



Referencias filmicas en el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin: genética documental y recursos audiovisuales¹

Alfonso Puyal-Sanz²

Recibido: 10 de septiembre de 2018 / Aceptado: 5 de julio de 2019

Resumen. A partir de lo que aquí se denomina genética documental, se desglosarán las publicaciones originales sobre cine que Benjamin manejó durante la redacción del ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en su última versión de 1939. El presente artículo se centrará tanto en los autores como en los textos cinematográficos que Benjamin citó, así como en las teorías que se desprenden de dichos textos. Las fuentes documentales de primera mano resultan sustanciales para contrastar el estado de la teoría cinematográfica del momento con el propio pensamiento de Benjamin. Este sistema de citas está además ligado al método de “montaje literario” que el escritor empleaba. Las fuentes escritas se ampliarán con las películas a las que autor hace referencia a lo largo del ensayo.

Palabras clave: Walter Benjamin; reproductibilidad técnica; genética documental; recursos audiovisuales; cine; arte; montaje literario.

[en] Film References in Walter Benjamin’s Essay *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*: Documentary Genetics and Audiovisual Resources

Abstract. From what here is called documentary genetics, the original publications on cinema used by Benjamin during the writing of the latest 1939 version of the essay “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility” will be dissected. This article will be focused on both authors and film texts quoted by Benjamin, as well as on the theories where these texts emanated from. First-hand documentary sources are substantial to contrast the state of film theories at the time with Benjamin’s own thinking. Furthermore, this quoting system is linked with the “literary montage” method used by Benjamin. The written sources will be expanded with the films also mentioned through the essay.

Keywords: Walter Benjamin; technological reproducibility; documentary genetics; audiovisual resources; cinema; art; literary montage.

Sumario: 1. Introducción. 2. Método. 3. Resultados y discusión. 4. Recursos audiovisuales. 5. Conclusiones. Referencias.

¹ El presente texto se inscribe en el ámbito del proyecto de investigación titulado *El ensayo en el audiovisual español contemporáneo* (Ref. CSO2015-66749-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia. Vaya mi agradecimiento a Patricia Cavielles por haberme proporcionado materiales desde Alemania, Gabriela González-Bueno, desde Francia, y Dmitry Fomin, desde Rusia.

² Universidad Complutense de Madrid (España)
E-mail: puyal@ucm.es

Cómo citar: Puyal-Sanz, A. (2019) Referencias filmicas en el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin: genética documental y recursos audiovisuales. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(4), 753-771.

1. Introducción

El ensayo más citado de la literatura sobre medios de comunicación, así puede ser calificado el texto de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En él se expone el lugar de la imagen reproductiva en el arte de masas, así como las consecuencias que la fotografía y el cine han producido a nivel perceptivo, social e ideológico. Entre los avatares sufridos por el ensayo, cabe destacar que fue sometido a cinco versiones entre 1935 y 1939; que en vida del autor únicamente salió a la luz una traducción al francés (la cuarta versión), muy abreviada respecto al texto mecanografiado de 1936 que lo antecedió; y que apareció en la *Zeitschrift für Sozialforschung*, órgano editorial del Instituto de Investigación Social de la Universidad de Fráncfort. Después vinieron los intentos fallidos de traducirlo al inglés. Primero, por mediación de la escritora Bryher (Annie Winifred Ellerman), antigua coeditora de *Close Up* (1927-1933), “la única revista dedicada a los filmes como arte”, tal y como aparecía anunciada; y después, a través de Jay Leyda, por entonces conservador en el departamento de cine en el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA).

No se pretende aquí avanzar un mayor entendimiento filosófico o estético del ensayo; algo de lo que se ha ocupado un apabullante número de comentarios aparecido en estudios sobre arte o comunicación. Además es mucha la bibliografía que ha producido este opúsculo en tanto que objeto de estudio: lecturas, interpretaciones y aplicaciones al ámbito digital son solo algunas derivaciones teóricas. Miriam Hansen, en su definitivo estudio *Cinema and Experience*, traza el argumento del ensayo: “La reproductibilidad tecnológica de las obras de arte tradicionales y, lo que es más, el papel constitutivo de la tecnología en los medios filmicos y fotográficos, han afectado al estatus del arte en su núcleo” (Hansen, 2012: 85). Este “ensayo programático sobre teoría del arte”—en palabras de Benjamin— ha corrido parecida suerte que la aportación de Erwin Panofsky “El estilo y el medio en la imagen cinematográfica” (tres versiones entre 1936 y 1947), artículo que se ha convertido en su obra más divulgada y “más popular en la historia del arte moderno [...] aún más si se toma en consideración la formación tradicional del autor, así como su preocupación casi exclusiva por el ‘gran’ arte tradicional” (Lavin, 2000: 20). No es el caso de Benjamin que, como miembro de una escuela crítica que tanto influirá en los estudios culturales, escribió sobre los aspectos más diversos de la cultura de masas.

Las fuentes documentales no solo serán escritas sino también (audio)visuales. Hay que tener presente que, en definitiva y en lo que respecta a “La obra de arte”, Benjamin no deja de trabajar con imágenes (pictóricas; xilo y litográficas; foto y cinematográficas). Estos recursos audiovisuales van a proceder básicamente de las películas citadas (ficción y documental), aunque se puede extender al imaginario filmico que autor y lector han ido acumulando a lo largo de su experiencia como espectadores; una suerte de inconsciente cinematográfico.

2. Método

Del mismo modo que existe una genética crítica, basada en los estados de gestación del manuscrito original, hasta alcanzar su forma definitiva, y una genética editorial, que atiende al proceso de publicación —que a su vez determina la difusión y recepción del libro—, se puede contemplar también la génesis documental, ligada a las fuentes manejadas por el autor —sean primarias o secundarias—; unas fuentes que sirven para fijar tanto los recursos bibliográficos disponibles en el momento de su redacción como el clima intelectual en el cual se elaboró la obra. La genética documental sirve en un primer nivel de estudio para localizar y fijar el material fuente empleado en el ensayo; una labor de pesquisa que en ocasiones entraña mayor complejidad de la que aparenta en un principio. Un segundo nivel se ocupa de contextualizar esas lecturas en la literatura ensayística del momento, para después confrontarlas con el pensamiento del autor. El tercer nivel de estudio —no abordado en el presente trabajo— abarca la actual actividad teórica, analizando la contribución aportada a los estudios visuales. De hecho, las exégesis de la obra de Benjamin no dejan de poner el acento en la actualidad de su producción ensayística. En definitiva, se trata de hallar el origen —una suerte de paleografía de las fuentes— con el fin de conocer el recorrido documental que ayudó a edificar su discurso; un discurso articulado en torno al “montaje literario”, en el cual, según confiesa Benjamin, “No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos” (Benjamin, 2005: 462).

Es a partir de esta genética documental donde se intentará desglosar las publicaciones en materia de cine a las que Benjamin tuvo acceso; consultas que acompañan el proceso de escritura y la reelaboración de un texto fundacional en la teoría del arte moderno y en los estudios filmicos. El presente trabajo atenderá tanto a los autores como a los ensayos cinematográficos que Benjamin citó en la última versión en alemán de “Das Kunstwerk” (1939; 2013), y se basará en la más reciente traducción española, publicada en sus obras escogidas (Benjamin, 2008c). Es la versión más elaborada y extensa de todas ellas, aunque Benjamin suprimió algunos pasajes procedentes de anteriores tratamientos —incluida la versión francesa—, como este dedicado al cine cómico americano y a los dibujos animados de una de las “figuras del sueño colectivo” como es Mickey Mouse:

Las películas grotescas americanas [*slapstick*], así como las películas de Disney, provocan una voladura terapéutica de nuestro inconsciente. Su precursor fue sin duda el [actor] excéntrico. Entre los nuevos campos de acción que se crearon con el cine se encuentra aquél por primera vez a sus anchas: él los ha estrenado. Y es en estos ámbitos donde Chaplin tiene su lugar como figura histórica presente. (Benjamin, 2008a: 39)

Benjamin retiró de la última redacción las referencias al universo Disney por consejo de Theodor Adorno, según refleja una carta fechada en marzo de 1936 (Adorno y Benjamin, 1998: 136). Las *Silly Symphonies*, producidas entre 1929 y 1939, fueron ganando en popularidad con la incorporación del color y una técnica de animación más depurada. Paradójicamente, sus películas tendían cada vez más al naturalismo en detrimento de la fantasía, siguiendo un poco la idea de Benjamin

de que la técnica de la reproducción ayuda a reducir el ámbito de la fantasía (Benjamin, 2008c: 251). Del Disney primigenio, al escritor alemán le interesarían las metamorfosis de objetos y personajes, la conexión con los cuentos de hadas o con el surrealismo. De hecho, la exposición *Fantastic Art Dada Surrealism*, organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1936, contenía cuatro dibujos pertenecientes al cortometraje *Los cuatro lobitos* (*Three Little Wolves*, Dave Hand, 1936), además de proyectar *The Skeleton Dance* (Barr, 1936: 277, 242). También resulta significativo que Iris Barry, conservadora de la Film Library, escribiera un breve comentario sobre *Los tres cerditos* (*Three Little Pigs*, Burt Gillett, 1933) en el boletín del museo (Barry 1933: 3).

La consulta de las publicaciones manejadas por Benjamin se concentra mayoritariamente en autores franceses, dado que los sucesivos tratamientos del ensayo fueron hechos desde su exilio parisino, si se exceptúan los avances que hizo durante la visita que hiciera a Bertolt Brecht a su lugar de exilio danés en Skovsbostrand, en el verano de 1936. Hay constancia en el Archivo Benjamin (2013: 540-41) de que en la Biblioteca Nacional de Francia manejó *Naissance du cinéma* (1925), *Le cinéma soviétique* (1928) y *Panoramique du cinéma* (1929), de Léon Moussinac; *Le cinéma* (1927), de André Delpuech; *Panorama du cinéma* (1930), de Georges Charensol; *Le cinéma sonore et sa technique* (1933), de Roger Vellard; *Valeur humaine du cinéma* (1928), de Michel Dard; y buena parte de la colección en ocho volúmenes de *L'art cinématographique* (1926-1931). Además, en la lista de lecturas anotadas en el manuscrito de la primera versión (Benjamin, 2013: 47-48), figuran títulos no utilizados en el ensayo, pero que sin duda le sirvieron para organizar el estado de la cuestión. Destacar entre otros *El hombre visible o la cultura del cine* (1924), de Béla Balázs; *Pintura, fotografía, cine* (1925), de László Moholy-Nagy; o el fundamental número monográfico “Cinéma”, de la revista *Cahiers du mois* (1925). Como lectura de apoyo consultó la *Histoire du cinéma* (1935), de Maurice Bardèche y Robert Brasillach. La única referencia en el ensayo a la evolución del cine corresponde a Thomas Alva Edison, al destacar la visión individualizada de películas a través del kinetoscopio, antes de la aparición del proyector y la pantalla, que permitirán la recepción pública —esto es, masiva—, debida al cinematógrafo de los hermanos Lumière (Benjamin, 2008c: 78n).

3. Resultados y discusión

El primero al que acude Benjamin en “La obra de arte” es al realizador Abel Gance, quien publica “¡Ha llegado el tiempo de la imagen!” en el segundo volumen de *L'art cinématographique* (1927). El texto de Gance había surgido de la conferencia pronunciada en febrero de 1926 que, bajo el título “La belleza a través del cine”, apareció en tres partes en el semanario *Cinémagazine* (Gance, 1926). El cineasta emplea todo su entusiasmo para exaltar la potencialidad del cine: “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven harán cine [...] Todas las leyendas, las mitologías y los mitos, todos los fundadores de religiones, e incluso las religiones en su conjunto [...] esperan su luminosa resurrección, mientras los héroes se agolpan en las puertas” (Gance, 1927: 94, 96; Benjamin, 2008c: 55-56). Dicha “euforia epistemológica” sería formulada de este modo por Annette Michelson:

Así, el cine se le apareció [a Vertov] como un instrumento radicalmente nuevo y crucial de indagación y análisis. En esto no estaba solo. En el periodo que sigue a la Gran Guerra, hay entre sus contemporáneos (que incluían a Elie Faure, Sergei Eisenstein, Walter Benjamin y Jean Epstein) una euforia epistemológica, generalmente compartida, que anima a la teoría y práctica filmicas de esa época. (Michelson, 1990: 21)

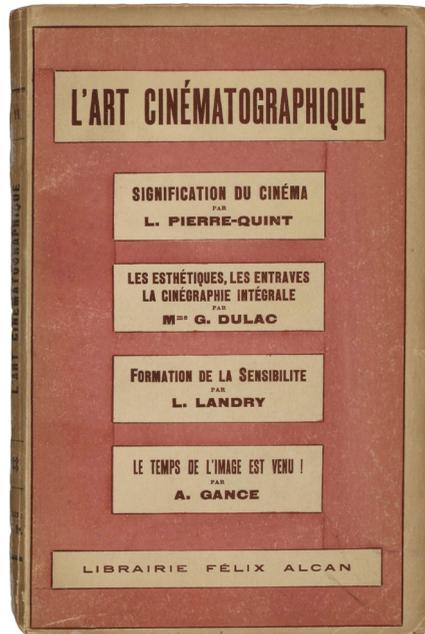


Figura 1. Cubierta de *L'art cinématographique*, vol. II (1927). Bibliothèque Kandinsky, París.

Representante de la escuela impresionista y muy activo en el campo de la reflexión sobre cine —al igual que sus compañeros de generación (Delluc, Epstein, Dulac)—, Abel Gance anunciaba en 1912 la llegada del “sexto arte”, en sintonía con los pronósticos que Ricciotto Canudo había lanzado un año antes. Benjamin recoge otra cita que alude a la falta de entendimiento ante este nuevo lenguaje:

Henos aquí, por un prodigioso retroceso, vueltos al plano de expresión de los egipcios [...] El lenguaje de imágenes no está aún a punto por cuanto nuestros ojos aún no se han hecho a ellas. Todavía no hay suficiente respeto, culto, por lo que expresan. (Gance, 1927: 100, 101; Benjamin, 2008c: 63-64)

Una última cita es extraída por Benjamin del texto de Gance, a lo largo del cual repite el leitmotiv “Le Temps de l’image est venu !”. Se trata de unas líneas debidas al actor Séverin-Mars, protagonista de varios títulos de Gance. En ellas indaga sobre la “fijación de la eternidad” que el cine realiza sobre los gestos humanos de los personajes:

¿Qué arte tuvo un sueño más poético y al tiempo más real? Así considerado, el cinematógrafo se convertiría en un medio de expresión absolutamente excepcional, en

cuya atmósfera no deberían moverse sino personajes superiores en el pensamiento en los momentos más misteriosos y perfectos de su recorrido”. (Gance, 1927: 100; Benjamin, 2008c: 64)

Hombre de letras además de actor, Séverin-Mars recibió un homenaje de *Cinémagazine* (núm. 29, 20 julio 1923) por el segundo aniversario de su muerte, en el que se incluían unas páginas inéditas, dos poemas y el fragmento de una pieza teatral.

En la sección VII del ensayo, Benjamin se interroga sobre el papel de la incipiente teoría del cine; sobre el empeño por incorporar el medio al sistema de las bellas artes. En ese esfuerzo por elevar al cine a categoría artística —continúa Benjamin— determinados autores llegan a establecer paralelos entre el cine y los elementos sagrados. De ahí su reticencia al empleo de símiles trascendentes: Gance, al compararlo con los jeroglíficos o tratarlo de culto casi religioso; Séverin-Mars, al hablar de la fijación de la eternidad; y finalmente, Alexandre Arnoux, quien relaciona el cine nada menos que con el rezo: “[T]odas las audaces descripciones que hemos empleado hasta el momento, ¿no deberían quizá desembocar en la definición de la plegaría?” (Arnoux, 1929: 28; Benjamin, 2008c: 64). Este escritor, que trabajará de guionista para directores como Jean Gremillon o Georg W. Pabst, dejaba escrita esta digresión en el capítulo “Silence” (1926), perteneciente a la colección de ensayos *Cinéma*, donde establece el parangón entre el recogimiento de las iglesias y las salas de cine.

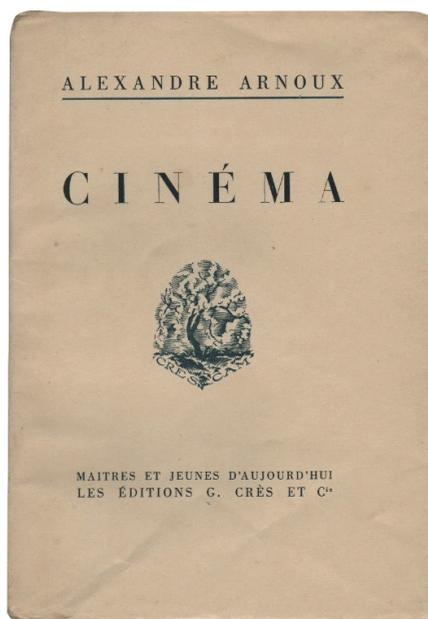


Figura 2. Cubierta de *Cinéma* (1929), de Alexandre Arnoux. Filmoteca Española, Madrid.

La posición defendida por Benjamin, al poner en cuestión dichas disquisiciones sobre la esencia mística del cine, se detiene ahora en un autor al que tacha de “particularmente reaccionario” —el escritor austro-checo Franz Werfel—, quien se

adentra “si no de manera directa en lo sacro, sí sin duda en lo sobrenatural” (Benjamin, 2008c: 64). Se trata del artículo escrito para el diario austriaco *Neues Wiener Journal* (3 noviembre 1935) y titulado “Kameramann im Elfenreich: Film von Shakespeare und Reinhardt” (Operador de cámara en el reino de los elfos: un filme de Shakespeare y Reinhardt). Sin embargo, Benjamin acudió a la traducción francesa, con el título “Le sogno d’une nuit d’été : un film de Shakespeare et de Reinhardt” (El sueño de una noche de verano: un filme de Shakespeare y Reinhardt), aparecida días después en el semanario *Lu dans la presse universelle* (15 noviembre 1935). Es en este doble manejo de idiomas donde se produjeron modificaciones en la traducción. En la cuarta versión de 1936, publicada en *Zeitschrift für Sozialforschung*, al traducir Benjamin la cita del francés al alemán, cambió las palabras, aunque no el sentido. Entonces su traductor, Pierre Klossowski, la vertió de nuevo al francés, por lo cual el texto de *Lu* no aparece transcrito literalmente. Del mismo modo, en la versión alemana de 1939, Benjamin retradujo al alemán la cita del francés (*Lu*), ya que no disponía del recorte de prensa original (*Neues Wiener Journal*). Por esta razón, la cita de Werfel está trastocada en todas las versiones del ensayo. (Un excursus debe ser introducido aquí: ninguna hemerografía generada en versiones, traducciones y ediciones críticas ha consignado convenientemente las citas de Werfel a lo largo de la dilatada historia editorial de “La obra de arte”, limitándose a reproducir la nota a pie de página de Benjamin, a excepción de la última revisión del ensayo [Benjamin, 2013: 425-26n], que alcanza a localizar el artículo en francés, pero sin mencionar el diario vienés, de donde procede originariamente.)

Forträge halten.



Kameramann im Elfenreich.

Film von Shakespeare und Reinhardt.

Von
Franz Werfel.

Der fremdenartige Österreichische Zister beschränkt im nachfolgenden geträumten Elfen im geschriebenen Märchen, die nach Max Reinhardt poetische Verfilmung des Shakespeares „Sommerabendsträum“ Wirklichkeit geworden sind.

Der Wunsch, daß man auch Shakespeares Diktionen und Verse durch eine Filmreihe und löbliche Zensurapparate zu uns führen lassen, hat gar manchen, der nicht einmal ein Weltkrieger sein muß, einen gelinden Schrecken eingejagt. Der Verfasser dieser Zeilen gesteht, daß er nicht ohne Schrecken und mit unheiliger Ermattung sich entschloß hat, einer Verfilmung des unter Reinhardts Regie verfilmten „Sommerabendsträum“ beizutreten. Und so beglückwünscht aber war die Entscheidung, um so furchtbarer das unermessliche, neue Erlebnis, dem Film als an einer Gestaltung der Kunst zu forschen, war nicht schwer, ja fast unmöglich. Obwohl es gibt große filmtechnische Schwierigkeiten, heftigste Einflüsse, erschütternde Darstellungen, besonders dumme, unangehörige Fehler — die Filmgenossen jedoch, die nun oft solche Einflüsse ausgeben, haben keine Beziehung zur echten Kunstwirkung. Der Wunsch sollte liegt zum Teil im mannigfaltigen Material der Fotografie und des mechanischen Tons, zum anderen Teil aber in dem ansonstigen Realismus, dessen sich der Spielfilm bedient und der es verhindert, daß der Stoff selbstig und damit eine höhere Form gefassen werde. Es ist durchaus kein Zufall, daß von allen Ausdrucks- und Darstellungskünsten, in denen sich das menschliche Leben zu spiegeln liebt, der Film meilands die furchtbarste ist. Nichts wirkt geheimnisvoller, je oft wiederkehrt, als das Wiedersehen mit einem bestimmten Bildwerk, das noch vor wenigen Jahren die Menschheit aller Kontinente in Schrecken angelegt hat. Für diese Wirkung menschlicher Gestaltungen bedarf es nicht im entferntesten die beständige Einigkeit von einigen Charakteren, die eine bessere Deyer oder ein romanischer Roman anders erreichen kann. Es ist nicht der Film ist eine sehr junge Gattung. Nicht aber seine Jugend ist es, die in jenem Reiz von Bergsteigerhaftigkeit schuld trägt, den er in seinem letzten Leben aus Selbstbegeisterung aufgeschlagen hat. Abgesehen von den kapitalistischen Größen, die ihn beim besten Willen, eine höhere Stufe zu erreichen, ist es immer wieder die photographierte Realität, diese die Wiederholung von Straßen, Zimmern, Bären, Restaurants, Bahnhöfen, Automobilen, Schildern, Werbeplakaten, die seinen Aufstieg ins Reichreich, das heißt in das Reich der pure Form und der geistvollsten Dinge, entscheidend lähmen. Es scheint, als sei er noch nicht zu sich selbst erawacht, zu seinem eigenen Welt, der seinen wahren Möglichkeiten, auch in den seine andere Welt

merkwürdiger Bilderei folgen kann. Diese Möglichkeiten aber heißt er in der ihm allein zumut gemessenen Gattung, daß die Bilderreihe, das Märchenhafte, das Kaiserliche mit den natürlichsten Mitteln und mit beständiger Überzeugungsinstanz mehr und mehr zu sein. Die und die hat es schon bereits gegeben, solche diese Freiheit hat Film Kunst oder unbenutzt zu erlösen suchen. Die hier aber zumisch in der Großdenkperiode des „Menschlichen Dromens“ oder beiseite in unentworfener Großartigkeit finden gelöstem. Somit meine Erfahrung zeigt, ist der „Sommerabendsträum“ der erste Schritt, in dem der Film seine eigene Seele erawacht zu haben scheint und in dem durch das Wunder Shakespeares sein eigenes Wunder gelüftet ist.

Wifionen...

Nicht selten in breiten Schichten durch den Welt, die geteilt und zerstückelt sich und schon sind sie, ohne jede Verantwortung, die dahinschwebenden Elfen. Oben reitet auf seinen Klappen, der durchsichtig zu sein scheint, durch die dümmende Welt. Sein breiter, längerer Mantel wolle ihn nach, wenn Sturm geknallt. Immer breiter und immer länger wird dieser Mantel und dann ist er die weite „Sommerabend“ selbst, die dümmenheitliche. Das Märchen nach vorbei. Es ist kein merkwürdiges Kunst, sondern das Wunderliche in seiner ganzen unentworfeligen Wirklichkeit. Sonderbare Zustände tauchen aus dem überreichen großen Reichsraum und auf einmal tragen sie die Weltgenossen vor neuen Wundern und Tönen und fassen kaum lag im phantasievollem Bewusstsein, während breite, feinstufige hügelliche Brüche ihre Schattungen mit realitätsbewussten Tönen erschließen. Die Elfen erschließen in modernen Bildern ihre hohen Wälderhöfen, und wenn sich es hoch wieder keine Wälderhöfen, sondern etwas ganz anderes, heißt Wälder, heißt Silberfische im Weltmeer. Und die Wälderhöfen sind die Welt, die in ihm verlebter Zustand, sondern ein einziges Wunderwunder, das am Erlebnis und ihren charakteristischen Zeichen das lockere Weg der Vererbung arbeitet. Und Tienen selbst, je je gemäß das höchste Wesen, das jemals auf eine Zeitraumbildung wurde, die sich mit Selbstbegeisterung zu glänzen bereit, daß

Figura 3. Artículo de Franz Werfel en *Neues Wiener Journal* (3 noviembre 1935). Österreichischen Nationalbibliothek, Viena.

En su crítica, Werfel alaba la adaptación de *Sueño de una noche de verano* (A *Midsummer Night's Dream*, Max Reinhardt y William Dieterle, 1935), producida por la Warner Bros. El artículo además arroja una consideración de carácter general sobre el medio: “El cine todavía no ha entendido su verdadero sentido, sus reales posibilidades [...] que consisten en su singular capacidad para, con los medios naturales y un incomparable poder de convicción, dar expresión a lo mágico, lo maravilloso, lo sobrenatural” (Werfel, 1935a: 7; Benjamin, 2008c: 64). Tras ver la película, Adorno comparte con Benjamin una opinión parecida, al tildarla de “un cuento de horror”, en el cual “la ambición ‘aurática’ del filme lleva inevitablemente por sí misma a la aniquilación del *aura*” (Adorno y Benjamin, 1998: 142). Esta idea, consistente en que las aspiraciones estéticas de *Sueño de una noche de verano* solo ayuda a invalidar la condición artística del cine, servirá a Benjamin para clausurar la sección.

Bertolt Brecht, autor teatral y amigo de Benjamin —en 1936 recomendará a la revista literaria *Das Wort* la publicación del ensayo en alemán—, será citado en la sección sobre la interpretación de los actores cinematográficos en relación con la actuación teatral. “¿Son aplicables al cine las experiencias teatrales?” —se pregunta el dramaturgo— “La realidad es que el cine utiliza constantemente elementos teatrales” (Brecht, 2000: 10, 11). A raíz de la adaptación para la pantalla de la obra teatral *La ópera de los tres centavos* (Die *Dreigroschenoper*, 1928), dirigida por Georg W. Pabst en 1931, y del posterior litigio del escritor y el compositor Hans Eisler con la productora Nero-Film, Brecht escribirá *El proceso de los tres centavos: un experimento sociológico* (1931), todo un opúsculo donde refiere los hechos y en el que, además, constata que el cine, por artístico que resulte, no puede despojarse de su condición de mercancía. Con respecto al papel del actor en la pantalla, Benjamin recoge la siguiente cita:

El cine [...] da (o bien podría dar) informaciones útiles sobre acciones humanas al detalle [...] Del carácter no se deduce ninguna clase de motivación, la vida interior de los personajes no es jamás la causa principal y raras veces es el resultado capital de la acción. (Brecht, 1932: 268; Benjamin, 2008c: 65n)

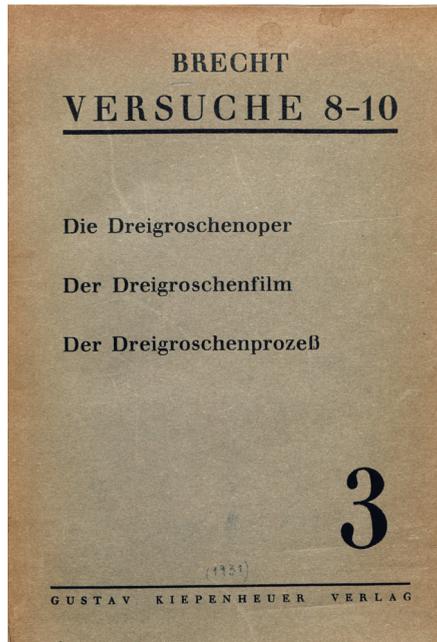


Figura 4. Cubierta de *El proceso de los tres centavos* (1932), de Bertolt Brecht. Universitätsbibliothek, Heidelberg.

La mediación del aparato —dispositivo cinematográfico— entre la escena y el espectador determinará para Benjamin la interpretación actoral, hasta el punto que cámara y montaje reducen la actuación a un material filmado y fragmentado. Para entender mejor la postura de Brecht, se reproduce la cita in extenso:

Para la dramática puede ser interesante la postura del cine con respecto al actor. Para dar vida a sus personajes, creados únicamente según las funciones que van a desempeñar, utiliza simplemente tipos disponibles que pueden encontrarse en situaciones determinadas y adoptar en ellas actitudes determinadas. Deja de existir motivación alguna por parte del carácter, la vida interior de los personajes no da nunca la causa principal y raramente es el resultado principal de la acción, el personaje es visto desde fuera [...] En realidad el cine necesita acción externa y nada de psicología introspectiva. (Brecht, 1984: 110, 121)

Luigi Pirandello publicó la novela *Si gira... (Se rueda)* en 1916 y fue distribuida por entregas el año anterior. En ella, Luigi Gubbio, operador de cine en los estudios Kosmograph, narra sus peripecias de rodaje. El mundo del cine se convierte en epítome de la modernidad, y también de la alienación de un oficio que se debate entre lo artístico y lo industrial, y donde la personalidad de los actores es usurpada por la cámara. La novela habla de la experiencia cinematográfica de técnicos, actores y espectadores que se someten impotentes al dispositivo filmico. Al ahondar en la virtualidad interpretativa en la pantalla, frente a la corporeidad del escenario teatral, Benjamin recurre a la traducción francesa de 1925; en concreto, al fascículo tercero de la novela, donde el actor cinematográfico

se siente en el exilio. Exiliado no sólo de la escena, sino de su persona como tal [...] Con malestar oscuro percibe el vacío inexplicable causado por el hecho de que su cuerpo se convierte en una merma, que se volatiliza, quedando de repente despojado de su realidad y de su vida, de su voz y los ruidos que produce al moverse, para así transformarse en una imagen muda que tiembla un instante en la pantalla y pronto se desvanece en el silencio. [...] El pequeño aparato es quien actúa, proyectando su sombra frente al público, mientras que él mismo debe contentarse con actuar ante aquél. (Pirandello, 1925: 83-84; Benjamin, 2008c: 66)

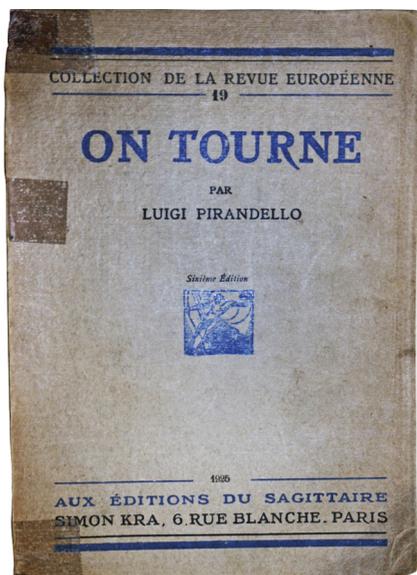


Figura 5. Cubierta de *On tourne* (1925), de Luigi Pirandello. Centro de Documentación, Residencia de Estudiantes, Madrid.

A pesar de lo temprano de su publicación, la obra reflexiona sobre la “monstruosa gestación mecánica” del invento (Pirandello, 1916: 74; 1925: 66), sobre la división del trabajo en los estudios cinematográficos, entre las secciones fotográfica (“del Positivo”) y artística (“del Negativo”), o sobre la condición muda de los actores.

Hay evidencia de que Benjamin solicitó el préstamo de un ejemplar de *On tourne* a la Biblioteca Nacional de Francia, aunque el pasaje en cuestión lo retoma del artículo “Significación del cine”, del escritor y editor Léon Pierre-Quint (1927: 14-15). “El cine se parece demasiado al teatro y al folletín, géneros agotados en sí mismos”, contestaba Pierre-Quint a una encuesta realizada en 1923 por René Clair (1974: 35). Era la época en que la estética cinematográfica intentaba legitimarse mediante la comparación —o emancipación— con las otras artes. Benjamin da por superada esa etapa para centrarse en la función del cine como fenómeno de masas y artefacto ideológico. Ello implica un aparato producido en masa —taylorización, cadena de montaje— y consumido masivamente; una masificación que afectará tanto a los espectáculos organizados por las democracias consolidadas como por los regímenes autoritarios.

La constante esgrimida por Benjamin en “La obra de arte”, según la cual el actor cinematográfico pierde su aura, debido a la intervención del aparato cinemático, viene abalada por el teórico Rudolf Arnheim en su estudio *El cine como arte* (1932), con

diseño de sobrecubierta de Georgy Kepes. En la primera edición americana del libro (*Film as Art*, 1957), Arnheim explica con meridiana claridad su método de trabajo, basado en la *Materialtheorie*, “destinada a demostrar que las descripciones artísticas y científicas de la realidad se hacen según pautas que no proceden tanto del tema en sí como de las propiedades del medio —o *Material*— empleado” (Arnheim, 1986: 14). Esto conecta directamente con las inquietudes de Panofsky y Benjamin al abordar las consecuencias de la imagen reproductiva en el arte. De hecho, Panofsky dejó escrito el artículo “Original y reproducción facsímil” (1930), que trata de las alteraciones que sufre la obra artística al ser transferida a impresión fotográfica mediante procesos fotomecánicos; es decir, la pérdida del aura:

I wish and I hope that we will learn to improve and will continue to make “better” facsimile reproductions. It is because of these advances, and not despite them, that we will be increasingly adept at distinguishing the original from its facsimile reproduction. Furthermore, it is because of these advances, and not despite them, that we increasingly regard facsimile reproductions with benefit and, even, enjoyment. But should a time come *no one* can make this distinction anymore, when the work of man and the work of machine have effectively become *identical*, then it is not the *appreciation* of art, but *art* itself that has died. And reproduction would not have been the cause of this death. (Panofsky, 2010: 337)



Figura 6. Cubierta de *Film als Kunst* (1932), de Rudolf Arnheim. Universitätsbibliothek, Heidelberg.

Cuando en “Style and Medium in the Motion Pictures” (1947), el fundador de la iconología se refiere a *style* no habla sino de forma expresiva, y al referirse a *medium* habla del material o técnica para construir dicha forma. Esta terminología, aunque no con el mismo sentido, es manejada también por Benjamin, quien prefiere utilizar el vocablo *apparat* (aparato) en vez de *medium* (medio), aplicado este último al ambiente, al entorno perceptivo. Finalmente, la acepción de *material* para Benjamin

se orienta hacia el soporte técnico, en la misma dirección que Panofsky y Arnheim.

De regreso al vínculo entre el actor y la cámara, Arnheim aprecia que en el cine “los máximos efectos casi siempre se logran ‘actuando’ lo menos posible [...] La última evolución”, proceso que se logra al “tratar al actor como accesorio que se escoge por sus características [...] tras colocarlo en el lugar preciso” (Arnheim, 1932: 176-77; Benjamin, 2008c: 67). En *Film as Art*, el psicólogo alemán se reitera en esta afirmación sobre la economía de gestos, en un párrafo que contextualiza su planteamiento:

Sin embargo, en el ínterin, buenos actores y directores han demostrado que los mejores efectos se obtienen casi siempre “actuando” lo menos posible. Los grandes intérpretes trabajan con muy poco gasto de energía muscular y consiguen un efecto considerable mediante su propia presencia [...] La evolución —sobre todo bajo la influencia soviética— ha sido hacia una mayor restricción del juego de las facciones y hacia el uso del actor como una de las “cualidades”, escogiéndolo por su particularidad y permitiéndole que produzca efecto por su misma presencia, por introducirlo en el contexto adecuado. (Arnheim, 1986: 103)

En la sección XIII del ensayo Benjamin acude de nuevo a *El cine como arte* para detenerse en otras capacidades de la técnica cinematográfica, concretamente en el concepto de *Zeitlupe* (lupa temporal). Se refiere a la posibilidad de la imagen en movimiento para extender el tiempo (cámara lenta); un efecto de ralentí donde los motivos “no funcionan ahí en absoluto en calidad de lentificadores de movimientos rápidos, sino peculiarmente deslizantes, flotantes y como supraterráneos” (Arnheim, 1932: 138; Benjamin, 2008c: 77). Arnheim ahonda en las funciones del movimiento ralentizado:

Apenas si se ha aplicado hasta ahora la acción ralentizadora con fines artísticos, por más que resultaría sumamente eficaz. Por ejemplo, podría servir para aminorar grotescamente la velocidad de movimientos naturales; pero también puede crear nuevos movimientos que no parecen ser movimientos naturales, sino que poseen un curioso carácter propio como de deslizarse y de flotar. La acción ralentizada sería un medio prodigioso para la presentación de visiones y fantasmas. (Arnheim, 1986: 87)

La cámara lenta era también un recurso reivindicado por Dziga Vertov, quien en 1934 echa una mirada retrospectiva a las actividades de los Kinoks: “El rodaje acelerado (el ojo acelerado) se entendía como un medio para hacer visible lo invisible, claro lo embrollado, manifiesto lo disimulado, desnudo lo oculto” (Vertov, 1974: 147-48). Esa dilatación del segmento temporal conecta sin duda con el “inconsciente óptico” que describe Benjamin en “Pequeña historia de la fotografía” (1931), al desvelar en la imagen mecánica detalles que nuestro sistema perceptivo o nuestra parte consciente no puede apreciar.

El soviético Vsevolod Pudovkin utilizará también el germanismo *Zeitlupe* en sus escritos teóricos, director para quien el “tiempo en primer plano” supone una guía consciente para la atención del espectador. En 1926 publica en Moscú dos panfletos, *El guion de cine: teoría del escenario* (Kinostsenarii: teoriya stsenariya), seguido de *El realizador de cine y el material filmico* (Kinorezhisser i kinomaterial). Ambos sentarán las bases de su pensamiento cinematográfico; bases que él mismo llevará a la práctica con su filmografía. Walter Benjamin se valió de la traducción alemana,

publicada en *Dirección y guion de cine* (Filmregie und Filmmanuskript, 1928), colección de ensayos de diferentes cineastas que contenía un prefacio de Pudovkin, especialmente escrito para esta edición. En él sostiene que la materia prima de una película no se encuentra en la naturaleza sino en el metraje filmado, a partir del cual se llega a la construcción de la escena mediante diferentes fragmentos de película. De *El realizador de cine y el material filmico* Benjamin recoge una cita correspondiente al epígrafe “La expresión de lo inanimado” (Pudovkin, 1926: 68), con el propósito de validar la teoría del intérprete que interactúa con los objetos: “La actuación que en un actor está ligada a un objeto o en él basada es uno de los más potentes métodos de la configuración filmica concreta” (Pudovkin, 1928: 126; Benjamin, 2008c: 67n). El párrafo en el que se integra la frase, completa así el significado:

Un momento de expresión, especialmente vigoroso, es propio de las *cosas*, de los accesorios inanimados de las películas. Pues los objetos de por sí están llenos de expresión. Con cada uno de ellos el espectador asocia una serie de conceptos e ideas [...] El juego de un actor relacionado con o basado en un objeto inanimado, siempre será uno de los métodos más potentes de creación cinematográfica. Se produce, por así decir, un monólogo cinematográfico sin palabras. (Pudovkin, 1956: 63)

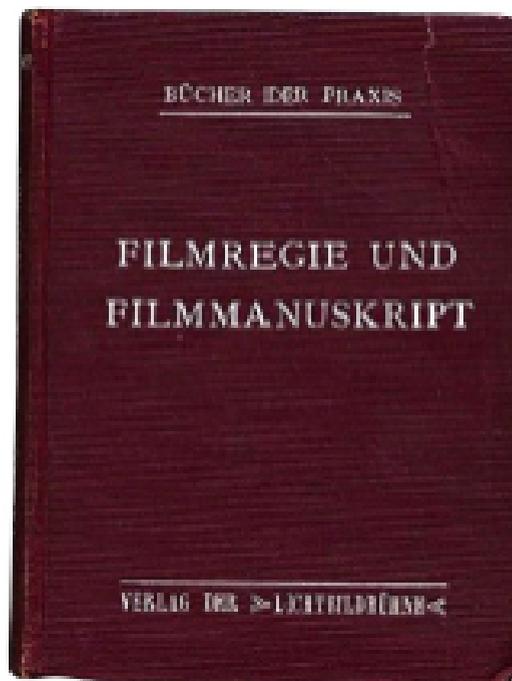


Figura 7. Cubierta de *Filmregie und Filmmanuskript* (1928), de Vsevolod Pudovkin. Universitätsbibliothek, Heidelberg.

En efecto, el cine mudo explotó el uso expresivo de las cosas inanimadas, subrayado por unos primeros planos que ponían el acento en el dramatismo de los objetos. Así hasta llegar a una personificación de los objetos y, por consiguiente, a

una cosificación de los intérpretes: “Cuando el actor se convierte en accesorio, de otro lado no es raro que el accesorio funcione como actor”, añade Benjamin. Se trataba en definitiva de “mostrar cómo juega la materia con el hombre” (Benjamin, 2008c: 67n). Heredado de la biomecánica y del laboratorio experimental de Lev Kuleshov —donde se formó—, Pudovkin sigue en sus primeros filmes el procedimiento interpretativo basado en el actor como modelo o tipo (*kino-naturshchik*). De este modo, las expresiones atienden a una esquematización corporal donde gesticulación y movimientos no reflejan las emociones del modelo, sino que precisamente esos movimientos son los que construyen la psicología del personaje.

El espectador (*Publikum*) es atendido por Benjamin en varios momentos del ensayo y desde varias perspectivas: la automatización de las masas; el individuo sometido a un nuevo modo de percibir mediante efectos de choque; su inmersión en lo visual inconsciente. Precisamente, la novela *Escenas de la vida futura* (1930), de Georges Duhamel, localiza el capítulo tercero en una sala de cine estadounidense. “Intermedio cinematográfico o la diversión del ciudadano libre” es toda una diatriba contra el cine. Benjamin escoge una frase de Duhamel, quien “odia el cine y nada entiende de su significado pero sí bastante de su estructura” (Benjamin, 2008c: 80). En efecto, el juicio que Duhamel tiene de la proyección cinematográfica es contundente: “Ya no puedo pensar lo que yo quiero. Y es que las imágenes en movimiento sustituyen a mis propios pensamientos” (Duhamel, 1930a: 52; Benjamin, 2008c: 80). Una opinión esta que Franz Kafka compartía, al considerar que, frente a la pantalla, las imágenes se apoderan de la vista de uno. Benjamin habla del factor de distracción del espectáculo filmico; de cómo las imágenes cambiantes de la película penetran en el espectador a base de impactos (*shocks*). Una distracción que adquiere el doble significado de desviar la atención, por un lado, y de divertimento, por otro. Duhamel es fiel representante de lo que el crítico literario Paul Souday denominaba los “cinematófobos” en un artículo de 1917 sobre el bergsonismo en el cine; una cinefobia que queda bien reflejada en la visión que Duhamel —protagonista y autor de la novela— tiene del cine:

pasatiempo para ilotas, distracción para criaturas incultas, miserables y agotadas consumidas por sus preocupaciones [...] Un tipo de espectáculo que no exige mantener la menor concentración ni capacidad de pensamiento [...], no enciende luz alguna en los corazones de los hombres ni suscita ninguna otra esperanza que la ridícula de un día convertirse en una de esas “estrellas” de Los Ángeles. (Duhamel, 1930a: 58; Benjamin, 2008c: 81)

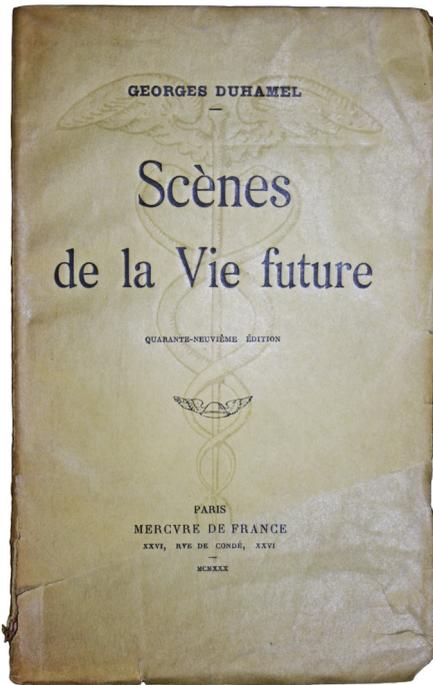


Figura 8. Cubierta de *Scènes de la Vie future* (1930), de Georges Duhamel. Centro de Documentación, Residencia de Estudiantes, Madrid.

Después de Pirandello, Benjamin convoca en su ensayo a un segundo cinéforo, quizá con la pretensión de extraer de ellos los defectos que un entusiasta del cine no sería capaz de reconocer. No obstante, el propio Duhamel calificará sus palabras de severas pocos años después. Los cineastas de la vanguardia narrativa del cine francés defendían que, más que arrebatar la mirada y dirigir la percepción del espectador, el cine constituía en sí mismo una nueva forma de pensamiento. Así, Jean Epstein llegará a titular *La inteligencia de una máquina* (1946) a uno de sus libros.

4. Recursos audiovisuales

La inclusión de ilustraciones en el *Libro de los pasajes* (1927-1940) pone de relieve la importancia que Benjamin concedía a las estampas, fotografías y dibujos como apéndices de su proyecto:

[P]ara mi trabajo elaboro apuntes sobre el material gráfico importante y difícil de localizar. El libro, por lo que veo desde hace algún tiempo, se puede complementar con los documentos gráficos más significativos, y no quiero desechar esta posibilidad de antemano. (Benjamin, 2005: 1078)

Hay que considerar que las imágenes no tenían únicamente un valor ilustrativo, sino que llegaban a ser, en sí mismas, el objeto de sus reflexiones. A la vista está que

el ensayo sobre la obra de arte no incluye imágenes, aunque dedica una extensa nota a la *Madonna Sixtina* (1513-14), pintada por Rafael de Urbino.

Al igual que los libros, las películas también se citan en un texto impreso, tanto a través de menciones escritas como de imágenes. Los fotogramas ampliados y las fotos de rodaje componían el material gráfico de las publicaciones sobre cine. El inconveniente se presenta cuando, al contrario que las publicaciones en papel — con las que se tiene un contacto físico—, las películas solo podían ser citadas de memoria, so pena de revisarlas en moviola; una tecnología por otro lado inaccesible para Benjamin. La única manera de retener sus imágenes era acudir a la sala en sucesivas sesiones o tomar apuntes durante la proyección. Para Benjamin, mientras la imagen fija de un lienzo invita a la contemplación, la naturaleza cambiante de las imágenes en movimiento impide detenernos en cada plano, a no ser, claro está, que detengamos el fotograma. Y esa imagen congelada sería una manifestación del inconsciente óptico, es decir, la capacidad de ampliar nuestros sentidos a través la cámara.

En cuanto a las películas mencionadas en el ensayo sobre la obra de arte, dos de ellas han sido arriba comentadas: *Sueño de una noche de verano* (1935) y, de manera indirecta, *La comedia de la vida* (o *La ópera de los tres centavos*, Die 3 Groschen-Oper, 1931). De Charles Chaplin recurre a dos títulos, *Una mujer de París* (A Woman of Paris: A Drama of Fate, 1923) y *La quimera del oro* (The Gold Rush, 1925). Y lo hace a colación del empleo de metáforas “de culto” al cine, para ensalzar así su trascendencia (Gance, Séverin-Mars, Arnoux): “Es muy instructivo ver cómo el deseo de hacer entrar al cine en el ‘arte’ obliga a estos teóricos introducir en él, a través de sus interpretaciones, con irreverencia sin igual, elementos cúltricos” (Benjamin, 2008c: 64). Según el escritor, este argumento estaba desfasado cuando se habían estrenado las películas de Chaplin, por el simple hecho de que el cine ya había sido asimilado por la modernidad y no necesitaba de mayores retóricas para legitimarlo.

Es notoria la fascinación que Benjamin sentía por Charles Chaplin, un interés compartido por toda la vanguardia europea de entreguerras, incluida la Unión Soviética. La literatura y la iconografía derivadas de este actor “excéntrico” no hacían sino poner de manifiesto la intelectualización —y la estetización— de un fenómeno de masas que inicialmente surgió de la industria del entretenimiento. “Chaplin, una mirada retrospectiva” (1929) es la reseña que Benjamin hiciera del artículo de Philippe Soupault sobre el filme *El circo* (The Circus, 1928). De ella, Benjamin extrae una cita: “La indiscutible superioridad de las películas de Chaplin [...] estriba en que en ellas domina una poesía con la que cualquiera se topa en la vida, aunque, claro está, no siempre lo advierta” (Soupault, 1928: 392). Piénsese entonces que la reflexión sobre cine no proviene solo de las películas, sino también de la producción poética o ensayística que dichas películas suscitan. Nos encontramos así ante una suerte de metacita en la que se distinguen dos términos: la obra, por un lado, y la interpretación de esa obra, por otro. Con estos términos jugarán los autores de la modernidad; así hasta formar un tercer texto.

Benjamin nombra *La pasión de Juana de Arco* (La Passion de Jeanne d’Arc, 1928), de Carl Theodor Dreyer, a propósito de la concepción del actor como accesorio, defendida por Arnheim (*ut supra*). En efecto, en nota a pie de página, se refiere a la caracterización del actor, considerándola un elemento más del decorado. Para ello, Benjamin recurre —sin transcribirlo— a un artículo sobre el maquillaje

cinematográfico debido a Maurice Schutz, veterano actor francés que hizo de religioso en el filme de Dreyer. En concreto, Schutz destaca la ausencia de maquillaje en *Juana de Arco*, así como los rasgos fisonómicos que debían cumplir los actores.

“Todo hombre puede actualmente defender la pretensión de ser filmado” (Benjamin, 2008c: 70). La sentencia se refiere al hombre anónimo que se convierte en figurante cinematográfico, circunstancia que alcanza especial calado en noticieros y documentales. Benjamin aporta dos títulos adscritos a los movimientos obreros de entreguerras. *Borinage* (*Misère au Borinage*, 1934), de Joris Ivens y Henri Storck, retrata las condiciones de los mineros en esta región de Bélgica. Se trata de un documental militante caracterizado por su crudeza, tanto temática como estilística. *Tres cantos a Lenin* (*Tri pesni o Lenine*, 1934), de Dziga Vertov, es una alegoría propagandística que conmemora los diez años de la muerte del “gran constructor del comunismo, el primer electrificador del país”, según testimonia una joven trabajadora del cemento, que habla ante el micrófono en un segmento del documental. En ambas películas de no ficción, los individuos no son simples figuras ocasionales (transéuntes, multitudes), sino que actúan ante la cámara, dramatizando incluso sus condiciones reales de existencia. Benjamin conocía de primera mano el cine soviético (Eisenstein, Pudovkin, Kuleshov, Protazanov). Según anota en *Diario de Moscú* (1926-1927), acude a la proyección de *Una sexta parte del mundo* (*Shestaya chast mira*, 1926), y su opinión no es del todo favorable, como quedará reflejada en otro lugar, cuando afirma que su director “no ha resuelto la tarea principal: mostrar en imágenes características la transformación de Rusia entera por el nuevo orden social implantado. La colonización filmica de Rusia fracasó” (Benjamin, 2017: 309).

Las seis menciones filmicas que aparecen en “La obra de arte” funcionarían a modo de citas visuales, con la diferencia de que no están materializadas en el texto en forma de fotografías. Ya fueran fijas o en movimiento, las imágenes constituían para Benjamin la materia prima de su ensayo. “Solo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas” (2005: 465), escribía en un ejercicio de trasladar al presente los iconos del pasado. No se trataría tanto de comparar ambos momentos a través de un desarrollo continuo, como de actualizar la herencia visual con el fin de hallar en ella la explicación según la cual las imágenes —sean actuales o arcaicas— se funden en lo que Benjamin denomina “constelación”.

5. Conclusiones

Cabría preguntarse cuáles son los motivos por los cuales Benjamin escogió estas referencias, más allá de la disponibilidad en bibliotecas públicas o particulares. Su exilio francés ciertamente marcó las condiciones de búsqueda, aunque recurrió también a lecturas en alemán (Pudovkin, Arnheim, Brecht). Piénsese en este sentido que Benjamin prescinde de autores procedentes del círculo de Weimar, que antes habían reflexionado sobre las técnicas reproductivas y el cine (Adolf Behne, Moholy-Nagy, Hans Richter). Dejando a un lado la cuestión de las referencias que pudo consultar o aquellas que quiso incluir, la cuestión se ampliaría al criterio que Benjamin sostuvo en el manejo de citas como material fuente para su método del montaje literario; un método esbozado en el *Libro de los pasajes*: “Este trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje” (Benjamin, 2005: 460). En el ensayo

“La obra de arte” el escritor no solo hace uso de aquellas referencias filmicas que refuerzan sus planteamientos (Brecht, Arnheim) sino que además, guiado por el método dialéctico, se vale de autores y obras que no comparten necesariamente su línea de pensamiento, ya sea para refutarlos (Werfel, Arnoux) o para poner de manifiesto su cinefobia (Pirandello, Duhamel).

Además de la utilidad bibliográfica que pueda tener la búsqueda de recursos escritos y visuales en un texto ensayístico, la genética documental es una herramienta que ayuda a desentrañar el tejido conceptual del mismo. El ensayo sobre la obra de arte de Benjamin, con sus citas tomadas de manera fragmentaria —y un tanto azarosa—, sigue en cierta medida los principios del montaje, donde pequeñas unidades dispersas se integran en un ensayo hoy considerado canónico.

Referencias

- Adorno, T. W., Benjamin, W. (1998). *Correspondencia, 1928-1940*. Madrid: Trotta.
- Arnheim, R. (1932). *Film als Kunst*. Berlín: Ernst Rowohlt.
- (1986). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.
- Arnoux, A. (1929). *Cinéma*. París: Crès.
- Barry, I. (1933). Film Comments. *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 1(3) (1 noviembre), 3.
- (ed). (1936). *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Benjamin, W. (1936). L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée, *Zeitschrift für Sozialforschung* 5(1), 40-68.
- (2003). The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility (Third Version). En *Selected Writings, 1938-1940*, vol. 4 (pp. 251-83). Cambridge, MA: Belknap Press.
- (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- (2008a). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Primera redacción). En *Obras*, I, 2 (pp. 9-47). Madrid: Abada.
- (2008b). La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada. En *Obras* I, 2 (pp. 323-53). Madrid: Abada.
- (2008c). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Tercera redacción). En *Obras*, I, 2 (pp. 49-85). Madrid: Abada.
- (2013). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. En *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, vol. 16. Berlín: Suhrkamp.
- (2017). La situación del arte cinematográfico en Rusia. En *Escritos sobre cine* (pp. 307-12), Madrid: Abada.
- Brecht, B. (1932). Der Dreigroschenprozess. En *Versuche* 8-10, vol. 3 (pp. 256-306). Berlín: Gustav Kiepenheuer.
- (1984). El proceso de los tres centavos: un experimento sociológico. En *El compromiso en literatura y arte* (pp. 95-152). Barcelona: Península.
- (2000). On Film Music. En Marc Silberman (ed.), *Brecht on Film and Radio* (pp. 10-18). Londres: Methuen.
- Clair, R. (1974). *Cine de ayer, cine de hoy*. Las Palmas de Gran Canaria: Inventarios Provisionales.
- Duhamel, G. (1930a). *Scènes de la Vie future*. París: Mercure de France.
- (1930b). *Escenas de la vida futura*. Madrid: Ediciones Literarias.
- Gance, A. (1912). Un sixième art : Qu'est-ce que le cinématographe ? *Ciné-Journal* 185 (9

- marzo), 10.
- (1926). La Beauté à travers le cinéma. *Cinémagazine* 10 (5 marzo), 485-86; 11 (12 marzo), 524-26; 12 (19 marzo), 588-90.
- (1927). Le Temps de l'image est venu ! En *L'art cinématographique*, vol. II (pp. 83-102). París: Alcan.
- Hansen, M. Bratu. (2012). *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press.
- Laving, I. (2000). Introducción. En Panofsky, E. *Sobre el estilo: tres ensayos inéditos* (pp. 11-33). Barcelona: Paidós.
- Michelson, A. (1990). The Kinetic Icon in the Work of Mourning: Prolegomena to the Analysis of a Textual System. *October* 52, 17-38. DOI: 10.2307/778882.
- Panofsky, E. (2010). Original and Facsimile Reproduction. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 57-58, 330-38.
- Pierre-Quint, L. (1927). Signification du cinéma. En *L'art cinématographique*, vol. II (pp. 1-28). París: Alcan.
- Pirandello, L. (1916). *Si gira...* Milán: Fratelli Treves.
- (1925). *On tourne : notes de Serafino Gubbio opérateur*. París: Simon Kra.
- Pudovkin, V. (1926). Vyrázel'naya veshch. En *Kinorezhissér i kinomaterial* (pp. 68-69). Moscú-Leningado: Kinopechat.
- (1928). Ausdrucksvolle Dinge. En *Filmregie und Filmmanuskript* (pp. 126-27). Berlín: Verlag der Lichtbildbühne.
- (1956). El director de películas. En *Argumento y montaje: bases de un film* (pp. 13-79). Futuro: Buenos Aires.
- Soupault, P. (1928). Charlie Chaplin. *Europe: Revue mensuelle*, 18(71), 379-402.
- Vertov, D. (1974). *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Schutz, M. (1929). Le maquillage. En *L'art cinématographique*, vol. VI (pp. 57-66). París: Alcan.
- Werfel, F. (1935a). Kameramann im Elfenreich: Film von Shakespeare und Reinhardt. *Neues Wiener Journal* (3 noviembre), 7-8.
- (1935b). Le sogno d'une nuit d'été : Un film de Shakespeare et de Reinhardt. *Lu dans la presse universelle* 5(46) (15 noviembre), 13.