuse, Herbert. (1972). *Contrarrevolución y revuelta*. México, Cuadernos de Joaquín Mortiz.
- - (1986). *El final de la utopía*. Bogotá, Planeta-Agostini.
- McLuhan, Marshall. (1997). *El medio es el mensaje*, en: *Proyectar la comunicación. Los sesenta: euforia tecnológica y malestar cultural*. Jesús Martín-Barbero y Armando Silva, editores. Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- Orwell, George. (1970). 1984. España, Salvat Editores.
- Schmidt, Alfred. (1983). *El concepto de naturaleza en Marx*. México, Siglo XXI Editores.

- Valéry, Paul. (1990). *Leonardo y los filósofos*. Carta a Leo Ferrero. Madrid, Visor. La Balsa de Medusa.
- Virilio, Paul. (1999). *El ciber mundo, la política de lo peor. Entrevista con Philippe Petit*. Madrid, Editorial Cátedra.
- Virno, Paolo. (2002). *Gramática de la Multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Argentina, Editorial Colihue.

Artículos

- Anderson, David P. y Fedak, Gilles. (2006), “*The Computational and Storage Potential of Volunteer Computing*” en ccgrid, pp.73-80, Sixth IEEE International Symposium on Cluster Computing and the Grid (CCGRID'06), 2006. Disponible en: http://www.google.com/url?sa=t&source=web&ct=res&cd=1&url=http%3A%2F%2Fboinc.berkeley.edu%2Fboinc_papers%2Finternet%2Fpaper.pdf&ei=6n5hSYH4Cde4twe3uJXnBg&usg=AFQjCNFk7VygzvHgxdnBPEVrQCrB9HS0Uw&sig2=Oz_XWvgontCKU9IJjBfvaA.
- Barbero, Jesus-Martín. (2003, junio), “*Arte/Comunicación/Tecnicidad*”, en Revista Parabólica, núm. 1.
- Cuadra, Alvaro. (2007), “*La obra de arte en la época de su hiperreproducibilidad digital*”. Disponible en: <http://www.cibersociedad.net/archivo/articulo.php?art=227>, recuperado el 23 de noviembre de 2007.
- Debord, Guy. (1957). “*Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*”, en Revista Fuera de Banda, núm. 4. Disponible en: <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>.
- Escobar, Arturo. (2005, diciembre), “*Bienvenidos a cyberia. Notas para una antropología de la*

cybercultura”, en Revista de Estudios Sociales, núm. 22, pp. 15/35.

- Foucault, Michel. (1984, julio), “*Sobre el poder*”, entrevista a Michel Foucault por Pierre Boncenne en L'express. Traducción de Victor Florián en Revista Carpe Diem, pp. 85/99.
- - (1997, septiembre), “*Los espacios otros*”, en Revista Astrágalo, núm. 7.
- Machado, Arlindo. (2005, diciembre), “*Tecnología e arte contemporánea: como politizar o debate*”, en Revista de Estudios Sociales, núm. 22, 2005, pp. 71/79.
- Marín, Luís F. (2007, septiembre/diciembre), “*Nuevo Sensorium, Imágenes en Walter Benjamin*”, en Revista Pro-Posicoes, vol. 18, núm. 3, pp. 211/230.
- Prada, Juan M. (2008, enero), “*La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en el contexto de la Web 2.0*”, en Revista Estudios Visuales, núm. 5, pp. 66/79.
- Wolin, R. (1999, julio), “*Walter Benjamin, una estética de la redención*”, traducción de Patricia Trujillo y William Díaz, en Revista Argumentos, núm. 35/36, pp. 59-107.

Páginas web

Historia de la Internet:

- <http://www.elon.edu/>
- <http://www.isoc.org/internet/history/brief.shtml>
- <http://www.w3.org/History.html>
- <http://www.fcc.gov/omd/history/internet/>
- <http://www.livinginternet.com/>
- <http://nethistory.dumbentia.com/>
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Internet>
- <http://ibarroloza.com.ar/zakon/hit.html>

