

Ricardo Ibarlucía

El Ratón Mickey como figura de lo no-humano en Walter Benjamin: el Märchen, la nueva risa y el ojo surreal del cine

FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

CleFi

Centro de Investigaciones
en Filosofía

IdIHCS



IV Jornada Walter Benjamin: De la crítica de lo humano a lo Unmensch (no humano).

Centro de Investigaciones en Filosofía / Departamento de Filosofía

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales / Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad Nacional de La Plata

Octubre 2022

Título del trabajo:

**El Ratón Mickey como figura de lo no-humano en Walter Benjamin:
el Märchen, la nueva risa y el ojo surreal del cine**

Ricardo Ibarlucía*

INEO (CIF-CONICET) y UNSAM

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar la caracterización del Ratón Mickey como figura de lo *Unmenschliche* en los escritos de Walter Benjamin de la década de 1930. Partiendo de “Zur Theorie des Unmenschen”, se concentra en el potencial utópico que encierran los “Märchen cinematográficos” de Walt Disney y la función catártica de la risa colectiva. Estos tópicos se articulan aquí con la noción de “ojo surreal” acuñada por Jean Epstein y retomada por Léon Pierre-Quint en un ensayo citado en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* con el fin de dilucidar el papel que Benjamin atribuye a las películas Mickey en el marco de su programa de un arte masas.

* Investigador Principal de Conicet, director del Instituto de Filosofía “Ezequiel de Olaso” (Conicet-CIF), profesor titular de Estética y Problemas de Estética Contemporánea de la Escuela de Humanidades y de la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín.

Introducción

Entre los paralipómenos de su ensayo sobre Karl Kraus, redactados entre fines de 1930 y principios de 1931, Walter Benjamin incluyó un fragmento titulado “Zur Theorie des Unmenschen” [Para una teoría del no hombre]. En él se afirma que *der Unmensch* – lo que habitualmente se traduce como “el monstruo” – sería “la superación materialista el hombre mítico” (GS 2/3: 1106).¹ Este rebasamiento tendría lugar a través de “la solidaridad de la creatura con la naturaleza destructiva”, que instaura “una nueva relación con la técnica” (ibid.). La referencia a la temática de “Der destruktive Charakter” [El carácter destructivo] (1931) amplía en este fragmento una observación que remite a la sátira krausiana como un forma de antropofagia y se entronca, líneas más abajo, con un señalamiento sobre la “nueva risa” (ibid.), cuya inspiración cinematográfica es posible identificar a través de la articulación de dos de los motivos que Benjamin enumera en una nota complementaria, algunos de los cuales reaparecen en “Erfahrung und Armut” [Experiencia y pobreza] (1933): la figura de Mickey Mouse y la fuerza emancipadora del *Märchen* o cuento maravilloso como forma de expresión de la “barbarie” (1972-1995, 2/3: 1105).

En las páginas siguientes, que no aspiran a ofrecer más que un carácter aproximación provisoria y tentativa, mi propósito es analizar el modo en que los tópicos de la “nueva risa” y el *Märchen*, en cuanto forma narrativa opuesta al mito, concurren en la caracterización del Ratón Mickey como una figura de lo *Unmenschliche* en los escritos de Benjamin de la década de 1930. Mi indagación se abre con la relectura de un conjunto de notas sobre Mickey Mouse, contemporáneo de “Zur Theorie des Unmenschen”, parte de cuyo contenido es recuperado por Benjamin en “Erfahrung und Armut” al problematizar el surgimiento de una forma positiva de barbarie. A continuación, me ocupo de examinar las referencias a los cortos de animación de Walt Disney en los materiales del *Passagenarbeit* y su relación con Charles Fourier, J.J. Grandville y los surrealistas. Por último, a partir de la noción de “ojo surreal”, acuñada por Jean Epstein y retomada por Léon Pierre-Quint en un artículo que Benjamin cita en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica] (1935-1939), busco determinar el papel que las películas de Mickey cumplían en

¹ Todas las traducciones utilizadas en este trabajo son de mi autoría.

las primeras versiones de este ensayo y las probables razones de su progresivo borramiento.

El sueño y la risa

Empecemos por situar las consideraciones de Benjamin sobre el Ratón Mickey. En febrero de 1930, un mes después del estreno de *The Barn Dance* [La danza de Barn] (1928), la compañía productora Südfilm AG, que distribuía los filmes de Walt Disney, organizó un festival en el Berliner UFA-Marmorhaus-Filmtheater, titulado *Micky und Silly*. Junto a dos de las primeras *Silly Symphonies* [Sinfonías tontas], con música de swing jazz, *The Skeleton Dance* [La danza de los esqueletos] (1929) y *Springtime* [Primavera] (1929), que no presentaban personajes continuos, se exhibieron cuatro cortos de Mickey: *Steamboat Willie* [El botero Willie] (1928), *The Gallopin' Gaucho* [El gaucho galopador], *The Jazz Fool* [El loco del jazz] y *The Opry House* [La casa de la música] (véase Salzani, 2014: 5; Laqua, 1992: 18-19). De las innumerables reseñas que la prensa alemana dedicó a estos cortos después de su lanzamiento en Berlín, quisiera llamar la atención sobre dos, porque entiendo que representan los polos entre los que habrá de moverse en adelante la recepción del Ratón Mickey en Alemania.

El 18 de febrero de 1931, el periódico ilustrado *Lichtbild-Bühne*, dirigido por Karl Wolffsohn, tituló su crónica del espectáculo “*Das Märchen lebt*” [El cuento maravilloso vive] y celebró el nacimiento de un tipo de *Märchen*, “diferente del de nuestras abuelas, un *Märchen* moderno, apto para nuestros tiempos, magistralmente vivo” (Storm y Dreßler, 1991: 29-30). En el extremo político cultural opuesto, el periódico *Die Diktatur*, órgano del partido nazi de Pomerania, publicó un libelo, titulado “*Der Micky-Maus Skandall*” [El escándalo del Ratón Mickey], que fue reproducido en el *Film-Kurier* del 28 de julio de 1931 y otros periódicos del país, llamando al “orgullo” y la “autoconciencia” de “la juventud rubia y liberal” de las ciudades alemanas a “no dejarse llevar de las narices por las altas finanzas judías”, que en la figura del Ratón Mickey proponen “el ideal más sórdido, más miserable jamás inventado” como parte del instrumento de “idiotización del capital” del llamado “Plan Young” para financiar el pago de las reparaciones de guerra impuesto a Alemania por el tratado de Versalles (Laqua, 1992: 35).

El interés particular de Benjamin por los cortos animados de Disney aparece por primera vez en una serie de notas, redactadas después de una conversación con su amigo Gustav Glück y el compositor alemán Kurt Weill en 1931. En estas notas, editadas bajo el título

“Zu Micky Mouse” [A propósito de Mickey Mouse], señala principalmente dos cosas. Por una parte, afirma que en las historias de Mickey “la humanidad se prepara para sobrevivir a la civilización”, modificando sensiblemente el giro verbal con el que en el ensayo sobre Kraus sostiene que el satírico es “la figura bajo la cual se admite al antropófago” en una época en que la humanidad ha agotado las lágrimas, “pero no las carcajadas”: “En él la civilización se prepara a sobrevivir y comulga en el misterio auténtico de la sátira, que consiste en la devoración del oponente” (GS VI: 144; GS 2/1: 355). Por otra parte, Benjamin sostiene que Mickey “representa la creatura que pervive aun cuando se ha despojado de toda semejanza humana” (GS VI: 144). Su figura no antropomórfica viene por sí misma a romper “la jerarquía de las creaturas concebida a partir del ser humano” (ibid.). De aquí que sus filmes ofrezcan cierta “[se]mejanza con el Märchen”: “Todas las películas de Mickey Mouse están fundada en el motivo de escapar de casa para aprender el significado del miedo”, apunta Benjamin, evocando un relato de los hermanos Grimm, “Märchen von einem, der auszog das Fürchten zu lernen” [Cuento de uno que se propuso aprender el miedo] (ibid.: 145; Grimm, 1964: 25-32). La explicación de su tremendo éxito mundial no debe buscarse en la “mecanización”, ni en el aspecto “formal”, ni en un “malentendido”, sino que en el hecho de que “el público reconoce en ellas su propia vida” (ibid.).

Miriam Bratu Hansen se pregunta, con razón, qué tipo de ser es el protagonistas de estos filmes: “¿Es Mickey un ratón? ¿Un androide o cyborg? ¿La creatura es mujer, varón, niño?” (2012: 179). En “Erfahrung und Armut”, cuya reflexión se mueve históricamente entre los extremos de la Gran Guerra y el ascenso del nazismo al poder, Benjamin lo define como una figura del mundo onírico. Argumenta que la pobreza de la experiencia —un tópico insinuado en el fragmento de 1931—² tiene como correlato el advenimiento de “un nuevo y positivo concepto de barbarie” (GS II/1: 215). La pobreza de los nuevos bárbaros no supone que los hombres “sean siempre ignorantes o inexpertos”; por el contrario, como verdaderos antropófagos, con frecuencia “lo han ‘devorado’ todo, “la cultura” y lo “humano” y están por eso mismo sobresaturados y cansados” (GS II/1: 218). “Al cansancio sigue el sueño”, escribe Benjamin a continuación, “y no es para nada raro que el sueño resarza de la tristeza y el desaliento y que muestre realizada la existencia

² “Estas películas niegan, más radicalmente que nunca, toda experiencia. En tal mundo, no vale la pena realizar experiencias” (GS VI: 144).

enteramente simple, pero enteramente grandiosa para la que faltan fuerzas en la vigilia. La existencia del Ratón Mickey es un sueño así del hombre de hoy” (ibid.).³

El gran poder catártico de los cortometrajes que tienen como protagonista al Mickey Mouse estribaría en la combinación de estos dos elementos: el sueño y la risa. Sus historias se hallan pobladas de “maravillas que no solo superan los prodigios de la técnica, sino que se burlan de ellos”: “se producen sin maquinarias, de improviso, a partir del cuerpo del propio Ratón Mickey, de sus compañeros y perseguidores, o de los muebles cotidianos, como si salieran de un árbol, de las nubes o del mar” (ibid.). Benjamin encuentra en esto un potencial utópico: naturaleza y técnica, mundo orgánico e inorgánico, seres animados e inanimados se funden en la pantalla de cine sustrayéndose a la gravedad, alterando las proporciones y la perspectiva, para dar forma a una existencia que, a los ojos de las masas, aparece como “redentora” (ibid.) frente a sus penosas condiciones sociales. Sin embargo, no es solo la sublimación onírica de tales condiciones lo que permite entender el furor que estos *cartoons* suscitan en todo el mundo. Como bien ha observado Carlo Salzani, que se trate de películas cómicas resulta de la mayor importancia: “la voz de la naturaleza que se rebela a su mutismo, de la máquina que se incorpora a lo orgánico, de la masa que se libera de la dominación, es una carcajada” (2014: 18).

Las historias del Ratón Mickey se encuentran entre “los mejores *Film-Märchen*”, leemos en un pasaje suprimido de “Erfahrung und Armut”: sus películas “pueden ser incomprensibles para algunos, pero no para el público”, que acompañan los movimientos de los personajes sincronizados con el ritmo de música (*GS II/3*: 962). En estos nuevos *Märchen*, como en las imágenes y las construcciones de los nuevos bárbaros, “la humanidad se prepara para sobrevivir incluso, si es preciso, a la cultura”, escribe Benjamin reemplazando en esta ocasión *Zivilisation* por *Kultur* –sin duda en alusión a la germanización cultural hitleriana– para agregar enseguida: “Y lo que es esencial: lo hace riendo” (*GS II/1*: 215 y 219). La versión preliminar dice: “Esta risa puede sonar inhumana, pero tal vez el individuo debe tener algo de inhumano para que el conjunto, que tantas veces ha sido inhumano, se vuelva humano” (*GS II/3*: 962-963).

³ Bratu Hansen repara en el contraste que representa la irrupción de Mickey Mouse en el final de este ensayo que “documenta una programática, si bien tardía, adhesión la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad)” (2012: 171).

La magia liberadora del Märchen

Examinemos de más cerca la forma narrativa con la que Benjamin compara los cortos animados del Ratón Mickey. El *Märchen* es un género particular, diferente del cuento en sentido lato [*Erzählung*], la leyenda [*Sage*] o la fábula [*Fabel*], que comprende historias breves de contenido fantástico o sobrenatural, ya sea los pertenecientes a la tradición oral, como los *Volksmärchen* recopilados por los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm, o los de factura literaria, los *Kunstmärchen* de Johann Wolfgang Goethe, Ludwig Tieck y otros.

Para Novalis, autor que Benjamin tiene siempre muy presente, el *Märchen* es no solo el género poético por excelencia, sino el *organon* más apropiado para la exposición de lo incondicionado, que sobrepasa el pensamiento discursivo de la filosofía: “Un *auténtico Märchen*”, escribe en *Das Allgemeine Brouillon* [El borrador general] (1798-1799), “debe ser al mismo tiempo *representación profética*” y “*repres[entación] ideal*”, como la “*confesión de un niño verdadero —de un niño ideal*”, “*más astuto y sabio que un adulto*”, “*absolutamente irónico*” (Novalis, 1978, 2: 514). Pero, sobre todo, lo que debemos tomar en cuenta es su dimensión temporal: el tiempo del *Märchen* el de “la anarquía generalizada falta de ley y libertad —*el estado natural de la naturaleza*— el tiempo antes del *mundo* (Estado)”, que proporciona “de algún modo los rasgos dispersos del *tiempo después del mundo* —como el estado natural es una *imagen peculiar* del reino eterno”: “El mundo del *Märchen* es el mundo *absolutamente contrapuesto* al mundo de la verdad (Historia) —y precisamente por eso tan *absolutamente semejante* a él— como el *caos* a la *creación consumada*” (ibid.).

El *Märchen* juega, sin duda, un papel importante en los textos de Benjamin de la década de 1930. Esencialmente, se trata de un concepto que se define por oposición al mito y, digamos de paso, guarda estrecha relación con el programa de una *dialektische Féerie* del primer esbozo del *Passagenarbeit*.⁴ Así, en “Franz Kafka, en el décimo aniversario de su muerte” (1934), Benjamin escribe: “El *Märchen* es la tradición de la victoria sobre [la violencia del mito]” (*GS* II/2: 415). Con el mismo espíritu, un párrafo de “El narrador” (1936) destaca la vigencia de la “magia liberadora” del *Märchen*, aludiendo a diversos personajes de los Hermanos Grimm, a la astucia de Edipo para resolver el enigma que le formula la Esfinge y, por último, al truco con el que Ulises, en el canto IX de la *Odisea*,

⁴ Sobre el concepto benjaminiano de *Märchen* pueden consultarse, entre otros: Menninghaus (1986: 73-93), Honold (2000) y Renger (2006: 316-384).

engaña al cíclope Polifemo, que ha hecho de varios de sus compañeros y espera devorar al héroe aqueo en último término:

El *Märchen* nos da noticias de las más tempranas disposiciones tomadas por la humanidad para sacudir la opresión que el mito había depositado sobre su pecho. En la figura del tonto, nos muestra cómo la humanidad se “hace la tonta” frente al mito; en la figura del hermano menor, cómo sus probabilidades de éxito aumentan a medida que se distancia del mítico tiempo originario; en la figura del que salió para aprender el miedo, que las cosas son observables aunque las temamos; en la figura del sagaz, que las preguntas que el mito formula son tan simples como la pregunta de la Esfinge; en la figura de los animales que vienen en auxilio de los niños de los *Märchen*, que la naturaleza no solo acata al mito, sino que prefiere saberse rodeada de hombres. Lo más aconsejable, así le enseñaron los *Märchen* ya hace mucho a la humanidad, y siguen haciéndolo hoy a los niños, es enfrentar las fuerzas del mundo mítico con astucia e insolencia. (ibid.: 457-458)

Max Horkheimer y Theodor W. Adorno retomarían, hacia 1944, el episodio de los caníbales de la *Odisea* en el primer excursus de *Dialektik der Aufklärung* [Dialéctica de la Ilustración], al cabo de una contraposición entre Ilustración y mito, que puede rastrearse en la forma narrativa del *epos*, que “recién como novela [*Roman*] se convierte en *Märchen* (Horkheimer y Adorno, 1969: 87).⁵ En Benjamin, la salida del mito sigue otros derroteros.⁶ Por una parte, conduce a las parábolas y fábulas de Kafka, cuyos personajes emergen de un mundo primordial bajo la forma de la “culpa”, como se sugiere en “Zur Theorie des Unmenschen” (*GS* II/3: 1106). Beatrice Hanssen ha llamado la atención sobre el carácter no humano, inhumano o incluso “subhumano” de estas creaturas, sugiriendo que ejemplificarían “la delimitación y la inversión” a la que los seres humanos han sido sometidos (Hanssen, 1998: 143). En palabras de Benjamin, los animales y las figuras híbridas o anfibia de los relatos de Kafka, verdaderos *Märchen* literarios modernos, “son recipientes del olvido”, al igual que nuestro “cuerpo propio”, lo más olvidado y principal escenario del combate contra el mito: el Odradek, el gato-cordero, el mono de “Informe para una academia”, el topo gigante de “El maestro rural”, las voces narrativas de “Investigaciones de un perro” y “Josefina la cantora o el pueblo de los ratones, Gregorio Samsa, el cazador Gracchus o el “nuevo abogado” Bucéfalo, del que

⁵ En su oposición entre *epos* y novela, el planteo de Horkheimer y Adorno se hace eco, indudablemente, de las tesis de *Die Theorie des Romans* [La teoría de la novela] de Georg Lukács (1920: 44-91).

⁶ En la versión preliminar de “Erfahrung und Armut”, Benjamin contrapone a los “*Film-Märchen*”, con los que las masas empatizan fácilmente, obras como la *Ilíada* y la *Divina Comedia*, donde “solo pocos individuos alcanzan a orientarse” (*GS* II/3: 962).

dice: “Hombre o caballo no es ya tan importante, cuando se acaba de quitar el peso de encima” (GS II/2: 430 y 438).⁷

De Grandville a Disney

La analogía entre el *Märchen* y los dibujos animados de Disney reaparece en una nota del convoluto w del *Libro de los pasajes*, que pone el acento sobre su contenido satírico.⁸ Las “extravagancias” de Charles Fourier son comparadas aquí con los cortos animados del Ratón Mickey, donde “la movilización moral de la naturaleza” imaginada por el socialismo utópico tendría un cumplimiento irónico (GS V/2: 781). En estas historias maravillosas, “el humor pone la política a prueba”, afirma Benjamin: “Mickey muestra cuánta razón tenía Marx al ver en Fourier sobre todo a un gran humorista”; en sus filmes, “el resquebrajamiento de la teología natural”, del mito en su forma racional y secularizada como proceso histórico lineal, como progreso, se produce “según el plano del humor” (ibid.).

Un ensayo de Pierre Mac Orlan, publicado en la revista *Arts et Métiers Graphiques* en diciembre de 1934, que Benjamin cita en el convoluto k de *Das Passagen-Werk*. Benjamin, asocia con sagacidad los cortos de animación de Disney con las series de litografías satíricas del gran ilustrador francés J. J. Grandville. En este estudio, comenta Benjamin, Mac Orlan retrata a Grandville “como precursor del surrealismo y especialmente del cine surrealista (Méliès, Walt Disney)” (GS V/1: 501; Mac Orlan 1934: 20-21). Grandville “vivía una vida imaginaria sin límites en un dominio prodigioso de poesía primaria, entre la inhábil visión de la calle y los conocimientos de una vida secreta de cartomante o de astrólogo sinceramente atormentado por la fauna, la flora y la humanidad de los sueños”, dice uno de los extractos del libro fichados por Benjamin; el otro afirma que “Grandville fue tal vez el primero de todos los dibujantes en dar a la vida larvaria de los sueños una forma plástica razonable” (ibid.).

En efecto, Mac Orlan entiende que “lo mejor del surrealismo” se encuentra ya en las planchas de Grandville, muy superiores a las creaciones de los románticos, que en aquellos tiempos “podían detentar el derecho de organizar el misterio, el miedo y los terrores chinescos del Más allá” (Mac Orlan, 1934: 22). Estas visiones de un “mundo

⁷ Esbozando una tipología de lo *Unmensch*, Di Pego (2017, 2022) ha trazado una muy productiva analogía entre las creaturas de Kafka y las de Paul Scheebart en su *Lesabendio*.

⁸ Para una discusión de estos pasajes en el contexto de la recepción benjaminiana del surrealismo, nos permitimos remitir a Ibarlucía (2020: 293-296).

sobrenatural” están marcadas por el mismo “signo trágico” que hace de los sueños de los surrealistas “testimonios bastante directos” del siglo XX (ibid.: 22-23). Del mismo modo, “todo el arte cinematográfico viene a prolongar las invenciones a menudo hechizantes de Grandville”, como se pone de manifiesto, subraya Mac Orlan, “en los primeros filmes de [Georges] Méliès y en los más recientes de Walt Disney, ese poeta encantador de *Wonderland*” (ibid.: 24).

A través de las reproducciones que ilustran su ensayo, Mac Orlan compara, por una parte, los grabados de *Étoiles, dernière féerie* [Estrellas, última féerie] (1847) con *Le Voyage dans la Lune* [El viaje a la luna] (1902) de Méliès y, por la otra, *Scènes de la vie privée et publique des animaux* [Escenas de la vida privada y pública de los animales] (1840-1842) con la “sinfonía tonta” de Disney *The Grasshopper and the Ants* [La cigarra y las hormigas] (1934), producida completamente en technicolor (ibid.: 25). Con todo, observa que la obra de Disney “no contiene ningún germen de mortificación”: “En esto”, comenta Benjamin en el convoluto B de *Das Passagen-Werk*, “se distancia del humor de Grandville, que porta siempre en sí la presencia de la muerte” (GS V/1: 121; Orlan, 1934: 24).

El ojo surreal

Veamos ahora de qué manera el “cine surrealista” de Disney aparece en los desarrollos de *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica] (1935-1939) dentro del marco de lo que Burkhard Lindner ha definido como una “utopía del arte de masas” (véase Lindner: 2004).

En una nota al pie, Benjamin menciona un artículo de Léon-Pierre Quint, “Signification du cinéma” [Significación del cine], aparecido en 1927 la revista francesa *L’Art Cinématographique*, titulado (GS I/2: 450- 451, 489-490, 723-724; GS VII/1: 366-367; KGA 16: 71, 117, 181, 227). Estudioso de Marcel Proust y autor de *Le Comte de Lautréamont et Dieu* [El Conde de Lautréamont y Dios] (1929), obra sobre la que Benjamin proyectó en algún momento escribir una reseña (GS III: 510-511), Pierre-Quint era director literario de Éditions de Saggitaire, uno de los sellos de Simon Kra, donde se habían publicado numerosos escritos de André Breton, Roger Vitrac, Benjamin Péret, Pierre Naville, Michel Leiris, Antonin Artaud y Louis Aragon, entre

otros surrealistas.⁹ Benjamin estaba en contacto con él desde principios de 1930, como se desprende de su *Pariser Tagebuch* [Diario parisino], donde resume una conversación sobre la crisis del movimiento surrealista que condujo, en junio de ese mismo año, a la publicación del *Second Manifeste du surréalisme* de Breton (GS 4: 585 y 586).

El artículo de Pierre-Quint nos interesa particularmente, porque a lo largo de sus páginas artículo, hay una expresión que se repite como una suerte de leitmotiv: “*el ojo surreal*”, tomada del cineasta francés Jean Epstein, secretario de Auguste Lumière y director de *Mauprat* (1926) y *La Chute de la maison Usher* [La caída de la casa Usher] (1928), filmes en los que Luis Buñuel participó como asistente de dirección (Pierre-Quint 1927: 2, 3, 4, 6 y 17, las cursivas pertenecen al original). La fórmula de Epstein, de la Pierre-Quint hace uso con bastante libertad, se encuentra en las primeras páginas de su libro *Le Cinématographe vu de l’Etna* [El cinematógrafo visto desde el Etna] (1926) y sirve para destacar que la “fuerza analítica” es una de las propiedades originales del cine como expresión esencialmente diferente del teatro:

El objetivo del aparato de toma de vistas es un ojo que Apollinaire habría calificado de surreal (sin ninguna relación con el surrealismo de hoy), un ojo dotado de propiedades analíticas inhumanas. Es un ojo sin prejuicios, sin moral, abstraído de influencias y que ve en el rostro y el movimiento humanos rasgos que nosotros, cargados de simpatías y antipatías, de hábitos y de reflexiones, no podemos ver. (Epstein, 1974, 1: 136-137)

Pierre-Quint sostiene que el cine se encuentra todavía en una etapa primitiva. Su futuro como arte, sin embargo, no pasa por la ampliación de sus posibilidades mediante la experimentación con el gramófono, el color o el efecto tridimensional de las imágenes de anaglifo, sino por el perfeccionamiento de este “*ojo surreal*”, que es su verdadero instrumento. Es posible que el cine sea aún muy “limitado en sus medios”, argumenta Pierre-Quint, “pero justamente esos límites son su cualidad: sobre un espacio de dos dimensiones, donde una ilusión óptica sugiere el movimiento, se trata de representar la vida en profundidad y ordenar el caos del universo” (Pierre-Quint, 1927: 6).

Los medios con los que “puede enriquecer el sentido de la vista” son variados: “*los cambios de campo del objetivo*”, “*los grandes planos*”, “*los fundidos*”, “*las sobrepresiones*”, “*los negativos*”, “*los ralentís*”, “*los acelerados*”, “*los esfumados*” (ibid.: 17-18, las cursivas pertenecen al original). La aplicación de todos estos procedimientos ha creado “una técnica cinematográfica inédita y ya de una inapreciable riqueza”, que se ha puesto de manifiesto ante todo en los documentales científicos,

⁹ Sobre la trayectoria de Pierre-Quint como crítico y editor, véase Le Rider *et al.* (1981).

creando “una excitación hasta entonces *desconocida* a nuestra conciencia” (ibid.: 19-20). Estas “impresiones nuevas” por sí mismas no constituyen el “arte del cinematógrafo”, pero son sus “materiales”: “Para que esas impresiones den nacimiento a un arte original, es necesario que sean multiplicadas, que se organicen y se encadenen según un ritmo las unas con las otras hasta evocar los grandes sentimientos humanos” (ibid.: 21).

El inconsciente óptico

Las consideraciones de Pierre-Quint sobre “el *ojo surreal*” parecen prolongarse, en un nivel de análisis más avanzado, en las consideraciones de Benjamin sobre el “inconsciente óptico” de “Kleine Geschichte der Fotografie” [Pequeña historia de la fotografía] (1932) y, sobre todo, de *Das Kunstwerk*. En el primero de estos dos trabajos, el problema de las “impresiones nuevas” que capta el objetivo se presenta en relación con el uso fotográfico de la cámara lenta y el positivado por ampliación:

La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia. Es común, por ejemplo, que alguien se dé cuenta, aunque solo sea a grandes rasgos, de la manera de andar de la gente, pero seguro que no sabe nada de su actitud en esa fracción de segundo en que se alarga el paso. La fotografía, en cambio, la hace patente con sus medios auxiliares: las imágenes en cámara lenta, las ampliaciones. solo gracias a ella percibimos ese inconsciente óptico, igual que solo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional. (GS, 2/1: 371)¹⁰

Ausente en las primeras versiones de *Das Kunstwerk*, el tema se retoma en la sección XIII de la última redacción, fechada a más tardar en 1939. Benjamin afirma allí que el cine “ha enriquecido nuestro mundo perceptivo por métodos que pueden ser ilustrados con la teoría freudiana” (GS I/2: 498; KGA 16: 238). Aludiendo implícitamente a *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* [Psicopatología de la vida cotidiana] (1901), argumenta que, del mismo modo que un lapsus en la conversación pasaba prácticamente desapercibido antes de que el psicoanálisis descubriese las perspectivas más vastas que en él se abrían para el estudio del inconsciente, el cine ha tenido como efecto “una profundización similar de la aperccepción” (ibid.). Los fenómenos registrados por objetivo son analizables de una manera más precisa y bajo puntos de vista mucho más numerosos que en la pintura o el escenario teatral. Esto tiende a favorecer la interpenetración del arte y la ciencia, como no se ha visto en la cultura occidental desde el Renacimiento, al punto

¹⁰ Para el material fotográfico analizado por Benjamin, véase Weigel (2008: 297-332).

que “una de las funciones revolucionarias del cine consiste en que la utilización científica y artística de la fotografía, que hasta ahora han sido generalmente consideradas por separado, sean reconocidas como idénticas” (GS I/2: 499; KGA 16: 239, las cursivas pertenecen al original).

En la primera redacción completa del ensayo, hoy llamada “Segunda versión”, el párrafo siguiente al que acabamos de discutir conformaba la sección titulada “Micky-Maus”. Benjamin se propone mostrar en ella que, “entre todas las funciones sociales del cine, la más importante es establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos” (GS I/2: 460; GS VII/1: 375; KGA 16: 82 y 130, las cursivas pertenecen al original). Esto se llevaría a cabo a través del modo en que el objetivo “presenta el mundo circundante”: gracias a “las ampliaciones fotográficas” de los objetos cotidianos, “la acentuación de detalles ocultos de accesorios que nos son familiares” y “la exploración de medios banales bajo la guía genial del objetivo”, la comprensión de “las determinaciones que rigen” la existencia humana, por un lado, aumenta y, por el otro, “asegura un inmenso e insospechado campo de acción [*Spielraum*]” (GS I/2: 461; 7/1: 375-376; KGA 16: 82-83 y 130).

Carcajadas revolucionarias

Hasta el advenimiento del cine, explica Benjamin, los bares y las avenidas de las grandes ciudades, las oficinas y las habitaciones, las estaciones de trenes y las fábricas parecían encerrar al hombre dentro de una prisión. Joven y alegre como “el carácter destructivo”, que “despeja” y “hace espacio” (GS II/1: 396), el cine dinamitó esa cárcel, ampliando decisivamente el campo de la percepción: “Con el primer plano, se expandió el espacio, con la cámara lenta el movimiento” (GS I/2: 461; GS VII/1: 375-376; KGA 16: 82-83 y 130.). El primer plano, sin embargo, no es que mostró con mayor claridad lo que antes se veía borroso; más bien hizo visibles “nuevas conformaciones estructurales de la materia”, imperceptibles a simple vista (ibid.) De la misma manera, la cámara lenta no se limitó a registrar movimientos ya conocidos, sino también otros dinamismos, más complejos y sutiles, que escapan a la mirada. En consecuencia, el mundo de imágenes que surgió de la cámara resultó ser diferente del que se ofrecía al ojo, sobre todo “porque en lugar de un espacio elaborado conscientemente por el hombre produce otro elaborado inconscientemente” (GS I/2: 500; KGA 16: 240).

Ahora bien, entre el inconsciente óptico y el “inconsciente pulsional” del psicoanálisis, sostiene Benjamin en las versiones segunda y tercera de *Das Kunstwerk*, existe por lo demás una relación muy estrecha, ya que los diversos aspectos de la realidad que el objetivo captura se encuentran en su mayor parte “fuera del espectro *normal* de las percepciones sensoriales”: “Muchas de las deformaciones y estereotipos, de las mutaciones y catástrofes que pueden afectar al mundo óptico en las películas lo afectan de hecho en las psicosis, en las alucinaciones, en los sueños” (*GS I/2*: 461-462, 731; *GS VII/1*. 376-377; *KGA 16*: 83-84, 131, 190, las cursivas pertenecen al original). Así, en la misma medida que el cine permite que la “percepción colectiva” se apropie de “los modos de percepción individuales del psicótico o del soñador”, hace posible el despliegue de “figuras del sueño colectivo” como el Ratón Mickey (*ibid.*).

Benjamin indica que su precursor fue el “excéntrico” de las *slapstick movies*, las “comedias físicas” que con sus golpes, violencia gratuita y peripecias absurdas alcanzaron su auge en las primeras décadas del siglo XX con Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Mack Sennett y Laurel y Hardy, entre otros.¹¹ En los nuevos escenarios abiertos por el cine, este personaje habría sido su primer ocupante, “su residente seco” [*ihre Trockenwohner*], semejante al proletario sin hogar, al que los especuladores inmobiliarios de Berlín permitían habitar transitoriamente un edificio recién construido sin pagar renta hasta que el yeso de las paredes se secase y la propiedad estuviera legalmente en condiciones de ser alquilada (*GS II/2*: 462; *GS VII/1*: 377-378; *KGA 16*: 84 y 132-133).¹² El excéntrico, dice Benjamin, es un “profesional” que se mueve en estos espacios realizando “las maniobras en las que se ejercita un nuevo tipo de ser humano” (*KGA 16*: 38). La risa que provoca en el público es “una carcajada revolucionaria” (*ibid.*: 37). No es azaroso agrega, que su popularidad coincida con un momento en que “la revolución mundial parecía posible” (*ibid.*). En las dos siguientes redacciones, advirtiendo sobre el amenazante ascenso del fascismo europeo, escribe:

Cuando se toman en cuenta las peligrosas tensiones que la tecnificación y sus secuelas han generado en las grandes masas —tensiones que en estadios críticos adoptan un carácter psicótico—, se alcanza a reconocer que esta misma tecnificación ha creado la posibilidad de una vacuna psíquica contra tales psicosis masivas por medio de determinadas películas en las que un desarrollo forzado de fantasías sádicas o alucinaciones masoquistas es capaz de impedir su natural y peligrosa maduración en las masas. La carcajada colectiva representa un estallido anticipado y saludable de psicosis

¹¹ Para el significado estético-político de la figura de Chaplin en los escritos de Benjamin, véase Ibarlucía (2020: 303-332; 2021).

¹² Sobre la figura social del *Trockenwohner*, véase Ritter y Tenfelde (1992: 582-617).

masivas de este tipo. Las colosales cantidades de sucesos grotescos que se consumen en el cine son un indicio drástico de los peligros que amenazan a la humanidad a partir de las represiones que la civilización trae consigo. Las comedias grotescas americanas y las películas de Disney producen una detonación terapéutica del inconsciente. (GS I/2: 462, 732; GS VII/1: 377-378; KGA 16: 84, 131, 191, las cursivas pertenecen al original).

Mickey desaparece

Para ir concluyendo, debemos indicar que la postura de Benjamin frente a Mickey Mouse cambia a partir de la tercera versión de *Das Kunstwerk*, donde el subtítulo “Mickey Mouse” ha desaparecido, al igual el de todas las demás secciones para ser sustituidos por números romanos. En una nota al pie, la analogía entre el *Märchen* y el cine de Disney aparece relativizada. Meditando sobre *Three Little Pigs* [Los tres cerditos] (1933), adaptación del relato de los Hermanos Grimm, y los primeros cortometrajes en tecnicolor del Ratón Mickey —*The Band Concert* [El concierto de la banda] (1935) y *Mickey's Fire Brigade* [La brigada de bomberos de Mickey] (1935), donde se suman los personajes de Donald y Goofy—, Benjamin apunta que un análisis exhaustivo de estos filmes debería tomar en cuenta su ambivalente significación social:

Este análisis tendría que partir del sentido contradictorio de hechos que son a la vez cómicos y horrorosos. Lo cómico y el horror, como lo muestran las reacciones de los niños, están estrechamente unidos. ¿Y por qué habría de estar prohibido preguntar, frente a determinados hechos, cuál reacción, en un caso dado, es la más humana? Varias de las últimas películas del Ratón Mickey representan un hecho que parece justificar esta pregunta (Su tétrico “fuego mágico”, para el que la película en color ha creado las premisas técnicas, subraya un rasgo que actuaba hasta ahora solo de manera oculta y muestra la facilidad con que el fascismo también en este dominio se apropia de las innovaciones “revolucionarias”). Lo que aparece a la luz en las últimas películas de Disney está de hecho ya presente en otras anteriores: la tendencia a aceptar la bestialidad y el acto violento como fenómenos colaterales de la existencia. Con ello se recupera una tradición vieja y nada confiable; la que se inicia con los *hooligans* danzantes que encontramos en las representaciones medievales de los pogromos y cuya retaguardia imprecisa y pálida conforma la “chusma” de los *Märchen* de los Grimm. (GS VII/1: 377, n. 14; KGA 16: 132, n. 1).¹³

En la quinta y última versión de *Das Kunstwerk*, la figura de Mickey Mouse ha desaparecido por completo. El cambio de opinión de Benjamin con respecto al poder emancipador de las películas del Ratón Mickey ha dado lugar a interpretaciones diferentes. La más extendida entre los comentaristas hace derivar las dudas de Benjamin de una carta de Adorno, fechada en Londres el 18 de marzo de 1936, después de haber leído el ensayo presentado al comité editorial de la *Zeitschrift für Sozialforschung*. Invocando una conversación sobre el ensayo que ha mantenido con Horkheimer, Adorno

¹³ Benjamin alude al relato “Das Lumpengesindel” [La chusma] (Grimm, 1964: 50-52).

impugna unos de las tesis principales de Benjamin. “La risa del espectador de cine –escribe– es todo menos benéfica y revolucionaria, sino que está llena del peor sadismo burgués”, escribe (*BW*: 171). Afirmar, como lo hace Benjamin, que la masa tiene una actitud reaccionara ante una pintura de Picasso pueda convertirse “en vanguardista por entender objetivamente una película de Chaplin” le parece “una romantización completa” y, en lo que respecta específicamente al Ratón Mickey, una claudicación ante el “realismo naif” burgués (*ibid.*: 172).¹⁴

Salzani señala que el problema de esta lectura es que pasa por el alto el hecho de que la versión de *Das Kunstwerk* en manos de Adorno era la tercera, donde figuraba la nota finalmente suprimida que acabamos de traducir (véase Salzani, 2014: 30, n. 73). Como se lee con claridad allí, observa que algo ha cambiado en las últimas películas de Disney. Esto es subrayado por Esther Leslie, cuando argumenta la desaparición completa del Ratón Mickey en la versión final del ensayo pudo deberse al hecho de que, a partir de mediados de la década del treinta, “los dibujos animados se volvieron ilusionistas y los largometrajes a los que en adelante los estudios Disney se abocaron conscientemente a producir una imitación animada del cine realista, tanto en términos de contenido como de forma y mora” (Leslie, 2004: 121). Miriam Bratu Hansen, por su parte, recuerda que, en un apunte de esta tercera versión, Benjamin manifiesta su preocupación por la “utilizabilidad del método de Disney para el fascismo” (*GA* 1: 1045; *KGA* 16: 146; véase Bratu Hansen, 2012: 181).

Más allá de los comentarios de Adorno, que seguramente fueron tomados en consideración por Benjamin, tiendo a pensar que su cambio de opinión obedece principalmente al extraordinario éxito que estas últimas películas de Disney tuvieron en la Alemania, a pesar de la condena que había sobre ellas en los primeros años del nacional-socialismo. Estos dibujos animados, decía el *Berliner Tageblatt* en diciembre de 1934, “son los mejores filmes sin contenido político, encarnaciones sublimes de un cine que no podría ser más diferente del *Acorazado Potemkin*”, ya que suspenden las leyes de la realidad por medio de sinfonías tontas, danzas de ideas, expresando “la magia creativa del cine con total pureza y sin ninguna dependencia del mundo real” (Rentschler, 1996: 110). De la misma manera, su carácter maravilloso y su capacidad para movilizar los más

¹⁴ Como recuerda Salzani, 2014: 29-30, la crítica de los *cartoons* de Disney reaparece en la breve mención a Mickey Mouse en el “Post Scriptum” de su ensayo sobre el jazz, escrito en Oxford en 1937, y regresa con fuerza en *Dialektik der Aufklärung*, donde Donald, sin embargo, viene a reemplazar a Mickey (Adorno y Horkheimer, 1969: 147).

puros sentimientos infantiles fueron objeto del elogio que el *Kurier-Film* dedicó, en mayo de 1935, al estreno alemán de *Three Little Pigs*.

En 1937, con motivo de *Snow White and the Seven Dwarfs*, la crítica alemana llegó a afirmar que las criaturas de Disney andaban libremente por los bosques, corrían y danzaban en “un remolino de acontecimientos” que parecían desarrollarse naturalmente “como en un *Märchen*”, suscitando la fascinación de los niños: “No hay parlamentos. Es una experiencia puramente visual, algo que se capta con los ojos y los sentidos, no con el intelecto” (ibid.). Joseph Goebbels, que en sus diarios se jactaba de haber alegrado al *Führer* con la promesa de regalarle “dieciocho películas de Mickey Mouse” para Navidad, subrayaría este mismo rasgo en la adaptación de este cuento de los Grimm en una entrada del 20 de febrero de 1940: “Una magnífica creación artística. Un *Märchen* de arriba a abajo y hasta el último detalle, hecho con un gran amor por la humanidad y la naturaleza. ¡Un gran placer artístico!” (Rentschler, 1996a: 110-111; Goebbels, 1987, 3: 378, 4: 41).

En suma, me atrevo a decir que la desaparición de Mickey Mouse de la última versión de *Das Kunstwerk* responde a dos motivaciones estético-políticas complementarias entre sí. El potencial utópico que Benjamin encontraba en el carácter surrealista, anárquico y disruptivo de los *Märchen* cinematográficos del Ratón Mickey se disuelve en el giro realista de las películas de Disney a partir de mediados de la década de 1930, a la par que la comicidad da paso al tono melodramático y la enseñanza moral. Esta sería una razón; la otra podría deducirse del programa que Benjamin bosqueja en el prólogo del ensayo. Tanto los nuevos conceptos como los materiales fácticos que se introducen en el campo de la teoría del arte desde la perspectiva del materialismo histórico deben a la vez resultar “*completamente inútiles para los fines del fascismo*” y “*solo utilizables para la formulación de exigencia revolucionarias en la política artística.*” (GS I/2: 435, 473, GS VII/1: 350; KGA 16: 53, 97 y 208, las cursivas pertenecen al original).

Referencias bibliográficas

Adorno, T. W. y Benjamin, W. (1995). *Briefwechsel 1928-1940 [BW]*. H. Loitz (Ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Benjamin, W. (1972-1999). *Gesammelte Schriften* [GS]. 7 vols. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2008). *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe* [KGA]. 21 vols. C. Gödde y H. Lonitz con la colab. del Walter Benjamin Archiv (Eds.). Berlin: Suhrkamp, 2008 ss.
- Benjamin, W. (1997-2000). *Gesammelte Briefe* [GB]. 6 vols. C. Gödde y H. Lonitz (Eds.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2014). *Mickey Mouse*. C. Salzani (Trad. italiana y est. prel.). Genova: Il Melangolo.
- Bratu Hansen, M. (2012). *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press.
- Di Pego, A. (2017). “En el umbral del post-humanismo: Walter Benjamin y el reino de las criaturas”. *Intercambios*, 2, pp. 96-121.
- Di Pego, A. (2022). “Hacia una política de lo no-humano [Unmensch]: Walter Benjamin y Paul Scheebart”. *Anthopology & Materialism* [En línea] Número especial II: <http://journalsopenedition.org/am/1685>
- Epstein, J. (1974). *Écrits sur le cinéma, 1921-1953*. H. Langlois (Pref.), P. Leprohon (intr.), 2 ts. París: Seghers,
- Goebbels, J. (1987). *Die Tagebücher von Joseph Goebbels: Sämtliche Fragmente*. Elke Fröhlich (Ed.), 4 ts., München: K-G. Saur.
- Grimm, B. (1964). *Die Märchen der Brüder Grimm: Kinder- und Haus Märchen*. München: Wilhelm Goldmann.
- Hanssen, B. (1998). *Walter Benjamin's Other History: Of Stones, Animal, Human Beings, and Angels*. Berkeley: University of California Press.
- Hartung, G. (2000). “Mythos” (pp. 552-572). En Opitz y Wizisla (Eds.), *Benjamins Begriffe 1*. Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- Honold, A. (2000). *Der Leser Walter Benjamin: Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte*. Berlin: Vorwerk 8.
- Ibarlucía, R. (2020). *Belleza sin aura. Surrealismo y teoría del arte en Walter Benjamin*. Buenos Aires y Barcelona: Miño y Dávila.
- Ibarlucía, R. (2019). “Revolutionary Laughter: The Aesthetico-political Meaning of Benjamin's Chaplin”. *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 12, 2. Firenze: Firenze University Press, 135-150.
- Laqua, C. (1992). *Wie Micky unter die Nazis fiel. Walt Disney und Deutschland*. Reinbeck: Rowohlt.

- Le Rider, G. et al. (1981). *Léon Pierre-Quint* [Exposición]. París: Bibliothèque Nationale de France.
- Leslie, E. (2004). *Hollywood Flatlands: Animation, Critical Theory an the Avant-garde*. London: Verso.
- Lindner, B. (2004). “Mickey Mouse und Charlie Chaplin. Benjamins Utopie der Massenkunst”, en Schöttker (Ed.): 144-155.
- Lukács, G. (1920). *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlín: Paul Cassirer
- Mac Orlan, P. (1934). “Grandville, le précurseur”, *Arts et Métiers Graphiques*, 44, París, 15 Décembre: 19-24.
- Menninghaus, W. (1986). *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Novalis (1978). *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hans-Joachim Mühl y Richard Samuel (Eds.), 3 ts., Múnich: Carl Hanser.
- Opitz, M. y Wizisla E. (Eds.) (2000), *Benjamins Begriffe*, 2 vols. Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- Pierre-Quint, L. (1927). “Signification du cinéma”, *L’Art Cinématographique*, 2, París: Félix Alcan: 1-28.
- Renger, A.-B. (2006). *Zwischen Märchen und Mythos: Die Abenteuer des Odysseus und andere Geschichten von Homer bis Walter Benjamin*. Berlin: J.B. Metzler.
- Rentschler, E. (1996). *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife*. Cambridge: Harvard University Press.
- Salzani, C. (2018), “Sopravvivere alla civiltà con Mickey Mouse è una risata”, en Benjamin (2014): 5-33.
- Schöttker, D. (Ed.) (2004). *Schrift, Bilder, Denken: Walter Benjamin und die Künste*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ritter, G. A. y Tenfelde, K. (1992). *Arbeiter im Deutschen Kaiserreich: 1871 bis 1914*. Bonn: Dietz.
- Storm, J. P. y Dreßler, M. (1991). *Im Reiche der Micky Maus 1927-1945. Eine Dokumentation zur Ausstellung im Filmmuseum Potsdam*, Berlin: Henschel
- Weigel, S. (2008). *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt am Main: Fischer.