


Interacción concertada. Aproximación al concepto de aparato en W. Benjamin

Concerted interaction. Approach to the concept of apparatus in W. Benjamin

Francisco Vega¹

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile

 <https://orcid.org/0000-0003-4453-2474>

francisco.vega@uc.cl

Recibido: 23/04/2024

Aceptado: 22/06/2024

DOI: 10.5281/zenodo.133380228

RESUMEN

En el presente ensayo se intenta delimitar una definición del concepto de *aparato* hallable en la filosofía tardía de W. Benjamin atendiendo prioritariamente al ensayo sobre la obra de arte de 1935-36. Junto a esa delimitación, se analizan las posibles modulaciones del término y los diversos alcances que es posible atribuirle. Aunque es ciertamente difícil realizar tal labor con exhaustividad y cabal precisión (entre otras razones, por las importantes modificaciones que posee el escrito), se argumentará que una comprensión del concepto resulta esencial para despejar una serie amplia de equívocos o imprecisiones al momento de profundizar en la reflexión benjaminiana en torno al vínculo entre técnica, percepción y estética.

Palabras clave: aparato, percepción, técnica, máquina, cine.

ABSTRACT

This essay attempts to define the concept of apparatus that Benjamin uses in his late philosophy, considering mainly the essay on the work of art of 1935-36. Along with this definition, the modulations of the term and the various projections that can be attributed to it are analyzed. Although it is difficult to carry out such a task with total precision (among other reasons, due to the important modifications that Benjamin's essay has), it will be argued that understanding the concept is essential to clarify a series of misunderstandings that have arisen when analyzing Benjamin's reflection on the connection between technique, perception and aesthetics.

Keywords: apparatus, perception, technique, machine, cinema.

¹ Doctor en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid. Profesor Asistente del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile

Introducción

El concepto de aparato [*Apparat*], de forma análoga al de aura, será usado en la obra temprana de Benjamin escasas veces y siempre en un sentido lato, y será solo en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”² (en adelante *KZR*) donde obtenga un tratamiento más exhaustivo y determinado. Al interior de *KZR* la noción hace su entrada –siguiendo la *dritte Fassung*– en el apartado sexto, y aparecerá desde ese momento en buena parte de los apartados siguientes, específicamente en el X, XI, XII y XIV. Aparecerá también en el apartado XVI, aunque desde este momento su uso empezará a declinar. Tal señalamiento es relevante por lo siguiente: en primer lugar, si la noción emerge en el capítulo VI es porque (en consonancia con una arquitectura conceptual muy precisa) Benjamin ha debido primero horadar, como una primera capa superficial, el problema del declive del aura y el valor de culto (problema que puede comprenderse de tal modo como superficial en cuanto está *sustentado* en la distinción entre *Schein* y *Spiel*, polaridades ambas del concepto de *mimesis*); en segundo lugar, la noción no tendrá un uso sistemático en el final del ensayo pues en ese momento, habiendo ya teorizado el vínculo entre percepción y aparato, Benjamin ya podrá problematizar el *específico modo perceptivo* que se requiere ejercitar (*inervar*) con el cine.

En el apartado VI, la categoría de aparato es usada hacia el final (suprimido de la *fünfte Fassung*) luego de haber hecho dos precisiones:

² Los escritos de Benjamin son abreviados atendiendo a las letras principales de sus títulos en alemán (por ejemplo: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* = *KZR*). Las traducciones al castellano son extraídas de las versiones de las *Obras completas* de editorial Abada (=OC) (Benjamin, 1972-1999), salvo excepciones puntuales, como en el caso de *KZR*, que tiene a la vista también la versión de editorial Ítaca (Benjamin, 2008). El presente trabajo, cabe consignarlo, ha sido redactado gracias al aporte del Fondo Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura, las Artes y el Patrimonio (CNCA), folio 478949.

en primer lugar, determinar que la distinción entre *valor de culto* y *valor de exhibición* está sustentada en la distinción entre *primera técnica* (homologada a la apariencia) y *segunda técnica* (homologada al juego); en segundo lugar, precisar que la *erste Technik* (guiada por la divisa “de una vez por todas”) tiene como función el *dominio de la naturaleza*, mientras que la *zweite Technik* (guiada por la divisa “una vez no es ninguna”) tiene por función “(...) la interacción concertada [*Zusammenspiel*] entre la naturaleza y la humanidad” (KZR 108; EOA: 56). Hecho esto, Benjamin determina entonces que la *función social* decisiva del arte es justamente la “ejercitación” [*üben*] de esa interacción³, y, en su contexto epocal, será el cine el arte encargado de ello. Benjamin indica al respecto:

El cine sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos [*Apparatur*] cuya importancia en su vida crece día a día. Al mismo tiempo, el trato con este sistema de aparatos le enseña que la servidumbre al servicio del mismo solo será sustituida por la liberación mediante el mismo cuando la constitución de lo humano se haya adaptado [*angepasst*] a las nuevas fuerzas productivas inauguradas por la segunda técnica. (KZR: 109; EOA: 56-57).

Aparte de consignar, siguiendo la hipótesis extraída *parcialmente* de Riegl, que la percepción está condicionada históricamente y es “ejercitable”, lo destacable de este pasaje es, en primer lugar, que la noción de *aparato* emerge solo cuando Benjamin ya tiene delimitada la distinción entre *primera* y *segunda técnica* (a la que, además, terminará volviendo). Esto supone que no puede comprenderse cabalmente la idea de aparato si es que no se cuenta con la comprensión *preliminar* (ausente en la *fünfte Fassung*) entre primera y segunda técnica (y que supone, en último término, cabe enfatizarlo, la sustracción de una distinción ingenua entre *técnica* y *naturaleza*). En segundo lugar, y en términos más concretos, la noción de aparato será aquí entendida como un conjunto o sistema de

³ Esa interacción es lo que refiere precisamente la noción de *inervación* [*Innervation*].

mecanismos que configuran el campo sociohistórico o, si cabe la expresión, como “aparataje sociopolítico”, como plexo de “instrumentos”, *técnicos*, que condicionan la percepción y los procesos de subjetivación. Por cierto, esa misma percepción que es *condicionada por aparatos* es entendida también bajo la categoría de aparato, específicamente en una nota del apartado XVII, dedicado al dadaísmo, en el que se dirá lo siguiente:

el cine es la forma artística que corresponde al acentuado peligro de muerte en que viven los hombres de hoy. Corresponde a transformaciones profundas del aparato perceptivo [*Apperzeptionsapparat*] –transformaciones como las que, en la escala de la existencia privada, las vive todo peatón en el tráfico de la gran ciudad. (KZR: 136; EOA: 111-112)⁴.

Teniendo estos dos aspectos en cuenta, se puede colegir que el cine es aquel arte que puede *entrenar*, mediante operaciones que Benjamin abordará posteriormente (desde el apartado XV al XVIII), aquel aparato perceptivo [*Apperzeptionsapparat*] que está siendo configurado y regulado por el “sistema de aparatos” (social), para así *interactuar armónicamente* con él.

Primer apartado

Ahora bien, en el apartado X, donde aparece por segunda vez la categoría de aparato, es apreciable una modulación conceptual que abrirá otra perspectiva de análisis. En primera instancia, Benjamin determina aquí que la diferencia decisiva entre el actor teatral y el actor de cine consiste en que mientras el primero efectúa un desempeño artístico frente a un público, el segundo lo hace ante un “gremio de especialistas”,

⁴ Aparte del término *Apperzeptionsapparat*, Benjamin también utiliza otros análogos como *Wahrnehmungsapparat*.

situación, esta última, que emparentaría al cine con el deporte. Sin embargo, mientras que el deporte se mide, “en cierto sentido, por pruebas impuestas por la naturaleza, el cine se mide por pruebas impuestas por un conjunto de aparatos” (KZR: 115; EOA: 67). De tal modo, Benjamin utiliza aquí la categoría de aparato en un sentido más específico y *concreto*, a saber, como un conjunto de “mecanismos” ante los cuales se enfrenta el intérprete. La cámara de filmación, en otros términos, es entendida aquí como un aparato (acoplado a otros, por cierto, como, *v.gr.*, la iluminación).

Habiendo abierto esta modulación del concepto de aparato, Benjamin efectúa inmediatamente la siguiente consideración, digamos, “sociopolítica”: en la sociedad actual, particularmente desde el momento en que se encuentra vinculado a la “banda mecánica”, el trabajo ha hecho despuntar toda suerte de exámenes ante sistemas de pruebas mecanizadas (KZR 115; EOA: 68). Se trata de los *tests* que día a día tiene que sortear el trabajador, o, también, de los *tests* que deben superarse en los “Institutos de prueba de aptitudes profesionales”. En ambos casos, esto es lo destacable para Benjamin, se trata de *tests* que no son exhibibles. Y será justamente aquí donde el cine podrá adquirir eficacia: el cine, en efecto, tendría la capacidad de explicitar socialmente ese proceso de *tests* (que Benjamin refiere con el nombre de *Testleitung*) o, en otros términos, de “exponer la exponibilidad” [*Testleistung ausstellbar*]. La modulación del término aparato, por tanto, supone una modulación del primer rendimiento político adjudicado al cine, en la medida en que no se trataría aquí del cine como *configurador material de una nueva percepción*, sino del cine como configurador de una suerte de “autorreconocimiento”. A través del cine, en efecto, el trabajador puede *reconocer* su propio sometimiento cotidiano al *Testleistung*. El cine, en

otros términos, podría constituir una suerte de *Testleistung* del mismo *Testleistung*⁵.

Ahora bien, es menester hacer una precisión importante: en esta última perspectiva de análisis, no se trata de que el cine *vehicule* un “contenido representativo” (*v.gr.*, un personaje sometido a prueba, como en *Tiempos modernos*) que, *a posteriori*, el receptor pueda reconocer especularmente como análogo a su propia situación vital, como su “índice”⁶. Siempre crítico del “mecenazgo ideológico” [*ideologische Mäzens*] (*GS II-2*: 691; *OC II-2*: 305), Benjamin está pensando más bien en las pruebas que el *aparato* (de grabación) exige al actor, no al personaje. El actor cinematográfico, explica Benjamin en el párrafo XI, realiza un desempeño artístico que es *fragmentario*, y que sólo obtiene una cierta cohesión mediante el *montaje*. A diferencia del actor teatral, entonces, el intérprete de cine debe fragmentar incesantemente su desempeño, como en una serie de *tests*, y es justamente esta fragmentación sometida a *test* la que puede eventualmente hacer suya (*corporalmente*) el receptor. Se trata siempre, por lo tanto, de las operaciones formales que el cine efectúa y que puede materialmente (por la *citabilidad del gesto*) *incorporar* el receptor.

⁵ Es conveniente consignar que la “exposición de la exponibilidad” no tiene como destinatario final al espectador aislado, sino a la masa. La masa, en efecto, es quien supervisa el desempeño que expone la pantalla; una supervisión, cabe destacarlo, que se incrementa por su invisibilidad (*KZR*: 122; *EOA*: 74). Este aserto tiene importancia en el presente contexto de análisis por el siguiente motivo: Benjamin, nuevamente, no está pensando en la recepción aislada que puede hacer un espectador individual de un contenido fílmico, sino en otro tipo de recepción que es propio de la masa. En otros términos, Benjamin no entiende la masificación en términos meramente cuantitativos, sino como una *transformación cualitativa de la percepción*. Aparte de la subversión de la comprensión “clásica” de la *masificación*, la perspectiva de Benjamin implica que no puede comprarse la percepción individual con la percepción colectiva (cuestión que no tendría en cuenta la categoría (sociológica) de *Kulturindustrie*). Un análisis relevante sobre esta transformación cualitativa de la percepción colectiva puede consultarse en M. Lazzarato (2019). Relevante también resulta el trabajo de B. Tackels (2012).

⁶ En este específico sentido, nos parece que la lectura ofrecida al respecto por M. Hansen no es pertinente. De acuerdo con esta analista, en efecto, Benjamin estaría pensando en este pasaje en “la relación icónica entre el cine y el referente” (2012, pág. 318).

Esto puede esclarecerse desde otro punto de vista: la nota decisiva sobre la distinción entre apariencia (*primera técnica*) y juego (*segunda técnica*) es extraída por Benjamin precisamente del párrafo XI y, en términos aún más específicos, de la frase final en la que se señala que el montaje es un factor decisivo para la desactivación de la *estética de la apariencia*. Atendiendo a esto, el montaje es pensado por Benjamin como liberación del juego, *i.e.*, del polo material y gestual de la *mimesis*. De tal manera, tanto en el primer como en el segundo uso dado a la categoría de aparato se trata siempre de la *zweite Technik* (aunque considerada desde dos puntos de vista).

Segundo apartado

Más allá de esta precisión, con todo, es fundamental destacar que los dos usos dados a la categoría de aparato abrirán dos vías distintas para evaluar el rendimiento político del cine: mientras que la primera destaca el potencial del cine para configurar una percepción afín al fragmentario *aparataje social*, la segunda, por su parte, destaca su capacidad para encarnar y ejercitar gestualidades que permitan adaptarse al incremento de la *Testleistung*. Como recién se indicó, la matriz conceptual desde las cuales surgen ambas variantes de análisis es la misma: el cine –como lo fuera en *KGP* la fotografía “no creativa” abierta por Sander y asumida luego por la *neues Sehen* (*v.gr.*, Moholy-Nagy⁷)– constituye un *entrenamiento político* de la percepción, una ejercitación

⁷ En *KGP*, Benjamin cuestiona la “creatividad” defendida por la *neue Sachlichkeit* como reaccionaria, un rasgo que, para Benjamin, puede verse expresado con elocuencia en una frase del fotógrafo (caro a Jünger) de Albert Renger-Patzsch, a saber: “el mundo es bello” (*GS* II-2: 383; *OC* II-2: 401). De forma semejante a lo declarado en torno a Jünger, Benjamin entiende que la *nueva objetividad* supone una resistencia al cambio de “función social del arte”, un remanente cultural que no logra desprenderse de la estética de la apariencia (y, por tanto, de la primera técnica).

para lograr la *interacción armónica* con el entorno, *i.e.*, y, en síntesis, un agente decisivo para la emergencia y consolidación de la *segunda técnica*.

Se puede colegir que es el mismo Benjamin quien anuda ambas perspectivas interpretativas, específicamente al inicio del apartado XVI (suprimido parcialmente de la *fünfte Fassung*). Benjamin indica aquí, retomando lo señalado hacia el final del párrafo VI, que “[e]ntre las funciones sociales del arte, la más importante es la de establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos” (KZR: 130; EOA: 84). (A diferencia del párrafo VI, cabe destacarlo, ya no se trata del equilibrio entre el *hombre* y la *naturaleza*, sino entre el *hombre* y el *sistema de aparatos*, modificación que puede explicarse considerando que Benjamin ya ha determinado previamente que la vida actual está *configurada* por tal *sistema de aparatos*). A continuación, Benjamin determina, nuevamente, que es el cine el encargado de efectuar esa función del arte, y, esto es lo decisivo, argumenta que “el cine resuelve esa tarea no solo con la manera en que el hombre se representa [*darstellt*] ante el sistema de aparatos de filmación, sino con la manera en que, con ayuda de este, se hace una representación del mundo circundante” (KZR: 130; EOA: 84). Atendiendo a esto, es posible determinar que si la (auto)representación del hombre corresponde a la segunda perspectiva de análisis (la del aparato de grabación como *Testleistung*), la representación del mundo, por su parte, corresponde a la primera (*i.e.*, a la del “aparataje social” como configurador de una percepción inédita)⁸.

Ahora bien, habiendo en estos dos ejes de análisis dos distintas acepciones, o, más bien, modulaciones, de la categoría de aparato, es menester indicar, con todo, que ellas siempre tendrán *prioridad* respecto

⁸ Aunque el término elegido por Benjamin (representación [*Darstellung*]) se preste a confusión (considerando la exposición doctrinal interna de KZR), se tratará siempre, como se consignó *supra*, de una representación que no consiste en el reconocimiento especular de un estado de cosas (una *mimesis* en el sentido de reflejo), sino de una modificación perceptiva y gestual que posibilita una “adaptación” al entorno.

del hombre. En efecto, el hombre –o el colectivo– está *ante* el aparato de filmación y *ante* el sistema de aparatos. En otros términos, el aparato es pensado por Benjamin como una suerte de *a priori histórico* que *estructura* modos perceptivos: el aparato social configura un nuevo tipo de subjetividad (vinculada al *Testleistung*) y el aparato cinematográfico, por su parte, puede configurar (si se libera del engarce en la *erste Technik*) percepciones que permiten interactuar con el nuevo escenario sociohistórico. Esta idea de *prioridad* puede ser esclarecida a través de dos consideraciones específicas: en primer lugar, la interacción recién referida es comprendida como una “encarnación” de la técnica, una disolución (inversamente a Jünger) de la percepción en la técnica, y no de la técnica en una percepción “idealmente entendida”. En segundo lugar, Benjamin comprende que la interacción efectiva con el entorno es obra de la *segunda técnica*, y esta, como se ha consignado, se diferenciará de la primera en que no busca el dominio de la naturaleza, *i.e.*, en que no asume una posición *instrumental*.

En última instancia, ambas consideraciones no son sino dos aspectos de una misma reflexión, pues desde el primer aserto se sigue que la *inervación* (el acoplamiento con el sistema de aparatos) no sigue la lógica de la *prótesis* (siguiendo la exégesis tradicional, “extensiva”, hallable aún en McLuhan), puesto que aquí es el hombre el agente “afectado” por la *inervación* técnica, y no al revés; mientras que, desde el segundo aserto, se sigue que el aparato (de grabación) no puede ser comprendido bajo la lógica de la *máquina* como culminación de la herramienta. Es el aparato técnico, por el contrario, el que configura la subjetividad, algo estipulado expresamente, por cierto, ya en el ensayo sobre el surrealismo del 29: “Y la *phýsis* que se le organiza a través de la técnica solo se la puede generar, de acuerdo a toda su realidad política, objetiva, en ese espacio de imágenes al cual nos introduce la iluminación profana solamente” (GS II-1: 310; OC II-1: 316).

Tercer apartado

Lo recién enunciado supone que la categoría de aparato no sigue la concepción “abstracta” de máquina que, según Deleuze y Guattari, ha dominado la tradición filosófica. En el apéndice de *El Anti-Edipo*, en efecto, Deleuze y Guattari argumentan que la máquina se ha entendido siempre, bajo un “esquema biológico y evolutivo”, como *extensión o proyección lineal* de la herramienta. Se trataría de una lógica “humanista y abstracta” que no lograría captar que la máquina es *anterior*, que ya está *desde siempre* operando en conjunto con herramientas o máquinas-herramientas (1985, pág. 396-397). Ahora bien, aunque ciertamente hay diversos aspectos que permiten poner en duda que Marx piensa en esos términos “abstractos”⁹, lo cierto es que, siguiendo a G. Raunig (2008, pág. 33), Deleuze y Guattari tendrían también en la mira a Marx al momento de criticar esa concepción en último término *teleológica* (que iría linealmente de la herramienta a la máquina). Y tal concepción, esto es lo importante, resulta claramente refractaria también a Benjamin, desde el momento en que posiciona al aparato [*Apparatur*] *ab origine*, como un *a priori* que configura y regula el entero aparato perceptivo [*Wahrnehmungsapparat*].

⁹ Sin siquiera abordar los *Grundrisse* (donde la categoría de máquina es más sistemática) es posible poner en cuestión esa lectura. En el capítulo XIII de la cuarta sección de *Das Kapital*, titulada “Maquinaria y gran industria”, *v.gr.*, Marx señala que “(...) el hombre, en vez de actuar directamente con la herramienta sobre el objeto de trabajo, se limita a actuar como fuerza motriz de una máquina-herramienta (...)” (2016b: 85). Al momento de analizar la “reproducción simple”, en la sección séptima, se señala análogamente que: “El capital enajenado a cambio de fuerza de trabajo se transforma en medios de subsistencia cuyo consumo sirve para reproducir músculos, nervios, huesos y cerebro de los obreros existentes y para engendrar nuevos obreros (2016c: 17). Por otra parte, en el preámbulo de la misma sección 7 (El proceso de acumulación del capital), el propio Marx hará patente su (por lo demás consabida) comprensión de ese tipo de análisis “abstracto”, ganado con Hegel. Marx señalará ahí, en efecto, que el análisis de la acumulación se iniciará *preliminarmente* de un “modo abstracto”, es decir, “como mero momento del proceso directo de producción” (2016c: 8). El propio Benjamin, como deja entrever lo expuesto en los dos primeros ensayos sobre Baudelaire, es consciente además de esta comprensión no “abstracta” por parte de Marx.

Al respecto, es menester destacar también que Benjamin ya ha obtenido, al momento de redactar *KZR*, una lectura más sistemática de Marx, de la que extraerá, por cierto, múltiples ideas sobre el problema acá indagado. En el primer ensayo sobre Baudelaire (*PSB*), *v.gr.*, Benjamin señala que los movimientos del “hombre de la multitud” (descrito por Poe) constituyen –análogamente a lo que harán más tarde los *excéntricos*¹⁰– imitaciones de la maquinaria: una “mimesis” (en su sentido gestual) del proceso fabril de producción (*GS I-2*: 556; *OC I-2*: 143). Desde esta misma perspectiva, Benjamin señala que la autocomprensión de Baudelaire como “esgrimista” permite entender sus poemas como una “ininterrumpida sucesión de rápidas improvisaciones” (*GS I-2*: 573; *OC I-2*: 162), las que tendrían por función ejercitar el trato con la maquinaria productiva, maquinaria que el propio Benjamin ha referido ya anteriormente a la “taylorización” (*GS I-2*: 557; *OC I-2*: 144). Con todo, es en el mismo *KZR*, específicamente en uno de los paralipómenos, donde Benjamin manifieste explícitamente su interés en la “discusión sobre la máquina” [*Diskussion über die Maschine*] (*GS I-3*: 1045)¹¹. Un poco más tarde, a su vez, específicamente al redactar *ÜMB*, esto se hará nuevamente patente, pues Benjamin, apoyándose en Marx, determina que en la artesanía la conexión de los momentos de trabajo es fluida, mientras que en la cadena de montaje tal conexión es “autónoma en cuanto ya reificada”. Inmediatamente, y citando explícitamente *Das Kapital*, Benjamin señalará que “en el trato con la máquina aprenden los

¹⁰ Desde esta perspectiva, a pesar de encomiar el arte (o, más bien, la praxis) cinematográfico ruso, Benjamin cuestionará, sin embargo, su rechazo de la comedia y el grotesco, rechazo que se sustentaría en una incomprensión de su carácter mimético (*mimesis*, nuevamente, como *política del gesto*). Cf. *GS II-2*: 750; *OC II-2*: 366.

¹¹ Es digno de mención que, junto al interés por la reflexión sobre la máquina, Benjamin indique, en otro paralipómeno –no analizado por Raunig, aunque sí por M. Lazzarato (2019), que el cine tendría el potencial de subvertir la distinción (determinante, según Marx, del sistema de producción capitalista) entre trabajo manual y trabajo espiritual; una hipótesis que, desde cierta perspectiva, prefigura algunos de los análisis sobre el “cognitariado” desarrollados por el postoperaísmo italiano.

obrerros a coordinar ‘su propio movimiento con el movimiento continuo y uniforme de lo que es un autómata’” (GS I-2: 631; OC I-2: 235).

Ahora bien, ¿por qué, si comparte el cuestionamiento a la *comprensión abstracta* de la máquina, Benjamin ha decidido no usar expresamente tal noción? Al respecto, se puede determinar lo siguiente: por un lado, en el paraliplómeno de *KZR* recién referido, Benjamin indica que, respecto a la máquina, habría una “posición revolucionaria”, representada por Maiakovski, y otra “posición burguesa”, representada por Marinetti, siendo esta última “correspondiente a la de la ‘gran industria’”. Pues bien, si se tiene en cuenta que la *estetización de la política* (asociada en *KZR* precisamente a la figura de Marinetti) es promovida, como señala certeramente J. Fürnkäs (2014, pág 124), por la *primera técnica*, se puede concluir, entonces, que Benjamin comprende la “gran industria” y, con ella, la idea de “máquina”, como dependientes todavía de una comprensión que busca *dominar la naturaleza*, y no *interactuar* con ella. En segundo término, Benjamin ha determinado que tal *interacción* es una de las tareas que debe ejecutar el arte, de modo tal que el aparato será pensado siempre desde un plano *medial de interacción*, como un “dispositivo” técnico que, por su condición *expositiva* y *masificadora*, posibilita nuevas formas de socialización y subjetivación. Desde esta perspectiva, y, dicho de otra manera, el aparato será un “mecanismo” social y perceptivo, que puede configurar nuevas formas de experiencia para interactuar con la máquina¹², noción que, en este sentido específico, queda subordinada a la idea de *aparato*.

¹² Aunque no nos es posible aquí abordar exhaustivamente este tema, conviene indicar que las consideraciones recién efectuadas pueden ser de utilidad también para un contraste con la noción de “dispositivo”. *In nuce*, es preciso advertir, en primer lugar, que la noción de dispositivo es sistemáticamente tratada, como es consabido, en la tradición del pensamiento biopolítico, originariamente en Foucault, quien en una entrevista de 1977 indica, en una suerte de definición, que por dispositivo debe entenderse la red que articula un conjunto heterogéneo de elementos (*v. gr.*, discursos o prácticas arquitectónicas) que se yuxtaponen para configurar una específica estrategia de poder (1991, pág. 128). Como deja entrever la misma entrevista, la noción de

Estos rasgos recién descritos podrán vislumbrarse, *v.gr.*, en la imprenta, en la fotografía, en el periódico y, finalmente, en el cine. Todos estos “aparatos”, en efecto, son “dispositivos” i) técnicos que ii) configuran una nueva percepción, que iii) socializan nuevos modos de experiencia, que iv) hacen emerger nuevas prácticas “artísticas” y que v) permiten –en caso de liberarse de la *primera técnica* (o de la *mythischer Verhaftung* de la apariencia), interactuar con la *naturaleza-técnica*. En síntesis, son aparatos que estructuran percepciones inéditas y que *potencialmente*¹³ permiten (de forma no “instrumental”) nuevas interacciones con el entorno. Siguiendo lo expuesto al comienzo del segundo apartado, cada vez que emerge un aparato sería posible vislumbrar, en primer lugar, una resistencia, luego una defensa amparada en la misma *criteriología* posibilitada por el aparato hasta entonces hegemónico y, en tercer lugar,

dispositivo empezará a ser usada por Foucault en los 70, específicamente con la *Historia de la sexualidad*, y, por tanto, funciona como relevo del concepto de *episteme*, deficitario, a juicio de Foucault, por su carácter “eminente discursivo”. En el decir de G. Agamben, la noción de dispositivo constituye en Foucault un *término técnico* que releva al concepto de *positividad* que –tomado del joven Hegel vía Hyppolite– aparece en los textos más tempranos de Foucault para referir el ámbito histórico en tanto en cuanto *determinante de la subjetividad* (Agamben, 2014, pág. 9). De acuerdo con el mismo Agamben, el diccionario suele adjudicar a la noción de dispositivo una acepción jurídica, otra tecnológica y otra institucional. Luego, y contraviniendo justamente la *motivación genealógica* de Foucault, Agamben hará derivar todas esas acepciones de un primer uso, teológico, que articularía la historia (Agamben, 2014, pág. 16). Si bien puede aunar en su interior diversos mecanismos, se puede colegir que la noción de aparato, a diferencia del dispositivo, enfatiza el aspecto técnico y, en segundo lugar, y de forma análoga a lo dicho *supra* sobre la máquina, no está pensada (prioritariamente) como mecanismo de dominación, sino principalmente como posibilitador de interacción y emancipación. Un análisis de interés sobre la distinción entre dispositivo y aparato puede verse en J.-L. Déotte (2010), cuyos trabajos son fundamentales en los puntos recién consignados.

¹³ Es preciso enfatizar el carácter *potencial* de dicha tarea, pues Benjamin jamás presupondrá que, *de facto*, el cine se emancipa de la primera técnica (o de la estética de la apariencia). En este específico sentido, la “tecnoestética” de Benjamin es claramente distinguible de los análisis que atisban en el cine, atendiendo a su específica configuración técnica, a su “estructura de base”, alcances políticos determinables *a priori*. Este aserto, a nuestro ver, permitiría contrastar la filosofía de Benjamin con las reflexiones desplegadas por J.-L. Baudry en su ensayo “Cine: efectos ideológicos del aparato de base” (2016). A nuestro entender, y siguiendo en esto a M. Hansen, se puede determinar que Benjamin es refractario a la idea de una “abdicación inevitable del sujeto ante el régimen apriorístico del aparato”, una perspectiva de análisis que la misma comentarista vislumbra en teóricos como F. Kittler o P. Virilio (Hansen, 2019, pág. 246), y al que se podría sin duda añadir J.-L. Baudry o también V. Flusser –de este último, especialmente en *Una filosofía de la fotografía* (2009).

una contra respuesta reaccionaria que intentaría hacer emerger una nueva práctica o doctrina artística cultural.

Esta suerte de “esquema” analítico es claramente apreciable en *KGP* y en *KZR*: en el primero de estos textos, en efecto, la fotografía es primero juzgada como un “invento diabólico” y luego defendida apelando a su carácter “mágico”. Análogamente, el cine primero es cuestionado como mero pasatiempo circense, y luego es defendido (así, *v.gr.*, F. Werfel o A. Gance) como un arte que puede captar lo sobrenatural o redimir a la materia. En ambos casos, finalmente, las fuerzas conservadoras harán emerger como contra respuesta una *teología del arte*: en el caso de la fotografía se tratará del retrato (“último refugio del valor de culto” (*KZR*: 110; *EOA*: 58) y, en el caso del cine, se tratará de las películas elaboradas según el modelo del *star system*, que *glorifica* tanto al intérprete como al público. Benjamin no aplica explícitamente este “esquema” ni al momento de analizar la imprenta, en *DE*, ni al momento de analizar el periódico, en *DAP* o *PSB*, aunque es del todo lícito una exégesis como la propuesta en torno a tales aparatos¹⁴.

Referencias

- Adorno, Theodor & Horkheimer, Max. (2016). *Dialéctica de la ilustración*. Akal.
- Agamben, Giorgio. (2014). *Qué es un dispositivo. Seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino*. Adriana Hidalgo.

¹⁴ B. Lindner, cabe destacarlo, ha mostrado la centralidad que posee la imprenta incluso para la comprensión benjaminiana del *Trauerspiel*: “Si Benjamin analiza la alegoría como escritura, o mejor: como una escritura que tiende a la imagen, esto sucede de manera muy consciente en el horizonte de la imprenta” (2014, pág. 35).

- Baudry, Jean-Louis. (2016). Cine: efectos ideológicos del aparato de base. En E. Jelicié (Comp.) *Mayo Francés: La cámara opaca. El debate cine e ideología* (pp. 122-139). El cuenco de plata.
- Benjamin, Walter. (1972-1999). *Gesammelte Schriften* (unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem). Hrsg. von Rolf Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Bände I-VII. Suppl. I-III (in 17 Bänden). 1. Auflage. Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. (2006). *Obras completas*. Abada Editores.
- Benjamin, Walter. (2008). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.
- Benjamin, Walter. (2012). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe, Band 16)*. Suhrkamp Verlag.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. (1985). *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.
- Déotte, Jean-Louis. (2010). Das Museum ist kein Dispositiv. En C. Meister & D. Von Hantelmann (Eds). *Die Ausstellung: Politik eines Rituals* (pp. 79-98). Diaphanes.
- Déotte, Jean-Louis. (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Metales Pesados.
- Déotte, Jean-Louis. (2013). *La época de los aparatos*. Adriana Hidalgo.
- Flusser, Vilém. (2009). *Una filosofía de la fotografía*. Síntesis.
- Foucault, Michel. (1991). *Saber y verdad*. La piqueta.
- Fürnkäs, Josef. (2014). Aura. En M. Opitz & E. Wizisla (Eds). *Conceptos de Walter Benjamin*. Las cuarenta.
- Hansen, Miriam. (2012). La flor azul en el paisaje tecnológico: cine y experiencia en Walter Benjamin. *Archivos: Revista de Filosofía*, 6-7, 311-364.
- Hansen, Miriam. (2019). *Cine y experiencia: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Theodor W. Adorno*. El cuenco de plata.

- Jünger, Ernst. (1990). *El trabajador. Dominio y figura*. Tusquets.
- Lazzarato, Maurizio. (2019). *Videophilosophy: The Perception of Time in Post-Fordism*. Columbia University Press.
- Lindner, Burkhardt. (2014). Alegoría. En M. Opitz & E. Wizisla (Eds.). *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 17-82). Las cuarenta.
- Marx, Karl. (2016a). *El Capital. Libro I. Tomo I*. Akal.
- Marx, Karl. (2016b). *El Capital. Libro I. Tomo II*. Akal.
- Marx, Karl. (2016c). *El Capital. Libro I. Tomo III*. Akal.
- Raunig, Gerald. (2008). *Mil máquinas: breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Traficantes de sueños.
- Riegl, Aloïs. (1980). *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*. Gustavo Gili.
- Riegl, Aloïs. (1992). *El arte industrial tardorromano*. Visor.
- Tackels, Bruno. (2012). *Walter Benjamin. Una vida en los textos*. PUV.