



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

EL ESCENARIO DE LA EXPERIENCIA. UNA LECTURA  
BENJAMINIANA EN TORNO AL TEATRO ÉPICO Y AL REENCUENTRO CON LA  
CONCIENCIA HISTÓRICA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN FILOSOFÍA

PRESENTA

LILIANA MARLENE UGALDE GASPAR

*ASESORA: DRA. ELIZABETH VALENCIA CHÁVEZ*

**Naucalpan de Juárez, Edo. de México**

JUNIO 2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## *Agradecimientos*

*A mi madre, por su incansable esfuerzo, dedicación y entereza. Por enseñarme día a día la pasión y el amor hacia lo que uno es y hace; porque no hay límites cuando se trata de luchar por lo que uno más quiere.*

*A mi padre, por su tiempo. Por desafiar los roles de la sociedad y demostrar que un hombre también es capaz de hacer sacrificios para formar a un hijo.*

*A mi hermano, por los fuertes lazos que nos unen. Y porque pese a ser el hermano menor, siempre me aconsejó como uno mayor.*

*A Jorge: mi gran roca, mi gran fuente de amor incondicional, el bálsamo reconfortante ante la adversidad. Gracias por trazar historias siempre a mi lado y acompañarme en esta aventura.*

*A la doctora Elizabeth Valencia Chávez, a quien admiro profundamente y, además, se ha convertido en fuerte inspiración para mí, pues me mostró que "la filosofía es de quien la trabaja" y por ello, he decidido trabajar en ella.*



*Nosotros, hijos de una época científica, tenemos que asumir una posición crítica frente al mundo. Frente a un río, nuestra actitud crítica consiste en su aprovechamiento; frente a un árbol fructífero, en injertarlo; frente al movimiento, nuestra actitud crítica consiste en construir vehículos y aviones; frente a la sociedad, en "Hacer la revolución". Nuestras representaciones de la vida social deben estar destinadas a los técnicos fluviales, a los cuidadores de árboles, a los constructores de vehículos y a los revolucionarios. Nosotros los invitamos a que vengan a nuestros teatros, y les pedimos que no se olviden de sus ocupaciones (alegres ocupaciones), para que nos sea posible entregar el mundo y nuestra visión del mundo a sus mentes y corazones, "para que ellos modifiquen el mundo a su criterio"*

*Bertolt Brecht*



## Índice

Introducción: el problema de la experiencia y la crisis del proyecto ilustrado.....	9
Capítulo I. La experiencia estética en la modernidad: de la contemplación a la participación .....	16
1.1.- El arte como composición histórica en Hegel .....	16
1.2.- El después de la “muerte del arte” .....	20
1.3.- La reflexión como elemento central en la recepción del arte .....	22
1.4.- De la estética de la recepción a la estética de la participación .....	26
Capítulo II. La experiencia de lo profano: del aura a la politización del arte .....	30
2.1.- Hacia una estética post-hegeliana: positivismo y marxismo .....	30
2.2.- La función político-social del arte .....	36
2.3.- La pérdida del aura en el arte moderno .....	39
Capítulo III. Empobrecimiento de experiencia y crisis cultural.....	46
3.1.- La crítica al concepto de experiencia en Kant.....	46
3.2.- El problema de la pérdida de experiencia.....	50
3.3.- La pérdida de la experiencia en la dimensión estética y la trasmisión cultural.....	59
3.4.- El valor de exhibición de la mercancía y la moda.....	63
Capítulo IV. El enriquecimiento de la experiencia en la época de la reproducibilidad técnica .....	69
4.1.- Hacia un arte revolucionario: aura y técnica .....	70
4.2.- El enriquecimiento estético de la experiencia .....	77
4.3.- La reproducibilidad técnica y la politización del arte.....	84
4.4.- La idea de la refuncionalización en el arte .....	88
Capítulo V. El teatro épico como escenario de la experiencia.....	93
5.1.- El montaje como técnica artística .....	93
5.2.- ¿Qué es el teatro épico? Una mirada benjaminiana .....	99
5.3.- El efecto de distanciamiento y el fin de la representación .....	106
Conclusiones .....	110
Bibliografía y hemerografía .....	114



## **Introducción: el problema de la experiencia y la crisis del proyecto ilustrado**

Es indudable que el concepto de experiencia constituye uno de los temas centrales para entender el desarrollo del pensamiento en la modernidad: desde la búsqueda cartesiana por lograr una reducción epistemológica para asegurar la certeza del conocimiento, pasando por el recorrido fenomenológico hegeliano en que la experiencia de la conciencia llega a afirmar la identidad de lo racional y lo material o como punto cúspide del avance de la ciencia moderna y su paradigma lógico-matemático sustentado en el principio de experimentación, hasta la reinterpretación marxiana a través del concepto de trabajo y de la teoría de la lucha de clases, o como fuerza motora de las vanguardias artísticas de finales del siglo XIX y principios del XX, observamos cómo la experiencia ocupó un lugar privilegiado en el seno de la discusión filosófico-científica. No obstante, a pesar del desarrollo teórico que este concepto alcanzó en el terreno formal, la historia demostró que la capacidad humana para desarrollar y transmitir experiencias fue conducida hacia un proceso de reducción y vaciamiento que la convirtió en una mera vivencia carente de contenido histórico y, por tanto, de la capacidad para vincular a las individuos con su pasado y con su situación histórica.

Walter Benjamin fue uno de los pensadores contemporáneos más involucrados con el problema de la pérdida de la experiencia en la modernidad y cuyas reflexiones al respecto siguen gozando de vigencia y capacidad explicativa a casi un siglo de haber comenzado. Para él, la experiencia consistía en un conjunto de saberes y prácticas colectivas, transmitidas de generación en generación, que condensaban el conocimiento adquirido desde un tiempo inmemorial y que constituían la herencia cultural de una tradición y de un pueblo determinado; la experiencia representaba un lazo socio-histórico que determinaba, en cierta medida, el modo de vida de las personas en comunidad y la forma en que éstas se relacionaban con lo sagrado.

Sin embargo, la racionalización y tecnificación del mundo por las que apostó la modernidad, que costó al sujeto su conciencia crítica y lo convirtió en un ser genérico dentro de una sociedad en la que no existen diferencias cualitativas entre los individuos, imposibilitó la construcción de sujetos históricos al interior de una masa dirigida por una ideología de consumo e individualismo, condujo al empobrecimiento de la experiencia. Pero esta problemática no es algo exclusivo de la época de Benjamin, por el contrario,

constituye la consecuencia inevitable del curso histórico de un proceso de pauperización espiritual y físico, que afectó no sólo la capacidad crítica del sujeto, sino que redujo al mínimo su dimensión sensible y estética. Así, el advenimiento de la reproductibilidad técnica precipitó la pérdida de la experiencia, ya que la propia dinámica de esta época impidió la transmisión de conocimiento y la posibilidad de la narración como forma para la recuperación de lo acontecido.

Benjamin, haciendo eco de pensadores como Nietzsche o Schmitt, reiteró que la crisis del proyecto moderno terminó por reducir la experiencia humana a la idea de verificabilidad, en el ámbito teórico, y vaciarla de contenido, en el ámbito social. El paradigma de la racionalidad universal sustentado en la lógica-matemática logró el “*desencanto del mundo*”, y creyó imponer sobre la magia la ciencia, sobre el mito el iluminismo, sobre la barbarie la moralidad y sobre la regresión el progreso. No obstante, el deseo de la modernidad por alcanzar la objetividad bruta trajo consigo el fin de cualquier sentido trascendente que ésta contuviera para adecuarse al criterio de utilidad; en “esta época, que debió haber sido la más humana y en la que la promesa de la Ilustración debió haber sido moneda corriente, era, por el contrario la más horrorosa. Su símbolo no fue la *Novena sinfonia* de Beethoven, sino Auschwitz.”<sup>1</sup>

Así, el hombre al apostar ciegamente en un proyecto civilizatorio sustentado en la idea de progreso, que pretendía no sólo el mejoramiento de la dimensión científico-técnica, sino el mejoramiento de la humanidad en su conjunto, vio comprometida su propia humanidad, y es que el hecho de que el mundo se rigiera por la mera racionalidad y que el proceso técnico avanzara a pasos agigantados, produjo el agotamiento de “la noble imagen del ser humano”,<sup>2</sup> al igual que el de su conciencia crítica y su experiencia histórica. Es en este sentido que Benjamin no dudó al sentenciar que “una miseria completamente nueva cayó sobre los hombres con el despliegue formidable de la técnica”<sup>3</sup> porque, en el fondo, detrás de la virtuosa promesa de prosperidad, se escondían las más insospechadas formas de barbarie y destrucción, que concluyeron en el retorno de lo humano a su mera animalidad, a un automatismo alentado por fantasmagorías que reflejan y perpetúan el orden impuesto por el discurso de la modernidad y el transitar en un tiempo siem-

---

<sup>1</sup> George Friedman, *La filosofía política de la Escuela de Frankfurt*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pág. 117.

<sup>2</sup> Concha Fernández Martorell, *Walter Benjamin: crónica de un pensador*, Barcelona, Montesinos, 1992, pág. 131.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, “Experiencia y pobreza” en *Obras. Libro II. Vol.1: Primeros trabajos de la educación y la cultura. Estudios metafísicos y de filosofía de la historia. Ensayos literarios y estéticos*, Madrid, Abada Ediciones, 2007, pág. 217.

pre lineal que proclama el progreso de la civilización a costa del empobrecimiento de la experiencia histórica.

Por ello, Benjamin creyó ver en el arte una especie de brújula que orientara un cambio de dirección radical sobre este proceso de empobrecimiento espiritual y físico; para él, la obra artística constituía un testimonio que puede conducir al análisis crítico de nuestra época porque da cuenta no sólo de los logros civilizatorios de la humanidad, sino también de la barbarie sobre la que se ha apuntalado su éxito. La obra de arte constituye, entonces, el resquicio desde el cual podemos observar los momentos históricos desterrados voluntaria o involuntariamente de la memoria colectiva del sujeto moderno: en ella el hombre podría volcar sus pasos hacia la subjetividad, el lenguaje poético, lo instintivo, el mundo onírico y todo “aquello que fue reiteradamente obturado [por la modernidad] y que se levantaba como un gran desafío para la reparación de las grietas que amenazaban con destruir el muro de contención de la racionalidad”,<sup>4</sup> lo que podría garantizar el reencuentro con su naturaleza humana y una transformación social.

No obstante, debemos adelantar que el tipo de obra artística en que Benjamin pensó, no podía ser cualquier tipo de arte, se trataba de un arte “refuncionalizado”,<sup>5</sup> que posibilitaría la renovación en la forma de percibir y sensibilizarse del sujeto, toda vez que demandaría de éste una actitud crítica y, por ende, otra forma de relacionarse con la obra a través de una auténtica *apropiación*; un arte que al mismo tiempo fuera capaz de hacer frente a las exigencias de los regímenes totalitarios de los Estados fascistas y los sujetos autómatas e irracionales que proliferan de ellos, así como al proceso de vaciamiento espiritual generalizado de la sociedad del consumo. Por ello, tanto arte como artista, deberían adoptar una nueva función, abandonando de manera definitiva la concepción tradicional de la obra, es decir, como objeto de culto de significación mágico-religiosa.

El arte que retoma Benjamin es, por el contrario, un arte con valor de exhibición y convocante, dirigido a las grandes masas cuya emergencia determinó profundamente el devenir de las sociedades europeas. En última instancia, se trata de un arte profundamen-

---

<sup>4</sup> Ricardo Forster, *Walter Benjamin y el problema del mal*, Buenos Aires, Altamira, 2003, pág. 19.

<sup>5</sup> “Para referirse a la transformación de las formas de producción y de los instrumentos de producción en el sentido de una intelectualidad progresista –interesada por tanto en la liberación de los medios de producción, útil por tanto en la lucha de clases– Brecht ha elaborado el concepto de refuncionalización.” (Walter Benjamin, *El autor como productor*, México, Ítaca, págs. 37 a 38). Lo anterior significa que, para que un artista pueda considerarse y ser considerado como “revolucionario”, primeramente tiene que ubicarse dentro del proceso de producción, es decir, saber cuál es el estado en que se encuentra la reproducibilidad y apropiarse de esos medios para su propia labor artística, sólo de esa manera podrá intervenir conscientemente en favor de la clase social a la que pertenece.

te ligado a las nuevas posibilidades que inauguró la reproductibilidad técnica, por lo que tiene que ser desvinculado de sus valores de autenticidad, unicidad y singularidad y su fundamentación en el carácter ritual; para transformarse en repetición, en una copia cuya actualización depende de su reproducción en serie como puerta de entrada a su exhibición para la masa. Por ello este tipo de arte posee “funciones completamente nuevas”<sup>6</sup> que atienden a una nueva praxis fundamentada en el compromiso político de los sujetos y que son útiles para formular exigencias revolucionarias que transitan desde el arte hacia la dimensión política y viceversa.

Ahora bien, aunque Benjamin reconoció que romper con el carácter *aurático*<sup>7</sup> de las obras de arte significaba de algún modo “una derrota más en el campo de la experiencia”,<sup>8</sup> no lo pronosticó como un acontecimiento funesto, antes bien, para él, la *politización del arte*, que la reproductibilidad técnica podría permitir, era una apuesta por recuperar el contenido histórico de la experiencia humana que se refleja en la socialización de sus manifestaciones estéticas y que puede conducir a los sujetos a la reflexión y a la crítica, al tiempo que reactiva el poder del pensamiento utópico como fuerza de transformación. En este sentido, nuestro autor creyó hallar en el teatro épico de Bertolt Brecht esa forma de arte emancipado, lejos de la “existencia parasitaria dentro del ritual”;<sup>9</sup> que surgió como una reacción frente a la totalidad y perennidad propia de la obra de arte tradicional, toda vez que demandaba de sus espectadores dejar la pasividad a la cual estaban familiarizados mediante la irrupción abrupta de elementos no representacionales en la representación; *shock* que pretendía despertar el sentido crítico de la conciencia social.

Benjamín advirtió que Brecht, antes que competir con las nuevas formas de expresión artística generadas a partir del auge de la reproductibilidad técnica,<sup>10</sup> las incorporó dentro de su propia teoría y práctica artística; por ejemplo, la idea del montaje como interrupción de la lógica de continuidad mediante la introducción de elementos heterogéneos y superpuestos, que si bien no son ajenos a lo que se está comunicando, sí violentan su estructura y sentido. En el teatro épico, esta interrupción constituye la suspensión del desarrollo de la acción dramática para exponer algo que nos resulta demasiado familiar,

---

<sup>6</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003, pág. 54.

<sup>7</sup> Benjamin dice que el aura de una obra es “un entretelado muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía por más cerca que pueda estar”. (*ibid.*, pág. 47) Esto quiere decir, que el aura es una forma de la experiencia estética que surge como una aspiración de aprehender la obra de arte, pero que finalmente es imposible poseer, ya que no importa cuán cercana esté del espectador, siempre habrá una brecha entre los dos, por lo que su único vínculo factible es la contemplación.

<sup>8</sup> Concha Fernández Martorell, *op. cit.*, pág. 115.

<sup>9</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, pág. 51.

<sup>10</sup> Nos referimos concretamente a la reproductibilidad técnica dentro del cine, la fotografía y la radio.

con el propósito de romper con la ilusión de realidad que produce la puesta teatral; por el contrario, ésta aparece bajo una forma que fuerza tanto al espectador como al actor a asumir una posición, al primero en relación con lo que acontecía en escena y al segundo respecto de su propio papel.

Este nuevo teatro cambió la dimensión institucional que lo identificaba hasta ese momento por otra de carácter revolucionario que pusiera el “acento en la transformación progresiva de la Historia por parte de los hombres, por medio de su acción. Porque hay que comprender esta acción para poder continuarla o rectificarla. De este modo, conocimiento y acción se conjugan más que nunca al mismo tiempo: el teatro es el lugar privilegiado donde se opera su mediación.”<sup>11</sup> Esta refuncionalización que Brecht le dio al teatro a partir de la incorporación de recursos y procedimientos provenientes de la dimensión técnica con el objeto de provocar no sólo el asombro sino también la reflexión y, a la vez, propiciar el desarrollo de la conciencia histórica en el público constituyó una influencia determinante en Benjamin y en gran parte de su teoría estética, así como en la función política que éste asignaría al arte.

Este es el horizonte explicativo en el que se ubica el tema de nuestra tesis: el arte, de manera general, y el teatro épico, en particular, constituyó para Benjamin un lugar excepcional para el enriquecimiento de la experiencia histórica y, por ende, de la transformación social; esto en virtud de que esta actividad integra elementos que rompen con la lógica de la cotidianidad y obligan a tomar distancia de la historia contada por el discurso del progreso, como es el caso del *shock*.

En consecuencia, pretendemos alcanzar los siguientes objetivos: I) explicar el proceso que llevó de la enunciada “muerte del arte” en la filosofía de Hegel a la posibilidad de pensar un arte ya no exclusivamente contemplativo, sino uno capaz de motivar la reflexión y la conciencia histórica de los espectadores; II) entender por qué el empobrecimiento de la experiencia surge como resultado de un proceso de decadencia humana, en el que el pasado más íntimo es relegado, dando cabida únicamente a la “historia” que habla del avance del progreso humano y cómo nos aleja de la trascendencia de los hechos; III) comprender la importancia que Benjamin asigna al arte, siendo éste el medio por el cual se puede potencializar el compromiso político de los sujetos y propiciar la recuperación de la conciencia histórica; IV) evidenciar que el arte que él retoma para su análisis depende

---

<sup>11</sup> Bernard Dort, *Lectura de Brecht*, Barcelona, Seix Barral, 1973, pág. 199 citado en Armando Partida Tayzan, *Modelos de acción dramática. Aristotélicos y no aristotélicos*, México, UNAM-FFyL, pág. 161.

intrínsecamente de la reproductibilidad técnica y del advenimiento de la sociedad de masas, ya que la tecnología y la industrialización determinaron el desarrollo económico-social del modelo capitalista en las naciones occidentales, en general, y la estructura de la percepción, en particular, modificando profundamente la experiencia estético-artística de los sujetos, obligándolos a realizar un replanteamiento, no sólo sobre los valores que determinan la obra, sino también sobre la función social que ésta guarda y la forma en la que afecta la percepción sensible; y V) explicar por qué el teatro político y revolucionario que anunciaban tanto Benjamin como Brecht, no es un arte panfletario o proselitista destinado a transmitir una ideología, sino un ejercicio histórico-social que se vale de la apropiación de los medios técnicos para provocar la reflexión y el cuestionamiento en los espectadores sobre su propia situación.

Para ello, es menester desarrollar y explicar algunos conceptos fundamentales para el pensamiento benjaminiano como es el de experiencia o el de reproductibilidad técnica, así como algunas referencias de la concepción teatral de Brecht; en consecuencia nuestra tesis se estructura en cinco capítulos los cuales se describen a continuación:

1. En el primer capítulo describiremos la idea hegeliana del arte y su interpretación de la “muerte del arte”, así como las repercusiones que tuvo en la configuración de las vanguardias históricas, cuya influencia se hizo determinante en el pensamiento y comprensión estética de la experiencia del mundo que Benjamin desarrolló.
2. En el segundo capítulo iniciaremos exponiendo dos de las interpretaciones post-hegelianas que alimentaron la concepción estética benjaminiana, y cómo contribuyeron a definir el papel del arte en las sociedades contemporáneas después de la irrupción de la reproductibilidad técnica, y también el tema de la destrucción del aura, entendida como condición para un arte secularizado y político.
3. En el tercero profundizaremos en el tema del empobrecimiento de la experiencia en la modernidad, desde el análisis de los primeros trabajos de juventud hasta los de madurez seguiremos el camino que condujo a Benjamin a desentrañar las imbricaciones existentes entre la pérdida de experiencia y la reducción de las obras de arte a su valor de exhibición bajo el fenómeno de la moda.
4. En el cuarto capítulo analizaremos y cuestionaremos las posibilidades del enriquecimiento de la experiencia que ofrecen, paradójicamente, los medios de reproducción técnica. Igualmente, arribaremos a la idea de refuncionalización que Benjamin extrajo de la teoría teatral de Brecht, para explicar la forma en que el arte puede

recobrar su carácter revolucionario mediante la inclusión de las nuevas posibilidades y formas que trae aparejada la irrupción de la técnica.

5. Finalmente, en el quinto capítulo ofreceremos un análisis del teatro brechtiano desde la reflexión benjaminiana, para mostrar cómo esta forma artística puede favorecer la recuperación de la experiencia.

Así, la importancia de nuestra investigación no sólo radica en poner en discusión las circunstancias que contribuyeron al empobrecimiento de la experiencia en la modernidad, sino en enfatizar las posibilidades que la reproductibilidad técnica trajo para su enriquecimiento, esto es, para la recuperación de la experiencia del encantamiento del mundo, pero ya no desde la dimensión trascendente sino histórica; y al mismo tiempo, para rescatar el momento negativo de la razón, ese que afirma la no identidad entre el pensamiento y el mundo como fundamento para la crítica de aquella visión racionalista, idealista y progresiva de la historia que se ha convertido en una especie de “segunda naturaleza”.

## **Capítulo I. La experiencia estética en la modernidad: de la contemplación a la participación**

Sin duda, la teoría estética de Hegel marcó un punto de inflexión importante en la forma de comprender y relacionarse con el arte; por un lado, porque centró el interés ya no en la naturaleza sino en las manifestaciones culturales de cada época, dando cabida a la dimensión histórica, y, por el otro, debido a que introdujo el elemento de la reflexión como condición para acceder a la obra de arte más allá del sentimiento y preámbulo a la comprensión plena del mundo.

La importancia de la filosofía hegeliana en Benjamin no sólo se patentizó en la relevancia que éste concedió a las determinantes históricas para explicar la situación del arte a comienzos del siglo XX (destrucción del elemento aurático), la estructura de la sensibilidad y las formas en que ambas se relacionaban, sino también en la relevancia que él concedió al elemento intelectual en la relación obra-espectador, ya que la reflexión constituye un elemento esencial para lograr el tránsito de este último de mero receptor a participante activo, tal como lo identificó en la propuesta del teatro épico de Bertolt Brecht.

En este capítulo se explicará, *grosso modo*, las tesis hegelianas en torno al arte, con el fin de explicar su idea del “después del arte” y cómo ésta es determinante para explicar la diversificación de fenómenos artísticos que sucedió en el tránsito del siglo XIX al XX (en concreto, los movimientos vanguardistas); la importancia que adquirió la reflexión frente a la sensibilidad como medio para acercarse a las obras de arte, y el cambio de posición que provocó en el espectador, de mero receptor a (co)productor de la obra.

### **1.1.- El arte como composición histórica en Hegel**

La teoría de Hegel en torno a la estética, o más concretamente a la filosofía del arte, marcó los cauces por los que correrían las interpretaciones y reflexiones en relación con el arte en los últimos dos siglos. Sin duda, el elemento más trascendente fue otorgar al arte un papel privilegiado en su sistema filosófico, cuyas consecuencias más importantes fueron al menos dos: I) sitúa a la reflexión sobre el arte desde una perspectiva eminentemente histórica cuya importancia no se puede entender al margen del contexto en el que se inscribe, y II) esta reflexión se aleja definitivamente de la dimensión “natural”, es decir,

que el objeto de estudio será, casi exclusivamente, el artificio humano y la experiencia sensible que con él se suscita. Esta doble condición es la que concedería autonomía al arte, por un lado, y la que decidiría su condición de “pasado”, por el otro. Y es que, “el carácter histórico del arte tiene que ver, pues, con el supuesto hegeliano de que es una manifestación sensible de la Idea y está sometido a un marcaje permanente del contenido sobre la forma [...] [donde el arte] no solo registra los hechos, sino que los interpreta como expresión de un proceso ideal”.<sup>12</sup>

El arte era para Hegel una de las *formas* por las que el Espíritu Absoluto da cuenta de sí mismo; es la instancia, junto con la religión y la filosofía, donde se resuelve su libertad. Es por medio de la manifestación artística que el Espíritu avanza a los estados más plenos de autocomprensión; es “un modo de hacer conscientes y expresar lo *divino*, los intereses más profundos del hombre, las verdades más comprehensivas del espíritu.”<sup>13</sup> El arte forma parte de las etapas superiores de la historización de este Absoluto pero aún bajo la forma de una mediación inmediata, ya que el arte no puede representar de manera cabal la realización de éste en virtud de que exige insoslayablemente como parte de su determinación sustancial entre forma y contenido, su *manifestación sensible*. En Hegel, el componente material del arte es legitimado y glorificado en la medida que permite la revelación de una verdad universal; sin embargo, esta misma circunstancia conduce a su superación y disolución en formas superiores de conocimiento, puesto que la Verdad, como superación de la contingencia y finitud de la materialidad, sólo se presenta a través de su mediación en el sentimiento de la religiosidad cristiana y, más aún, en el concepto de la racionalidad filosófica.

En este sentido, a pesar de que el arte se presenta como un saber inmediato de lo absoluto, queda siempre supeditado, a la religión puesto que, el arte debe orientar su representación de modo que permita la presencia de lo divino a través de la mitologización del mundo. Ésta no es otra cosa que la producción artística del Espíritu, que en su devenir histórico experimenta diversos momentos de tensión entre la forma y el contenido, los cuales determinan el modo en que las obras de arte se configuran en el devenir histórico.

---

<sup>12</sup> Simón Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 2000, pág. 140.

<sup>13</sup> G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989, pág. 11.

Hegel distinguió tres tipos de arte de acuerdo con la orientación que dicha tensión hubiera adoptado y que corresponden con tres momentos históricos.<sup>14</sup> El primero es el arte simbólico, caracterizado por el desequilibrio entre el Espíritu y su forma sensible, que él identificó en la antigua cultura oriental; se trata de un arte demasiado cercano a la materialidad natural y pobre en determinaciones racionales. Posteriormente sobrevino el arte clásico, cuya principal cualidad era que permitía la armonía entre forma y contenido; él ubicó este arte en el mundo griego, donde arte y religión eran la misma cosa; en esta religión del arte encontró la superación de las deidades abstractas y emparentadas con fuerzas naturales, por unas divinidades individualizadas y completas.<sup>15</sup> En síntesis, la tesis hegeliana afirmaba que “para la cultura griega, Dios y lo divino se revelan expresa y propiamente en la forma de su misma expresión artística, y que, con el Cristianismo y su nueva y más profunda intelección de la trascendencia de Dios, ya no era posible una expresión adecuada de su propia verdad en el lenguaje de las formas artísticas y en el lenguaje figurativo del discurso poético.”<sup>16</sup>

Finalmente, el arte romántico,<sup>17</sup> que inició con la irrupción de la religión cristiana, pierde ese lugar privilegiado de armonía y completud para representar lo infinito; de hecho, es justamente la religión cristiana la que se convertirá en el supuesto de toda manifestación artística. En este momento irrumpe una vez más el desequilibrio, puesto que la infinitud de la subjetividad no puede quedar presa en la finitud de las formas sensibles, por lo que tiene que procurar su manifestación en el interior de la conciencia, en la reflexión.

El arte romántico se vuelve decisivo para el sistema hegeliano en la medida que éste preparó el camino para la *negación* de la materialidad en la configuración de las pro-

---

<sup>14</sup> En última instancia, la tarea de la filosofía del arte propuesta por Hegel buscaba “investigar cómo se ha manifestado [el Espíritu] en las obras artísticas a través de los tiempos y las culturas, a través de la historia mundial o del espíritu de cada uno de los pueblos, de las nacionalidades y de los artistas como portadores del espíritu universal –*Weltgeist*– y del nacional –*Volkgeist*–. (Marchán Fiz, *op. cit.*, pág. 131).

<sup>15</sup> Al respecto del arte clásico, Hans-George Gadamer comenta la siguiente escena: “en el mundo griego, la manifestación estaba en las esculturas y en los templos, que se erguían en el paisaje abiertos a la luz meridional, sin cerrarse nunca a las fuerzas eternas de la naturaleza; era en la gran escultura donde lo divino se representaba visiblemente en las figuras humanas moldeadas por manos humanas.” (*La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991, pág. 35).

<sup>16</sup> *Ídem*.

<sup>17</sup> “El romanticismo surgió como respuesta a la situación de principios de siglo [XIX] y fue, más bien, un cúmulo infinito de opciones individuales ante una situación en cambio constante. No existía una actitud romántica coherente ni es posible sintetizar la inmensa variedad de ideas románticas en una fórmula sencilla”, pero es posible identificar que su finalidad fue hacer patentes aquellos estados mentales que escapan al control consciente del hombre: sentimientos, deseos, temores, esperanzas, percepciones, etc., que revelaban “[...] no sólo la impotencia de la razón sino, además, las fuerzas incontroladas de la sinrazón y la locura que se agitan en la mente humana”. (Hung Honour y John Fleming, *Historia del arte*, Reverté, Barcelona, 1986, pág. 487 y 489).

ducciones artísticas, como prelude de la manifestación del contenido universal que resguardan. No obstante, es precisamente esta negatividad la que “conduce asimismo a una suerte de desvalorización general de la ‘exterioridad’ mundana, la cual ‘queda libre’ como objeto de representación. Así, en el contexto de tal ‘accidentalidad natural de la existencia’ sucede que ‘cualquier materia’ puede ser legítimamente representada.”<sup>18</sup>

Es justo por ello que el filósofo alemán pensó en la idea de la “muerte del arte”, entendida como el fin del arte ritual y vinculante. La tesis hegeliana sobre la actualidad del arte en la modernidad, inspirada en la polémica ilustrada y romántica de antiguos contra modernos (la *querrelle*), afirma la superioridad del arte clásico en la medida que éste asegura un vínculo con lo divino, a pesar de que carga con el lastre de la materialidad. Se trata, entonces, de un arte determinado por la religión y sus propósitos. De manera opuesta, el arte romántico “le parecía agotado en la tarea infinita de la autorrepresentación de la subjetividad arbitraria: una vez el arte hubo conquistado su derecho a no ceñirse a reglas, a mezclar y manipular los géneros a su libre antojo; una vez que se hizo posible tratar cualquier materia y en cualquier forma, sin otro límite que la voluntad del propio artista, la *necesidad* del propio arte quedaba en suspenso.”<sup>19</sup>

Es cierto, el Espíritu parte de la dimensión sensible para poder manifestarse como arte, pero su despliegue renuncia a esta materialidad para acceder a un nivel de mayor racionalidad; en adelante deberá presentarse únicamente por la mediación del discurso, en el concepto, lejos del conocimiento inmediato que ofrecen las intuiciones artísticas y el sentimiento religioso. La intención hegeliana respecto de la superación del arte en formas más profundas de autoconocimiento dio pie a la idea del arte como “algo pasado”, a la idea de la “muerte del arte” en pos de una racionalidad filosófica sustentada en el paradigma científico-técnico y a la certeza de que la admiración inmediata e ingenua había sido sustituida por la reflexión que encumbraba la libertad racional propia de la sociedad burguesa de los siglos XVIII y XIX.

---

<sup>18</sup> Vicente Jarque, “Filosofía idealista y romanticismo” en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de la ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I, Visor, Madrid, 2000, pág. 237.

<sup>19</sup> *Ibid.* pág. 225.

## 1.2.- El después de la “muerte del arte”

El “después del arte” en Hegel no se trata de un momento catastrofista que señale el fin de las producciones artísticas, de la historia o incluso del pensamiento. Esta idea, por el contrario, tiene un elemento “positivo”<sup>20</sup> que se sustenta en la fragmentación de la subjetividad y la conciencia que es propia de la época moderna; desgarramiento de una subjetividad que “como libre despliegue del espíritu, es elevada desde ahora a nuevo referente de lo artístico y porta la antorcha de un ‘después’ que será nuestra modernidad”.<sup>21</sup> De hecho, este “después del arte” puede y ha conducido a un estado de fecundidad de la dimensión artística en los tiempos posteriores.

En efecto, el arte después de esta sentencia no se canceló ni tampoco se disolvió en estadios superiores de la conciencia; en realidad más que un callejón sin salida, el arte se introdujo en un laberinto de infinitas posibilidades cuyos caminos se confrontan entre la libertad que le ofrece el “exceso” de subjetividad y la incertidumbre ante la carencia de paradigmas que regulen la objetividad de la obra. En este contexto, el arte se separó de la relación de subordinación que guardaba frente a la religión, pero sólo para entrar en otra relación en la que se hace indispensable su reflexión y por tanto, su justificación, es decir, “la creación artística se autonomiza del marco que la sustentaba y el arte, desamparado de verdad contextual, se ve forzado a proclamar la textualidad de su verdad.”<sup>22</sup>

Ahora bien, cuando Hegel afirmó que el arte es algo del pasado, no pretendió ninguna especie de retorno del arte clásico, ninguna restauración del “mundo perdido”. Más allá de la perspectiva apocalíptica que implicaría una liquidación o nulidad del arte, la tesis hegeliana afirmaba que el arte que podía dar cuenta de los más grandes intereses del Espíritu se había disuelto en el transcurrir de la historia, que el arte moderno ya no estaba al servicio de la religión y que por ende, era necesario transitar hacia formas más elevadas de la autorrealización del Absoluto.<sup>23</sup> El mismo Hegel señaló que

---

<sup>20</sup> José Luis Molinuevo comenta al respecto que “el fin [del arte] sería, más bien, un término, límite, un *limes*, una definición como redefinición en los sucesivos altos del camino de la historia. La tesis del ‘fin del arte’ pertenece a un momento más de su ‘definición’, de un ir hasta el fin, hasta la frontera donde se experimenta y se configura una identidad móvil.” (*La experiencia estética moderna*, Síntesis, Madrid, 2012).

<sup>21</sup> Marchán Fiz, *op. cit.*, pág. 146.

<sup>22</sup> Rafael Argullol, “El arte después de la “muerte del arte” en Hans-George Gadamer, *op. cit.*, pág. 15.

<sup>23</sup> Kathrin Rosenfeld comenta que “es bastante claro que el ‘fin del arte’ de Hegel es el fin de [...] [la] ‘imagen’. Lo que se vuelve progresivamente inviable en la concepción de Hegel son las configuraciones firmes que expresan una figura característica de la esencia épica, tal como ella se plasma en determinado momento histórico. El valor de la imagen emblemática disminuye con la multiplicación de los niveles de la conciencia y de la autorreferencia que reconoce el estatuto fantasmático de las imágenes. Es

... si por una parte le concedemos ahora al arte esta elevada posición, ha igualmente de recordarse por otra que el arte no es, ni según el contenido ni según la forma, el modo supremo y absoluto de hacer al espíritu consciente de sus verdaderos intereses. Pues, precisamente por su forma, también el arte está limitado a un determinado contenido. Sólo hay una cierta esfera y fase de la verdad susceptible de ser representada en el elemento de la obra artística; su propia determinación debe todavía implicar emerger a lo sensible y poder ser en esto adecuada a sí, a fin de ser un contenido auténtico para el arte, como es el caso, p. ej., de los dioses griegos [...]

La índole peculiar de la producción artística y de sus obras ya no satisface nuestra necesidad suprema; ya no podemos venerar y adorar las obras de arte como tocadas por la divinidad; la impresión que nos producen es de índole más sesuda, y lo que suscitan en nosotros ha todavía menester un criterio superior y verificación diversa. El pensamiento y la reflexión han sobrepujado al arte bello.<sup>24</sup>

Esta superación del arte bello no sólo se refiere a la dimensión artística, sino a todas aquellas otras dependientes de la materialidad y sensibilidad; y es que Hegel rechazó la tendencia romántica a lamentarse por el desencanto del mundo propio de la vida moderna que había llevado a, por un lado, la racionalidad exacerbada que exigía estudiar a fondo hasta los fenómenos más minúsculos de la naturaleza, y la instrumentación de la razón, característica del pragmatismo burgués, por el otro. “El espíritu de la universalidad filosófica exige, según Hegel, que se rebase la forma de expresión artística para que, de allí en adelante, aquél pueda contemplar tan solo con ‘ojos’ pensantes la significación de las obras artísticas.”<sup>25</sup>

El criterio superior al que alude Hegel lo constituyen la religión y la filosofía en cuanto formas más acabadas de la autoconciencia del Espíritu; para las cuales su forma no está determinada por el elemento de la sensibilidad material y por ello pueden aprender un contenido no limitado. Esta es la razón de por qué la “muerte del arte” aparece como un momento de transición justificado al interior del sistema hegeliano; incluso aparece como una exigencia del propio Absoluto en su camino hacia su claridad. En este sistema, el arte no muere sólo deja paso a otras manifestaciones espirituales; y a decir verdad, únicamente muere un tipo de arte que “apunta sin equívocos a su disolución como forma ligada a la determinación suprema y no afecta para nada al arte que el propio Hegel tilda de *subordinado* o *secundario*.”<sup>26</sup>

Al respecto, quizá la aportación más significativa que Hegel ofreció sea precisamente el hecho de que su reflexión sobre la “muerte del arte” no cancela ni aniquila la

---

ese proceso el que escinde la verdad lógica de la particularidad sensible. (“La estética hegeliana: impases y perspectivas” en *Boletín de estética*, núm. 17, Centro de Investigaciones Filosóficas, septiembre de 2011, pág. 26).

<sup>24</sup> Hegel, *op. cit.*, pág. 13.

<sup>25</sup> Kathrin Rosenfeld, *op. cit.*, pág. 18.

<sup>26</sup> Marchán Fiz, *op. cit.*, pág. 147.

posibilidad de la producción artística, por el contrario, señala una ruptura del arte con la religión desde la cual abandonó su carácter subordinado y ritual.<sup>27</sup> La perspectiva hegeliana abre las puertas a un futuro prolífico y ecléctico para el arte cuyo fundamento no está en lo trascendente sino en lo subjetivo. Según esto, el arte no sólo ha perdido su validez universal sino que su contenido ya no corresponde con los “verdaderos intereses del Espíritu”, en su lugar se alojaron la accidentalidad y actualidad de la conciencia interior y de la época: los motivos del arte dejaron de ser las grandes hazañas de los héroes antiguos, sustituyéndolos, así, la cotidianidad de la vida moderna y la fragmentada y caótica interioridad de la conciencia de los sujetos comunes: “el arte, en consecuencia, retorna a la subjetividad del artista, a lo *humanus* o a la accidentalidad de la existencia inmediata y la realidad prosaica circundante.”<sup>28</sup> En este sentido, es significativo que las personas dignas de ser representadas en las producciones artísticas sean los sujetos característicos de la modernidad, desde los personajes burgueses de la era industrial hasta los obreros y mendigos que comenzaban a poblar las incipientes ciudades.

### **1.3.- La reflexión como elemento central en la recepción del arte**

A partir de aquí el arte se mostró inseparable de la reflexión sobre su conceptualización, no sólo porque el arte ya no podía contentarse con el placer inmediato que supone su experiencia, sino porque tanto su creación como su recepción implican un diálogo con lo subjetivo, dependiente tanto de los procesos cognoscentes como de los inconscientes. Así, el arte moderno, que abreva de la reflexión hegeliana, tenderá a recuperar para sí todas aquellas formas artísticas y culturas diversas que el desarrollo del Espíritu había superado; pero a diferencia de las actitudes restauracionistas, que pretendían mantener una fidelidad objetiva al pasado, el eclecticismo de este arte recupera la historia sólo para manipularla y transformarla según la voluntad creadora, pues aquí “toda referencia está mediatizada por la subjetividad del artista que dispone a su arbitrio de esos materiales extraídos de la historia. La operación ecléctica, en el sentido estricto y en la riqueza de

---

<sup>27</sup> El carácter dependiente del arte implica su instrumentación como conducto que permite la exteriorización y concreción de los contenidos de la religión. Para Hegel el arte constituye la conciencia material de los pueblos y el vínculo social de la comunidad en que se produce.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pág. 149.

sus modalidades, sólo tiene que ver con el historicismo en su punto de partida: los materiales históricos, pero no en el resultado.”<sup>29</sup>

Si en el mundo griego el arte producía una relación clara entre la comunidad y el artista, que se hacía patente por medio de los lazos que tendía con la sociedad, las instituciones religiosas, la educación, la política, las festividades, entre otros elementos, en la época del arte romántico dicha relación se desgastó casi hasta desaparecer; aquí los artistas comenzaron a “sentirse más o menos desarraigados en una sociedad que se estaba industrializando y comercializando [...] vivía en la conciencia de que la comunicación entre él y los hombres para los que creaba había dejado de ser algo evidente [...] siendo ya sólo un artista para el arte.”<sup>30</sup>

Fue en esta escisión, que Walter Benjamin identificó la justificación de aquel principio artístico denominado *l'art pour l'art*, que como se verá más adelante, concluyó con la estetización de la política, incluida la vida cotidiana.<sup>31</sup> De este tipo de arte “...derivó entonces directamente una teología negativa, representada por la idea de un arte puro, que rechazó no sólo cualquier función social del mismo, sino incluso toda determinación que provenga de un asunto objetivo.”<sup>32</sup> De este modo, si el papel decisivo que jugó anteriormente el arte, como vínculo con lo sagrado y lo social, era dependiente de su función ritual, ahora el arte precisaría de un nuevo fundamento para legitimar la relación con la comunidad en la que se produce. Para Benjamin, la política constituía el principio que precisaba este “nuevo arte”.

Esta separación condujo a un rompimiento entre el arte entendido como religión y el arte como provocación; este último aparece como un cuestionamiento del artista que por medio de su obra presenta un reto al pensamiento y a la reflexión no sólo porque su forma constituye una ruptura y una transgresión de la estructura del “arte canónico”, sino porque su contenido obliga al espectador a cuestionarse sobre lo presenciado, a salir de la confortabilidad y pasividad de la mera contemplación, al menos si quiere tener algo que contar.

Justamente porque el arte moderno ya no ofrecía la inmediatez de la experiencia del Absoluto, la reflexión adquirió una importancia decisiva para avanzar en la compren-

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, pág. 151.

<sup>30</sup> Gadamer, *op. cit.*, págs. 36 y 37.

<sup>31</sup> *Vid. infra*, apartado 4.3 “La reproductibilidad técnica y la politización del arte”.

<sup>32</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, *op. cit.*, pág. 50.

sión de la consciencia desgarrada de los sujetos que lo producían. Esta convicción hegeliana nació de la certeza de que el arte había perdido su dimensión mítica, es decir, su capacidad para vincular a los hombres con lo trascendente y de lograr revelar al Espíritu sus verdaderos intereses. Esta certeza encontró en la realidad histórica su confirmación: el fin de una época que trasluce el fin de las monarquías y el orden de valores sociales y políticos que las acompañaban, a la vez que distingue cómo emergen nuevas clases sociales y grupos políticos que habrán de modificar la configuración social. “Final artístico ligado también al termino del mundo personificado por Goethe y el propio Hegel, a quienes les irrita la Revolución de Julio (1830), la irrupción de las nuevas desavenencias históricas y deben reconocer que, en virtud de la industrialización y la nivelación democrática, alborea una nueva era.”<sup>33</sup>

Este descontento de Hegel fue correlativo a su desconfianza y desprecio por el arte romántico, a esa “mala subjetividad” que lo caracterizaba. En el fondo, el proyecto romántico apostó por una “nueva racionalidad”, pero no abstracta sino concreta y sensible, que permitiera recuperar y legitimar aquellas dimensiones de la experiencia humana que tanto la Ilustración como el criticismo kantiano habían declarado ilusorias cuando no habían sido francamente condenadas al exilio; se trataba de una estética cuya finalidad era mostrar que la “verdad” también puede nacer de lo grotesco, de lo infame, de lo mórbido, es decir, de la parte no racional del hombre: “en la creación no todo es humanamente bello [...] en ella lo feo existe al lado de lo bello, lo deforme cerca de lo gracioso, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz”.<sup>34</sup> El romanticismo buscaba lo perdido más allá de la racionalidad instrumental, eso recuperable únicamente a través del arte y que dibujaba los límites de la sensibilidad romántica, a mitad de camino entre la bestialidad y el espíritu. Estos principios fueron los que Benjamin trajo de vuelta e incorporó en su concepción sobre el enriquecimiento de la experiencia.

Así, desde su postura clasicista, Hegel identificó al romanticismo con lo patológico de una conciencia vacua y desdichada.<sup>35</sup> Su crítica se dirigía contra la esfera de lo inconsciente, contra los poderes de una irracionalidad que conducía a la cancelación de la magnanimidad y el heroísmo. Esta circunstancia fue la que lo llevó a convencerse de que

---

<sup>33</sup> Marchán Fiz, *op. cit.*, pág. 145.

<sup>34</sup> Javier Arnoldo, “El movimiento romántico” en Valeriano Bozal, *op. cit.*, pág. 202.

<sup>35</sup> En relación con el recelo que Hegel sentía por el romanticismo, Marchán Fiz comenta: “La repugnancia por motivos como el sonambulismo es más fuerte que la aversión a las escenas de terror ante la muerte. Para Hegel lo patológico no debería de convertirse en artístico”. (*op. cit.*, pág.145).

el arte de su tiempo había “perdido para nosotros también la verdad y la vitalidad auténticas, y, más que afirmar en la realidad efectiva su primitiva necesidad y ocupar su lugar superior en ella, ha sido relegado a nuestra representación.”<sup>36</sup> Así, en un mundo en que “las máquinas, los nuevos productos y los cambios que incoan tienen poco o nada en común con los estados heroicos del mundo anterior a las convulsiones industriales”,<sup>37</sup> el arte moderno como reflejo de la fragmentación de la conciencia y botadura de la irracionalidad desbordaba la delimitación del propio sistema hegeliano no sólo como consecuencia de la “muerte del arte” sino como uno de sus motivos. Marchán Fiz comenta al respecto que Hegel “presiente que la sistematización puede degenerar en esclavitud y es incompatible con la presión de los hechos, imprevisibles cara al futuro. Dotado de un fino sentido histórico, barrunta que no se puede obviar la presencia de fenómenos artísticos inéditos, impulsores de transgresiones, que despuntaban en su momento histórico.”<sup>38</sup>

En suma, para Hegel fue claro que el desequilibrio insondable entre la forma y el contenido, propio del arte romántico, implica que “el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos aspectos, algo del pasado [...]”; sin embargo, esto es precisamente *conditio sine qua non* el arte, el artista y el espectador no podrían romper la ingenuidad<sup>39</sup> de la contemplación natural: “lo que ahora suscitan en nosotros las obras de arte es, además del goce inmediato, también nuestro juicio, pues lo que sometemos a consideración pensante es el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre ambos aspectos.”<sup>40</sup> Es por ello que Hegel sentencia la necesidad inevitable de la reflexión sobre los fenómenos artísticos, incluso más que en la época en que el arte suponía la satisfacción plena de los que participaban de él: “el arte nos invita a la consideración pensante, y no por cierto con el propósito de provocar arte nuevo, sino de conocer científicamente qué es el arte”.<sup>41</sup>

Sin duda, la consecuencia más destacada que trajo el arte romántico fue el imperativo de la *reflexión* pues reconocía que el arte moderno estaba lejos de poder ofrecerse a la contemplación ingenua; tanto porque el arte ya no mantiene un vínculo directo con la esfera de lo sagrado que lo justificaba al interior de una práctica religiosa, como porque el

---

<sup>36</sup> Hegel, *op. cit.*, pág. 14.

<sup>37</sup> Marchán Fiz, *op. cit.*, pág. 146.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pág. 142.

<sup>39</sup> Es decir, que el arte ya no se entiende de un modo espontáneo y que lo sagrado deja de aparecer como algo evidente por sí mismo.

<sup>40</sup> Hegel, *op. cit.*, pág. 14.

<sup>41</sup> *Idem.*

artista, en tanto que productor, representa una subjetividad autodeterminada que encuentra en la creación una mediación cuyo sentido debe ser descifrado por el ejercicio reflexivo. “De hecho, y precisamente porque ya ‘no hay ninguna necesidad absoluta’ respecto de que sea el arte el encargado de dar expresión a determinado contenido, y puesto que ‘cualquier forma’ y ‘cualquier materia’ se encuentran en principio, a disposición del artista, el arte se convierte en un ‘libre instrumento’ manejable virtualmente sin límites.”<sup>42</sup>

#### **1.4.- De la estética de la recepción a la estética de la participación**

Una de las consecuencias más importantes que trajo consigo la teoría hegeliana sobre el arte fue la posibilidad de pensar esta manifestación cultural desde una perspectiva secular y subversiva, por su alejamiento del ámbito ritual y porque abre las puertas a elementos contrarios al paradigma racional propio de la modernidad, no sólo en relación con los contenidos (como lo grotesco o lo onírico) sino también respecto de las formas (la irrupción de la técnica). Pero quizá lo más destacado sea el tránsito que operó en la idea de la recepción de la obra artística: desde la perspectiva de la mera recepción, como una actividad pasiva e individual, a la reflexión, como un acto de conciencia y público que se actualiza en el instante histórico de su exhibición. “En efecto, mientras más disminuye la importancia social de un arte [en este caso, su función ritual], más se separan en el público - como se observa claramente en el caso de la pintura- la actitud de disfrute y la actitud crítica. Lo convencional es disfrutado sin ninguna crítica; lo verdaderamente nuevo es criticado con repugnancia.”<sup>43</sup> La crítica fue uno de los elementos que Benjamin destacó en su análisis sobre el arte de su época, ese que estaba atravesado por la reproductibilidad técnica, para explicar sus posibilidades revolucionarias.

La tesis de “la muerte del arte” nos permite, entonces, apuntar las siguientes consecuencias, mismas que cobran una importancia de primer orden para el arte y la teoría estética del siglo XX en general, y el teatro brechtiano en particular, así como para los objetivos de esta tesis:

---

<sup>42</sup> Vicente Jarque, *op. cit.*, pág. 237.

<sup>43</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, *op. cit.*, pág. 82.

- I. El arte pese a su declaratoria de muerte continúa presente como una manifestación cultural prolífica y de carácter ecléctico que sigue cuestionando la reflexión intelectual y planteando problemas de análisis.
- II. En consecuencia, el arte más que nunca aparece como un fenómeno de conocimiento que no sólo se ofrece a la reflexión, también la cuestiona y necesariamente la modifica.
- III. Este ‘más allá del arte’ permitió el tránsito de una estética de la recepción, propia del arte religioso y de las prácticas rituales, a una estética de la reflexión, cuya relevancia se centró por una parte en el estudio de la producción artística y, por la otra, en la forma en que el arte interpela a los espectadores. También dio entrada a una estética de la participación en la que la deconstrucción de la obra artística no parte de su interpretación académica, sino de la confrontación con los espectadores que se ven cuestionados por aquélla.
- IV. El arte que sobrevino a la declaratoria hegeliana es un arte sin verdad, cargado, o sobrecargado, de subjetividad, cuya falta de brújula se confirmó en la variedad de “ismos” o “muertes” que caracterizaron al arte moderno. Pero es justamente esta falta de fundamento la que posibilita que el arte pueda llenarse de contenido histórico y, por ende, servir a los propósitos políticos de distintas tendencias artísticas, como en el caso del teatro político.<sup>44</sup>
- V. La “muerte del arte” supone también su renacimiento, pero estas instancias se debaten en una puja entre la producción de nuevas manifestaciones artísticas y su inmediata obsolescencia, marca de la esterilidad del arte moderno allí donde padece la falta de un discurso que lo justifique. En adelante el arte avanzará en su anhelo de recobrar algo de lo perdido: la verdad, lo trascendente, mientras que el artista perseverará en acercar aquello de lo que se siente abandonado, la experiencia de lo sagrado.
- VI. El fin de la religiosidad, que vinculaba de manera directa al artista con la comunidad en que habitaba, pero que a la vez justificaba la falta de interacción de los receptores con la obra, concluyó en un distanciamiento que se resolvería en la tarea “salvadora” de la creación artística. Esta circunstancia avanzaría en dos direcciones contrapuestas: para la primera, el arte constituye el único medio de redención colectiva y, sin embargo, la única justificación que encuentra el artista no está en

---

<sup>44</sup> Por teatro político entendemos a aquél que tiene un compromiso social, que además se ajusta a las nuevas tendencias artísticas, en el que la reflexión prima sobre la simple observación y no exclusivamente a aquél que dentro de su discurso narrativo implique alguna tendencia política propagandística.

la esfera de lo social sino en el arte mismo: en *el arte por el arte*; para la segunda, el fundamento del arte descansa en la política, es decir, como elemento que cuestiona el estado de cosas, la practicas sociales y el propio papel del arte.

Benjamin consideraba que la crisis de la cultura moderna se debía a la masificación de la obra de arte, cuya reproducción en serie había cancelado su autenticidad: “la reproducción mecánica de la obra de arte hace añicos la estructura del arte y transforma radicalmente su circunstancia existencial.”<sup>45</sup> La reproductibilidad de la obra artística trajo como consecuencia su liberación de las prácticas rituales que condicionaban su disponibilidad, pero abrió el cuestionamiento sobre su función social y el camino a un nuevo grupo social que emergía como su ávido espectador: la masa.

De este modo, cuando el valor de la obra de arte ya no se decidía por su función ritual, sino por su capacidad de exhibición, ésta tuvo que ajustarse a un modelo de producción que exigía su permanente reactualización en forma de mercancía. La obra se convirtió en un bien económico sujeto a las leyes de la oferta y demanda de un mercado cultural alimentado por la ilusión del acceso universal. Es en este sentido que la masa logra imponer su itinerario cultural a la *producción artística*, puesto que “la demanda cultural de las masas como tal es política por naturaleza. La formulación política de las exigencias de las masas determina el tipo y contenido del arte que las masas desean consumir. La política, sostiene Benjamin, se convierte en el nuevo fundamento del arte.”<sup>46</sup>

En suma, el arte que acompañará el transcurrir de este siglo es un arte sin función ritual, un arte descarnado del cualquier elemento sagrado que se debatirá entre los que afirman su absoluta independencia y los que buscarán para él una nueva justificación, siendo la política la principal de ellas. Así, entre el *“l’art pour l’art”* y el arte político se abrirá un abismo imposible de flanquear: mientras que para el primero “la humanidad, que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto objeto de contemplación para sí misma” hasta el punto en que su “autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como goce estético de primer orden”; para el segundo, el arte debe partir desde su politización, es decir, que debe encausar su forma y contenido según las determinaciones históricas que le permitan una ruptura del aislamiento del “círculo artístico”. Esta idea conducirá a Benjamin, tal co-

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, pág. 151.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pág. 154.

mo se verá más adelante, a introducir “una modificación social que desplaza el paradigma individual del artista en favor de un modelo colectivo” al mismo tiempo que “señalaría también una modificación perceptual que desplazaba el paradigma óptico de la visión por uno táctil.”<sup>47</sup>

Esto último tiene una importancia trascendental en la medida que el trastocamiento de los viejos paradigmas de contemplación significará irrumpir el elemento de pasividad que los caracterizaba como condición indispensable para su goce estético y para su entendimiento reflexivo. El arte por el que se decantó Benjamin es un arte que moviliza a quienes entran en contacto con él, que los obliga a renunciar al vasallaje que los sentidos tienen respecto de la obra artística, y que, en realidad, permite transmutar al espectador en productor, lo cual no sólo supone complementar esta obra sino acceder a su dimensión lúdica, en un sentido metafórico sí, pero también en términos literales. “Benjamin localizó en mitad de ese juego el momento mismo en que se da la percepción y lo describió como ‘un chispazo’, ‘el instante del nacimiento’, ‘un instante crítico’, según el cual nuestra propia conclusión no puede ser más que una apertura, digámoslo con Benjamin: un despertar.”<sup>48</sup>

Él identifico el ejemplo de esto en el teatro épico de Bertolt Brecht, dentro del cual se ponen en ejecución diversas técnicas de *shock* que intenta romper la naturalización de la percepción y exponer a la obra como una construcción, respecto de la cual el espectador debe reflexionar, interpretar y tomar posición, como preludio para el desarrollo de la conciencia histórica.

Baste con lo dicho hasta aquí para explicar el recorrido que tuvo el arte durante la modernidad y su repercusión en la estructura de la sensibilidad, así como su efecto en la forma de comportarse del espectador frente a la obra. También quedó esbozado el camino que tomará la experiencia estética y las posibilidades que se desprenden del hecho de que el arte haya adquirido un carácter profano. A continuación abordaremos el problema de la estética post-hegeliana para identificar las ideas que dieron paso a la concepción política del arte en el pensamiento de Benjamin y al desarrollo de su idea de la conciencia histórica, mismas que se concretarán en su reflexión sobre el teatro brechtiana, como se verá más adelante.

---

<sup>47</sup> Daniel Lesmes, “La vida en juego: estética e historia en Walter Benjamin” en *Boletín de estética*, número 17, Centro de Investigaciones Filosóficas, septiembre de 2011, pág. 54.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pág. 62.

## Capítulo II. De la destrucción del aura a la politización del arte

Como ya mencionamos, la reflexión hegeliana sobre el arte marcó un hito fundamental para explicar el arte moderno, pero también para comprender los análisis estéticos que le sucedieron, particularmente el positivista y el marxista. Aun cuando estas posturas le confieren un lugar periférico al arte, ambas habrán de aportar elementos relevantes para comprender la filosofía político-artística que Benjamin produciría a partir de 1924.<sup>49</sup>

El positivismo, en su afán de cientificidad, emparentó el arte con el experimento dando cabida a los nuevos recursos técnicos y a novedosas formas de producción en tanto que procedimiento de organización social. Por su parte, la estética marxiana puso el acento en la posibilidad de emancipar a los hombres de sus determinantes históricas a partir de la reapropiación de su dimensión estética.

Este es el punto de partida del presente capítulo, en el que se tratará el tema de la estética post-hegeliana, como preludio de la comprensión benjaminiana que asigna una función política al arte después de la destrucción de su dimensión aurática; esto es, de la pérdida de su dimensión sacra en el contexto ritual. Destrucción que corre paralela a un proceso de desencantamiento del mundo, basado, por un lado, en el intento de dar una explicación científico-racional al conjunto de lo real y, por el otro, en el empobrecimiento de la experiencia humana. Lo anterior redundará en que la experiencia adquiera un carácter mercantil, cuyo valor se define en el mercado mediante su capacidad de exhibición.

Sin embargo, Benjamin miró con cierto optimismo este escenario, ya que entendió las posibilidades subversivas que yacen latentes en el proceso de reproducción técnica al que las obras de arte se ven sometidas en la modernidad.

### 2.1.- Hacia una estética post-hegeliana: positivismo y marxismo

Las profundas transformaciones materiales –económicas, políticas y sociales– y teóricas –como la consolidación del paradigma científico-técnico en la ciencia y otras áreas del

---

<sup>49</sup> Sin duda, se ha subrayado la importancia que tuvo el acercamiento de Benjamin al marxismo, a partir de esa fecha, para explicar el giro de su desarrollo intelectual hacia cuestiones de crítica cultural, pero no se ha concedido suficiente relevancia a la influencia que tuvieron los círculos intelectuales berlineses que él frecuentaba, concretamente el grupo formado en torno a la revista *Der Sturm*. Cfr. Michael Jennings, "Walter Benjamin y las vanguardias europeas" en Alejandra Uslenghi (comp.), *Walter Benjamin: culturas de la imagen*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010.

conocimiento— que caracterizaron el siglo XIX y marcaron una ruptura decisiva con el pasado, estuvieron acompañadas de la disolución de la filosofía sistemática y, por extensión, de la estética: “La *disolución de los estético* tiene, por tanto [...] como telón de fondo la previa disolución del mundo anterior, ya sea el burgués-capitalista [...], el burgués-cristiano o [...] los esfuerzos del estado positivo por superar el metafísico.”<sup>50</sup>

No es extraño que para los proyectos estéticos post-hegelianos, como el positivismo, el arte y el artista adoptaran una posición marginal y subordinada en el entramado social: lejos del papel privilegiado que le habría conferido el romanticismo, para el positivismo el arte se limitaba a una función propagandista que debía exaltar los valores del progreso, como son la ciencia, la industria y el trabajo: “el arte no será únicamente geométrico, mecánico o químico, etcétera, sino también, y sobre todo, político y moral, puesto que la principal acción ejercida por la humanidad debe, en todos los aspectos, consistir en el perfeccionamiento continuo de su propia naturaleza, individual o colectiva, entre los límites que indica [...] el conjunto de las leyes naturales.”<sup>51</sup>

Aunque el positivismo no liquidó la dimensión artística en su estructuración de la realidad, sólo la aceptó en la medida que contribuía a difundir los valores de la moderna sociedad industrial, ya que el arte es “sobrepasado por la ciencia, el conocimiento experimental del universo físico supera con creces los sueños que la imaginación se había forjado en el pasado.”<sup>52</sup>

De este modo el proyecto positivista arremetió contra toda postura que no asumiera el valor utilitario del arte, y particularmente de las concepciones afines a la postura del “arte por el arte” o emparentadas con el desinterés kantiano y el absolutismo estético de las posturas idealistas y románticas. Para el positivismo estas concepciones carecían de fundamentos reales y convicciones sólidas, puesto que “el arte no puede existir sin una ciencia fundada por opiniones fundamentales y conformada por la realidad científica e industrial, ya que aquél debe plasmar e idealizar el objeto de la ciencia”,<sup>53</sup> es decir, la realidad concreta, susceptible de verificación y experimentación.

El cambio en el fundamento del arte por el que apostó el positivismo apuntaba a lograr que los progresos que regulaban la operatividad técnica fueran también aplicados a

---

<sup>50</sup> Marchán Fiz, *op. cit.*, pág. 177.

<sup>51</sup> Auguste Comte, *Discurso sobre el espíritu positivo*, Ediciones Folio, Barcelona, 2002, pág. 126.

<sup>52</sup> Marchán Fiz, *op. cit.*, pág. 182.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pág. 183.

la producción artística, y que los principios de la ciencia permearan la *racionalidad artística*. En este contexto, el arte dejaría de ser un elemento antagónico de la práctica científica y pasaría a realizar el proyecto de una sociedad tecnificada. Así, los postulados positivistas dieron paso a una estética de la realidad en la que el artista se convirtió en un observador de la naturaleza psicológica y de las determinaciones sociales del hombre, y el arte en un *experimento*, no sólo en relación con los datos obtenidos a partir de la observación, sino también respecto de la manipulación de los diferentes medios artísticos. Marchán Fiz afirma que “lo cierto es que el experimento marcará de un modo decisivo el destino de las vanguardias artísticas del siglo XX en sus continuas revoluciones formales y en el recurso del montaje”.<sup>54</sup>

Por su parte, los proyectos marxianos, que transitaron igualmente por una reflexión en la que el punto central no consistía en cuestionar el fundamento ontológico del arte, sino su función estética, intentó resolver vía la reflexión sobre el arte la dicotomía moderna que separa al “hombre racional”, propio de las definiciones filosóficas modernas e ilustradas, del “hombre concreto”, es decir, la estética marxiana pretendía revelar las contradicciones que existían tras las apariencias de universalidad en los discursos de la época: “Marx trata de poner al descubierto que los derechos universales del hombre no son tales, sino más bien privilegios que la burguesía como nueva clase social en ascenso.”<sup>55</sup>

Ante ello, el programa estético marxiano se concentró en mostrar que el hombre en cuanto que posee múltiples facultades, se relaciona de muchas maneras con el mundo y que una de las formas privilegiadas es a través de los sentidos. Influenciado por las ideas de Feuerbach, Marx pretendió reivindicar la sensibilidad estética para realizar la (re)apropiación humana del mundo, pero para que esta reapropiación del mundo pudiera ser auténtica debería darse una apropiación total en la que los sujetos pudieran ejercitar todas sus facultades, de tal modo que se establezca una relación multidimensional con el mundo circundante y puedan apropiarse de éste de incontables maneras.

En dicho sentido, Marx condujo su concepción estética hacia una antropología cuyo eje se vertebra en la historicidad, pues de lo que se trataba era de lograr una experiencia total de la realidad en cada uno de los hombres concretos que los conduzca a la emancipación del yugo que representa la estructura socioeconómica dominante.

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, pág. 185.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pág. 187.

Este fundamento de la estética marxiana tiene el propósito de revelar que la naturaleza no es una idea abstracta y universal, sino que en cada individuo está determinada de acuerdo con sus circunstancias en un tiempo específico. “La naturaleza humana en general está, por tanto, *modificada históricamente* [...] [pero este cambio] no se gesta solamente en el proceso de trabajo, en la combinación de las fuerzas productivas, en la industria, sino también en el intercambio simbólico, el lenguaje, el arte, etc., es decir, se conforma también como expresión de sujetos que presentan lados oscuros, nocturnos, de nuestra naturaleza.”<sup>56</sup>

En Marx la dimensión estética adopta un lugar privilegiado respecto de la producción humana, ya que pone al descubierto la capacidad humanizante que hay en los propios hombres, quienes lejos del imperio de la necesidad física se encuentran en condición de revelarse auténticamente:

El hombre se apropia de su esencia unilateral de un modo unilateral, es decir, como un hombre total. Cada uno de sus comportamientos humanos ante el mundo, la vista, el oído, el olfato, el gusto, el tacto, el pensar, el intuir, el percibir, el querer, el actuar, el amor, en una palabra, todos los órganos de su individualidad, como órganos que son inmediatamente en su forma en cuanto órganos comunes, representan, en su comportamiento objetivo o en su comportamiento hacia el objeto la apropiación de éste. [...] La apropiación de la realidad humana, su comportamiento hacia el objeto, es el ejercicio de la realidad humana, y es, por tanto, algo tan múltiple como lo son las determinaciones esenciales y las actividades...<sup>57</sup>

Sin embargo, la investigación sobre la cuestión estética en Marx apenas fue esbozada, pues preocupado más bien por revelar las condicionantes del proceso inverso, es decir, del proceso de pauperización que había empobrecido las facultades humanas, incluida la dimensión estética, se concentró en desentrañar los hilos que entretejían la estructura de la sociedad burguesa y las modernas formas de producción. Marx identificó en la propiedad privada,<sup>58</sup> aunque no de forma exclusiva, el punto de inflexión que marcó el deterioro de las facultades humanas e inició el proceso de estupidización individual y social, pues la “propiedad privada refuerza el sentido del tener, el cual, a su vez, conduce a la pobreza y depauperización de la sensibilidad humana [...] [de este modo] el utilitarismo de los sentidos, ya detectado por numerosos autores del período, es denunciado por Marx

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, pág. 189.

<sup>57</sup> Karl Marx, *Escritos de juventud*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pág. 620.

<sup>58</sup> Marx afirma que “el trabajador se empobrece más cuanto más riqueza produce, cuanto más poderosa y extensa se hace su producción. El trabajador se convierte en una mercancía tanto más barata cuantas mercancías crea. A medida que se *valoriza* el mundo de las cosas y en relación directa con ello, se *desvaloriza* el mundo de los hombres.” (*Ibid.*, pág. 596).

mediante categorías como la propiedad privada y el tener, verdaderos agentes de la disolución de lo estético en la Economía Política.”<sup>59</sup> El propio Marx afirmó que

La propiedad privada nos ha vuelto tan estúpidos y unilaterales, que un objeto sólo es nuestro cuando lo tenemos y, por tanto, cuando existe para nosotros como capital o cuando lo poseemos directamente, (cuando lo comemos, lo bebemos, lo vestimos, habitamos en él, etc., en una palabra cuando lo usamos) [...].

Todos los sentidos físicos y espirituales han sido suplantados, así, por la simple enajenación de todos estos sentidos, por el sentido de la tenencia. A esta pobreza absoluta hubo de verse necesariamente reducida la esencia humana para poder alumbrar de su propia entraña su riqueza interior.<sup>60</sup>

En el fondo, estas ideas parten del postulado marxiano de que el valor del arte es meramente un valor de uso, es decir, que vale en tanto que sirven para producir una experiencia estética en su contemplación, audición o lectura. Pero en una sociedad capitalista determinada por el intercambio de mercancías

sólo aquellos objetos que acceden al mercado pueden realizar su valor de uso. Los poemas o los cuadros que carecen de mercado no son leídos ni contemplados, no realizan su función estética. El 'objeto libre' que es la obra de arte accede al mercado específico a través de un sistema que permite ponerlo a disposición de los eventuales compradores [...] tal acceso no solo privatiza la contemplación estética, introduce una contradicción fundamental en la condición de su misma naturaleza: deja de ser aquel objeto ajeno al sistema y se convierte en una mercancía más.<sup>61</sup>

Este es el camino que transitó el arte en la modernidad capitalista, dejó su *valor de uso*, su contenido aurático, para instalarse en las dinámicas de consumo del mercado para afirmar su *valor de cambio*. Y no podría ser de otra forma, pues, en una sociedad basada en el intercambio universal de los productos que genera el trabajo humano y en la cual todos los bienes se presentan como mercancías, el arte no podía quedar fuera de esta lógica de mercado.

Lógica que tiende a reducir y eliminar las diferencias cualitativas que caracterizan los diferentes productos del trabajo humano por medio de un proceso de homogenización en el que las necesidades del productor son canceladas, o al menos postergadas, ya que el resultado de su trabajo no las satisface, en realidad este producto ni siquiera le pertenece. El resultado es que todo bien producido adquiere un valor de cambio que puede ser replicado *ad infinitum*, pero deja de ser *útil* para su productor:

---

<sup>59</sup> Marchán Fiz, *op. cit.*, pág. 190.

<sup>60</sup> Karl Marx, *op. cit.*, págs. 620 y 621. En otro lugar, „Marx agregará que “la enajenación del trabajador en su objeto se expresa, con arreglo a las leyes de la economía política, de tal modo que cuanto más produce menos tiene que consumir, cuantos más valores crea más carente de valor, más indigno es él, cuando mejor formado el producto más deforme el trabajador, cuanto más civilizado el objeto más bárbaro el que lo produce, cuanto más poderoso el trabajo más importante el que lo realiza, cuánto más ingenioso el trabajo, más estúpido y más siervo de la naturaleza el trabajador.” (*Ibid.*, pág. 597).

<sup>61</sup> Valeriano Bozal, “Estética y marxismo” en Valeriano Bozal, *op. cit.*, pág. 171.

Mientras que el objeto por su valor de uso establece una relación con el hombre, tiene una significación humana, por su valor de cambio aparece como un atributo de la cosa, sin relación con el hombre. El objeto pierde su significación humana, su cualidad, su relación con el hombre. La mercancía, podemos decir, es un objeto humano, pero deshumanizado; es decir, no se le considera ya por su valor de uso, por su relación con determinada necesidad humana.<sup>62</sup>

La obra de arte convertida en mercancía pierde su valor estético, es decir, su capacidad para satisfacer la necesidad para la que fue creada, y deposita su legitimidad artística en su capacidad de producir ganancias. Dicho de otra manera, bajo el modo de producción capitalista la creación artística se convierte en fabricación de mercancías que importan por su valor de cambio y no por las determinaciones sensibles e intelectuales que la configuran; bajo esta abstracción de sus cualidades, el arte sólo adquiere importancia en la medida que cumple la finalidad del proceso de producción: generar plusvalía. Así pues, en el capitalismo el arte es relevante “como objeto de cambio o producto para el mercado y, finalmente, no admite más valor que el que tiene como mercancía, es decir, su valor de cambio [...] su productividad.”<sup>63</sup>

Ante ello, los intentos que emprendieron las vanguardias en las primeras décadas del siglo XX constituyeron un esfuerzo por superar la decadencia del arte en la sociedad burguesa por medio de sus particulares prácticas artísticas; pero las vanguardias no apostaron exclusivamente por una transformación de la obra de arte en cuanto tal, sino de las formas y métodos de la práctica misma: el *experimento*. “En las vanguardias artísticas se cuestiona, por consiguiente, lo que en alguna ocasión se ha denominado la *institución del arte*, acogiendo bajo esta expresión tanto los problemas de la forma, las actitudes éticas y sociopolíticas o las premisas teóricas como las condiciones de la creación y recepción artísticas.”<sup>64</sup>

En términos generales, es posible sugerir que las vanguardias artísticas apostaron por resolver las contradicciones históricas a través del arte, de ahí el afán incansable por experimentar con nuevos métodos y técnicas, materiales y espacios, formas y contenidos, para que el arte pudiera volver a acercarse a la concreción de la vida cotidiana: “la vanguardia representa un nuevo orden artístico, las revoluciones, la ruptura de los cánones, de las rutinas, el vehículo de la subversión, la destrucción de las categorías obsoletas, del

---

<sup>62</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, Era, México, 1972, pág.188.

<sup>63</sup> *Ibid.*, pág. 195.

<sup>64</sup> Marchán Fiz, *op. cit.*, pág. 199.

arte oficial y del *establishment*. Hablar de vanguardia es hablar de la emergencia de aquello que representa el presente-futuro y no el presente-pasado”.<sup>65</sup>

Desde luego, las vanguardias no constituyeron un movimiento homogéneo ni siquiera unánime al interior de cada una, de hecho aparecen en el escenario intelectual de principios del siglo XX como francos competidores en la carrera por marcar el hito decisivo del arte moderno, pero las une la consciencia de la transgresión al orden establecido y a la institucionalización del arte académico en un afán de mucha mayor relevancia para ellas: el arte asume un nuevo papel “heroico” que busca despertar a los sujetos del letargo ideológico que traba su libertad y que se fundamenta tanto en lastres materiales como en aquellos que dependen directamente de su conciencia.

La apuesta teórico-práctica de las vanguardias frente a la institución artística hegemónica era normalizar nuevas formas y métodos de comunicación con las audiencias, de tal forma que pudieran conducir al precipicio intelectual a los viejos paradigmas artísticos y superar el anquilosamiento de los sujetos modernos y sus prácticas sociales y políticas.<sup>66</sup>

Dentro del amplio repertorio de vanguardias, existen dos particularidades que destacan de entre las demás por su afinidad con los intereses intelectuales de Benjamin: I) el arte ideado como mecanismo de denuncia política que intenta concientizar a los sujetos de su situación histórica y volcar sus ánimos contra los sistemas opresivos: el modo de producción capitalista y los regímenes totalitaristas; y II) el arte como experimentación, particularmente a través de los nuevos medios de la técnica moderna: el cine, la fotografía, la radio, etc.

## **2.2.- La función político-social del arte**

La reflexión benjaminiana en torno al arte del siglo XX estuvo caracterizada, en primera instancia, por la certeza de que éste llegaría cada vez a un mayor público gracias a la capacidad de reproducción de las modernas formas de producción capitalista, proceso que tendería a desplazar progresiva e inevitablemente el arte hacia el ámbito de la mer-

---

<sup>65</sup> Jorge Juanes, *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*, México, Benemérita Universidad de Puebla-Itaca-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2010, pág. 162.

<sup>66</sup> Cfr. Jaime Brihuega, “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias” en Valeriano Bozal, *op. cit.*, págs. 229-248.

cancía y, en segundo lugar, por la convicción de que la reproductibilidad técnica ofrecería nuevas formas de producir y relacionarse con el arte, de hecho su preocupación principal en el ensayo dedicado a este tema se centra precisamente en cuestionar e investigar sobre la relación que existe entre este arte de vanguardia y la revolución política.

Pero lejos de elaborar esta crítica desde el punto de vista de una ética idealista o racional, Benjamin partió de una filosofía de la historia de carácter negativo, que apostaba por denunciar las “inadvertidas” consecuencias del progreso, el lado destructivo de un proceso civilizatorio que pretendía conducir hacia el bienestar universal. Como ejemplo, recordemos la famosa cita de la tesis VII, que condensa el pesimismo intelectual patente hacia el final de su vida: “no hay un documento de cultura que no lo sea, a la vez, de barbarie. Y así como el documento no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión por el cual ha pasado de uno a otro.”<sup>67</sup>

Benjamin advirtió que el proceso civilizatorio lleva consigo un lastre de injusticia irrenunciable bajo las formas de conformación social que han existido en occidente hasta la modernidad; el cual desborda las propias producciones espirituales y permea los mecanismos de su socialización, es decir, los medios por los cuales el arte, por ejemplo, llega a los espectadores: explotación, muerte, deshumanización, etc.:

Benjamin destaca, sobre un fondo de creciente cosificación y proletarización de las masas y las relaciones sociales, la atrofia de la experiencia y la atrofia del aura de las obras de arte. El nuevo orden de relaciones sociales que se extiende por las grandes metrópolis occidentales desde el siglo XIX y los acontecimientos catastróficos como la I Guerra Mundial o el caos y hundimiento de la República de Weimar tuvieron como consecuencia transformaciones fundamentales en las formas de relación entre los hombres, entre los hombres y la naturaleza, y entre los hombres y el universo simbólico en el que están inmersos. Una transformación principal es la que afecta a la experiencia. La decadencia o atrofia (*Verfall*) de la experiencia, esto es, de ese saber sedimentado que resulta del trato continuado con las cosas o las personas, es el resultado de unas formas de vida alienantes que privan a los individuos de sus viejas capacidades de aprendizaje y emancipación asentadas en la tradición. La modernidad trae, al tiempo que ese enorme progreso de la técnica, el progresivo empobrecimiento de los individuos y la liquidación de la tradición.<sup>68</sup>

Pero aun así, Benjamin mantuvo la convicción sobre cierta fuerza redentora que atraviesa la historia, y en la cual ocupa un papel privilegiado el arte, por su carácter utópico, pero que no deja de depender de sus condicionantes materiales. Si bien es cierto que el arte es conducido a un proceso de masificación y empobrecimiento de experiencia,<sup>69</sup> no menos cierto es que la técnica que lo permite también facilita la colectivización de la expe-

---

<sup>67</sup> Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia” en *Estética y política*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2009, pág. 144. Tesis VII.

<sup>68</sup> Gerard Vilar, “Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Frankfurt” en Valeriano Bozal, *op. cit.*, pág. 192.

<sup>69</sup> *Vid. infra*, el apartado 3.2 “El problema de la pérdida de experiencia”.

riencia y la ruptura con la conciencia hegemónica, en forma de una incompletud o ausencia:

en la esfera de la recepción de las obras de arte, en lugar de la vieja experiencia de la lectura reposada de la obra en el marco de la tradición, el arte nuevo nos ofrece más bien la posibilidad de lo que Benjamin llama iluminaciones profanas, esto es, vivencias de un shock revelador de sentido, de las que las obras de los dadaístas y de los surrealistas nos ofrecen modelos ejemplares. Iluminación (*Erleuchtung*), un término procedente de las tradiciones místicas judeocristianas, ya había sido reivindicado por Rimbaud en el siglo XIX como forma de revolución de la experiencia del arte y la poesía. Benjamin reivindica también las iluminaciones como shock emancipador, revelador de un sentido profano que en un mundo ya sin tradiciones es salvado, así, de la pérdida irremisible.<sup>70</sup>

Como consecuencia, las profundas transformaciones materiales que acompañaron el desarrollo de la modernidad derivaron en una pérdida de la experiencia, así como de la dimensión aurática en las obras de arte. Esto significó que el arte paulatinamente fue perdiendo su valor ritual y de culto al interior de las tradiciones religiosas que configuraron las etapas pre modernas de la civilización occidental; con ello, las manifestaciones artísticas perdieron su vínculo con lo trascendente y por ende, el contenido de sentido que les era propio en la configuración de los horizontes religiosos y festivos. En la modernidad, el arte no sólo es un objeto secularizado y profano, es una mercancía con valor, susceptible de apropiación material e intercambio pero que, a la vez, puede cumplir una nueva función social, ya que las manifestaciones artísticas no se actualizan mediante la contemplación y en la tranquilidad de la vida privada, sino como consecuencia de su presencia en el seno de los acontecimientos históricos, en el bullicio de la esfera pública.

En consecuencia, la técnica no sólo es condenada por sus efectos negativos, es vista por Benjamin con sorpresa y cierto optimismo, pues él comprendió las desbordantes posibilidades que los nuevos medios tecnológicos pueden ofrecer al proceso de producción artística, materializada de forma concreta en la fotografía y en el cine. Actividades que destacan por su capacidad de penetración entre los diferentes estratos sociales, su flexibilidad e impacto.

El aura tiene que ver con la tradición y la caída del aura con la liquidación de la tradición en la herencia cultural a la que antes hemos aludido [...] El modo aurático de existencia de las obras de arte está ligado a la función ritual y a la tradición. La definición de aura como 'la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)' no representa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra en categorías de percepción espacio-temporal. La autonomización del arte y su reproductibilidad técnica le emancipan de aquella función y con ello se produce la caída del aura.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, págs. 192 y 193.

<sup>71</sup> *Ibid.*, pág. 193.

La tendencia a transitar de un arte aurático a otro post-aurático tiene como fundamento el creciente volumen e importancia que las masas adquirieron en la vida cotidiana, pues ávidas de apropiación exigen la tenencia espacial y temporal de las cosas, de sus objetos de deseo, al tiempo que la reproductibilidad técnica se asegura de aniquilar la singularidad inmediata de los objetos. De esta manera, frente al valor de culto se va imponiendo el valor de exhibición de la obra de arte:

el cine rompe con las formas de recepción individualizadas e íntimas, caracterizadas por el recogimiento y el juicio ponderado propios de la literatura moderna o la pintura, y se abre a formas de recepción colectivas y simultáneas como la de la arquitectura [...] Ello nos remite a una experiencia estética ya no especializada ni museística. La misma que buscaban el dadaísmo y el surrealismo: la de la destrucción sin miramientos del aura con los montajes, los collages y las ensaladas de palabras. Así, la obra de arte pasa a ser un proyectil que choca con todo destinatario, como en el cine. El choque de imágenes imposibilita el recogimiento tradicional frente a la obra e induce una forma dispersa de participación de las masas.<sup>72</sup>

No obstante, justamente donde la crítica no ve más que un arte para masas, Benjamin advirtió el poder emancipatorio que la técnica ofrece, esto en la medida que la técnica inauguró nuevas formas de percepción sensible en donde la contemplación en la obra de arte es suplantada por la interiorización de la obra artística, es decir, con la técnicas de reproducción se invierte el proceso según el cual la experiencia estética de la obra se ofrecía en el arrojamiento contemplativo de la obra, para pasar a otro en que las manifestaciones artísticas requieren un esfuerzo intelectual para interiorizarse.

### 2.3.- La pérdida del aura en el arte moderno

Como se ha señalado anteriormente, para Benjamin el arte de su época se encontraba atravesado por un profundo proceso de transformación que no sólo tenía que ver con la novedad de los medios implicados en su creación o la radicalidad de las nuevas formas en que se ofrecía, sino también con su función política y social, es decir, su capacidad de movilizar el andamiaje psíquico y cognoscitivo de los sujetos para provocar un *shock*<sup>73</sup> capaz de sacarlo de su anquilosamiento intelectual desde la profanidad de la experiencia estética.

---

<sup>72</sup> *Ídem.*

<sup>73</sup> *Vid. infra*, apartado 4.1 "Hacia un arte revolucionario: aura y técnica". En éste se explica el sentido ambivalente de dicho concepto.

Este proceso de tránsito fue el de la destrucción del aura, que consistió en la pérdida de ese elemento de autenticidad propia del arte en contextos mágico-religiosos y que hacían de él un elemento central de las prácticas rituales en las sociedades pre modernas. Benjamin creía que el fin del aura traería como consecuencia la existencia de un arte libre que incluso podría redefinir la dimensión estética del arte en la época moderna, y en un sentido opuesto al hegeliano, él afirmó que sólo el arte liberado de sus obligaciones metafísicas como momento superior en el devenir del Espíritu, comenzaría su verdadera función política e identificó esta posibilidad en la irrupción histórica de los nuevos medios de reproducción.<sup>74</sup>

Anterior a este momento, que Benjamin denominó posaurático, el arte cumplía una función social distinta, pues “el modo originario de inserción de la obra de arte en el sistema de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras de arte más antiguas surgieron, como sabemos, al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso.”<sup>75</sup> El arte en las sociedades pre modernas formaba parte central de los rituales con un valor de culto específico, en donde “la obra [de arte] vale como testigo o documento vivo, como fetiche dentro de un acto ‘cúltico’ o una ceremonia ritual, de la reactualización festiva que hace la sociedad del acontecer de lo sobrenatural y sobrehumano dentro del mundo natural y humano.”<sup>76</sup>

Este carácter extraordinario que es propio de las obras de arte auráticas está depositado precisamente en su carácter de autenticidad, esto es, en su irrepetibilidad de “un aquí y un ahora” que señalan hacia el genio creador que logró concretar de manera material una experiencia de lo sagrado: “la autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico.”<sup>77</sup> Dicha autenticidad vale por la coincidencia que se da en la obra de arte entre un tiempo y lugar particular en el que aconteció un momento único e irrepetible de epifanía o revelación de lo sagrado, al que el público puede acceder, o al menos participar, por medio del acto ritual. Por ello, la

---

<sup>74</sup> Al respecto, Bolívar Echeverría comentó que “...el arte independiente o puramente estético apareció como tal en la época moderna, durante el Renacimiento, todavía atado al culto religioso cristiano y al valor que tenía en él, precisamente en el momento en que comenzaba la decadencia o descomposición de ese ‘valor de culto’, y que, ya como ‘arte moderno’ o de las vanguardias, y a manera de un puente fugaz entre dos épocas extremas, comienza a desvanecerse como arte independiente o puro, viéndose entregado en el presente a una experiencia de una vida social recién en formación que integra y difunde en sí la experiencia estética que él es capaz de suscitar.” (“Arte y utopía” en Javier Sigüenza [compilador], *Contracorriente. Filosofía, arte y política*, Estado de México, Afinita Editorial, 2009, pág. 16).

<sup>75</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, op. cit., pág. 49.

<sup>76</sup> Bolívar Echeverría, op. cit., pág. 11.

<sup>77</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, op. cit., pág. 44.

obra aurática no admite reproducción, su valor de culto, o para el culto, sólo se actualiza en el contexto ritual de una experiencia individual de lo sagrado.

A esta nota característica del arte pre moderno, Benjamin la nombro como *aura*.<sup>78</sup> El aura de la obra de arte es una cualidad que genera en sus espectadores un efecto de extrañamiento que nace del sentimiento de inconmensurabilidad que acompaña la propia objetividad del objeto; es “un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar.”<sup>79</sup> En otras palabras, el aura es la forma en que la dimensión sagrada, “meta-física”, del objeto artístico se deja percibir desde la experiencia de su existencia física.

De acuerdo con el filósofo berlinés, en la historia de occidente ha prevalecido el valor de culto de las obras de arte, pero a partir de la segunda mitad del siglo XIX se observó una tendencia que privilegió el valor de exhibición de la obra; en la que a pesar de su carácter reproducible, que se hace patente en infinitas y particulares actualizaciones, la obra de arte se presenta como única. “Su unicidad no es perenne y excluyente, como la de la obra aurática, sino reactualizable y convocante. Es siempre la misma y siempre otra. Es una obra que está hecha para ser reproducida o que sólo existe bajo el modo de la reproducción.”<sup>80</sup>

Así, a diferencia del arte propio de la época pre moderna, el arte posaurático se caracteriza por la pérdida de la experiencia de lo sagrado, que es sustituida por una experiencia eminentemente estética, que si bien es deudora de la particular objetividad de la obra arte, ésta ya no conduce de forma directa a la vivencia individual de lo sobrenatural, es en realidad, autónoma, secular y pública.

El proceso de decadencia del aura fue acelerado por la reproductibilidad técnica de las obras de arte, pero no exclusivamente como padecimiento, es decir, como consecuencia negativa del empleo de los nuevos medios en la producción de las manifestaciones artísticas, sino como el elemento central de su nueva configuración. Pero a diferencia del arte panfletario que está explícitamente determinado por el valor de exhibición, cuyo ejemplo Benjamin identificó en el cine revolucionario ruso, el arte que a él interesó fue

---

<sup>78</sup> Cabría advertir que la identificación entre arte aurático y arte pre moderno no es exclusivo, pues puede existir arte moderno cuya finalidad se realice en la esfera de lo ceremonial, este emparejamiento obedece más bien al hecho de que la modernidad está identificada con el sentido secular y profano de la vida y sus manifestaciones artísticas.

<sup>79</sup> *Ibid.*, pág. 47.

<sup>80</sup> Bolívar Echeverría, *op. cit.*, pág. 15.

aquel consciente de las posibilidades que ofrece la técnica moderna para la transformación de la obra artística y la transgresión de la experiencia estética.

En varios lugares de su ensayo sobre el arte en la época de su reproductibilidad técnica, Benjamin disertó sobre las posibilidades políticas y sociales que ofrecería el cine para los modernos espectadores, desde las posibilidades experimentales que los novedosos medios ofrecían para trastocar las manifestaciones artísticas y conducir a la experiencia del *shock*, hasta la aberrante posibilidad de apuntalar y perpetuar el estatus social a través de producciones que alimentaran la naciente industria cultural: “no es sólo que el culto a las estrellas promovido por él [el cine] conserve aquella magia de la personalidad – misma que ya hace mucho no consiste en otra cosa que en el brillo dudoso de su carácter mercantil–; también su conocimiento, el culto público, fomenta por su parte aquella constitución corrupta de la masa que el fascismo intenta poner en lugar de la que proviene de sus consciencia de clase.”<sup>81</sup>

Entonces, la “decadencia del aura de la obra de arte no se debe, según Benjamin, a una acción espontánea que los progresos técnicos de la producción artística ejercerían sobre ésta, sino al empleo de los mismos en una perspectiva posaurática, ‘vanguardista’.”<sup>82</sup> Ante ello, la pregunta obligada sería ¿entonces quién es capaz de actualizar la perspectiva de un arte revolucionario? Benjamin influenciado por las inevitables circunstancias que conmocionaban a Europa en la década de 1930, identificó en la masa, conjunto social propio de la modernidad capitalista, a la clase social encargada de socializar los recursos que ofrece la reproductibilidad técnica. En ella se manifestaba una nueva exigencia frente a la obra artística, que lejos de esperar su singularidad e irrepitibilidad apostaba por un arte reactualizable y efímero, menos preocupada por la “belleza” inalcanzable de las obras auráticas, buscaba la cercanía profana de la experiencia estética.

Desentendidas de la sobredeterminación tradicional de la experiencia estética como un acontecimiento ceremonial, estas nuevas masas sociales plantean un nuevo tipo de ‘participación’ en ella, lo mismo del artista que de su público. Afirman una intercambiabilidad esencial entre ambos, como portadores de una función alternable; introducen una confusión entre el ‘creador’ de la obra, cuyo viejo carácter sacerdotal desconocen, y el ‘admirador’ de la misma. La obra de arte es para ellas una ‘obra abierta’ y la recepción o disfrute de la misma no requiere el ‘recogimiento’, la concentración y la compenetración que reclamaba su ‘contemplación’ tradicional.<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, op. cit., pág. 74.

<sup>82</sup> Bolívar Echeverría, op. cit., pág. 18.

<sup>83</sup> *Ibid.*, pág. 20.

De hecho, la forma en que las masas se relacionaban con las obras de arte era desatenta: su recepción era distraída porque no exigía la magnanimidad de la contemplación en el culto, sino el desparpajo de la dimensión política en la recepción colectiva de la función cinematográfica: “el automovilista que está ‘en otra parte’ con sus pensamientos – por ejemplo, en su motor averiado– se acostumbrará mejor a la forma moderna de los garajes que el historiador de arte, que se afana sólo en desentrañar su estilo. La recepción en la diversión [...] es el síntoma de una refuncionalización decisiva del aparato perceptivo humano, que se ve ante tareas que sólo pueden resolverse de manera colectiva.”<sup>84</sup>

Para Benjamin, el arte propio de la reproductibilidad técnica obligaba a los espectadores a dejar la pasividad contemplativa debido a las nuevas formas de producción, manifestación y recepción que suponía. Así pues, más allá de los condicionamientos históricos que la técnica había tenido en la modernidad como fuerza impulsora del dominio del hombre y la naturaleza por parte del poder económico, él vio en la técnica, en su “sistema de aparatos”, un punto de fuga para la reflexión utópica, pues creyó que la técnica inauguraría un sinfín de posibilidades para la creación e interacción artística que no se ajustaría a la conducta automática e irracional de las masas que reproducían incansablemente el orden capitalista, sino que exigía la presencia de sujetos democráticos y racionales; se trataba en todo caso de una especie de *teleología de la experimentación técnica*, para la cual la dimensión lúdica adquirió un lugar de primera importancia que impulsaría la emancipación de los sujetos de sus condicionantes materiales y psicológicas.<sup>85</sup>

A pesar de que la historia echó por la borda esta tesis benjaminiana, sería injusto acusarla de mera profecía fallida, pues la función de emancipación que Benjamin asignó al arte posaurático se cumplió, pero en un sentido inverso: el arte terminaría por hacer de la provocación y la transgresión vanguardista un recurso más entre otros, asimilando la ruptura como un valor de la tradición; asimismo, llevaría a las masas a tal grado de auto-enajenación que serían capaces de disfrutar “estéticamente” su propia aniquilación.

---

<sup>84</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, op. cit., pág. 119.

<sup>85</sup> Contrario al optimismo benjaminiano, su reflexión sobre los nuevos medios de reproducción en el arte dio paso a una lectura profundamente pesimista que denunció cómo las nuevas manifestaciones artísticas, particularmente la industria cinematográfica, confirmaron la consolidación de un movimiento antirrevolucionario y de franca barbarie, materializado en la industria cultural: muy lejos del ideal de las masas revolucionarias, en la época de posguerra se confirma la existencia de masas amorfas sometidas al designio de un sistema de gustos y necesidades artificial. Sin embargo, en defensa de Benjamin debería de considerarse que él mismo criticó el intento de restaurar el valor ritual en la cinematografía hollywoodense por medio del culto a las “estrellas”. Cfr. Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1998.

No fue menor el impacto que la guerra produjo en la *intelligentsia* europea: filósofos, artistas, historiadores, científicos, entre otros, contribuyeron a la conformación del nuevo paradigma estético basado en la exaltación del patriotismo y la “bella” destrucción. Esto lo ejemplificó de la manera más acabada y efectiva: la práctica política, militar y cultural del nacionalsocialismo alemán; con la ascensión de éste al poder se restauró el valor de culto del arte, pero ya no como parte de la dimensión religiosa, ahora el ritual era profano y el objeto de culto era la propia política: “el partido [nazi] enfatizaba la importancia fundamental del ritual y la propaganda: las banderas, las insignias, los uniformes, los saludos, las declaraciones de lealtad y la petición de gritos y consignas. [...] El nazismo era un culto que apelaba a las emociones a través de los sentidos.”,<sup>86</sup> y que se valió de los avances técnicos relacionados con la reproductibilidad masiva de imágenes para expandir de manera hegemónica su ideología y conducir a los sujetos a la atrofia de su experiencia, es decir, de eso único, individual, irrepetible e imborrable que llena de contenido y riqueza la memoria involuntaria, esa memoria que no cede ante el recuerdo pero que lo llena y vuelve pleno.

Sin embargo, el empobrecimiento de la experiencia no es exclusivo de los regímenes totalitarios, es la esencia de la modernidad:

los procedimientos técnicos que fijan las imágenes y de ese modo las convierten en fenómenos constantemente cercanos para la percepción humana, atrofian la experiencia aurática. Y esto es así porque impiden la lejanía. La ya hoy antigua experiencia única y embelesada (o religiosa) de contemplar una obra artística, se ve imposibilitada en su unicidad, por la proliferación de copias que acercan la obra al que consume. Éste es un cambio que afecta no solamente los objetos y las obras de arte. Es un proceso de alcance mucho mayor: la mirada misma se ve inmersa en el torbellino de lo nuevo.<sup>87</sup>

Frente a la estetización de la política, Benjamin propuso la politización del arte. Esta apuesta no sería otra que la del enriquecimiento de la experiencia por la vía estética; se trata de la recuperación de la dimensión aurática desde lo profano, pero ya no como antesala de la vinculación personal con lo sagrado, sino como una determinación que acerca lo público desde una perspectiva histórica: “el trato con este sistema de aparatos [propio de las formas de reproducción técnica en el arte y en todos los ámbitos de la vida cotidiana] le enseña [al sujeto moderno] que la servidumbre al servicio del mismo sólo será sustituida por la liberación mediante el mismo cuando la constitución de lo humano se haya

---

<sup>86</sup> Susana Fleisher Kosanoff, *La época de Walter Benjamin y un aproximación a su crítica a la modernidad*, Tesis de maestría inédita dirigida por Luis Vergara Anderson, Universidad Iberoamericana, México, 2005, pág. 58.

<sup>87</sup> Alicia Entel, Víctor Lenarduzzi y Diego Gerzovich, *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Buenos Aires, Editorial Eudeba, 2005, pág. 164.

adaptado a las nuevas formas productivas inauguradas por la [...] técnica”,<sup>88</sup> es decir, cuando la relación entre sujeto y objeto no se determine por la dominación o posesión sino por la apropiación. Entonces, cómo puede esperarse que las mismas fuerzas que en el campo de la política conducen al fascismo puedan tener una función curativa en el campo del arte. El propio Benjamin responde que

el arte no es solamente ese ámbito especial en donde los conflictos de la existencia individual pueden recibir un tratamiento, sino que cumple la misma función de una manera incluso más intensa en la escala social. La fuerza devastadora que es inherente a las tendencias apaciguadas en el arte no habla en contra de él; así como tampoco lo hace la locura en la que pudieron haber precipitado al creador los conflictos individuales que él, en la vida real, apaciguó convirtiéndolos en arte.<sup>89</sup>

Este es el escenario en que se desarrollarán los próximos capítulos. El primero dedicado a profundizar el tema del empobrecimiento de la experiencia en la modernidad, y el segundo a analizar y cuestionar las posibilidades de enriquecimiento de la experiencia que ofrecen, paradójicamente, las formas de reproducción técnica. Finalmente, en el último capítulo se ofrecerá una síntesis de los precedentes a partir del análisis del teatro brechtiano desde la reflexión benjaminiana, para mostrar cómo esta forma artística puede favorecer la recuperación de la experiencia.

---

<sup>88</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, op. cit. págs. 56 y 57.

<sup>89</sup> *Ibid.*, págs. 126 y 127.

### Capítulo III. Empobrecimiento de experiencia y crisis cultural

El tema de la experiencia constituye uno de los tópicos centrales en el pensamiento benjaminiano, el cual se hizo presente desde sus primeros trabajos de juventud hasta los de madurez. Lo que a él le interesaba era desentrañar el proceso que condujo a su empobrecimiento y cómo esta situación caracterizó la forma en que los hombres dieron cuenta de su momento histórico y de su relación con la tradición en la que estaban inmersos. Al respecto, un fenómeno que llamó poderosamente la atención del filósofo berlinés fue la pérdida de la capacidad para tener y compartir experiencias límite, concretamente la que padecieron los soldados que participaron en la Gran Guerra, quienes a su regreso tuvieron tan poco que contar que el mutismo conformó su testimonio.

En este capítulo se abordará la cuestión del empobrecimiento de la experiencia como consecuencia de los dispositivos sociopolíticos y objetuales que determinan la forma como se organiza la cotidianeidad en la época moderna. Para ello, se partirá de la crítica benjaminiana a la concepción kantiana de la experiencia; se definirán y contrastarán los conceptos de experiencia y vivencia, y se explicará el acontecimiento del *shock* como forma paradigmática de la vivencia de la modernidad y preludio de la deshumanización. Igualmente, se tratará el tema del arte convertido en mercancía para explicar la forma como los individuos vieron reducida su dimensión estética a la mera posesión de objetos, debido a la actualización de un mecanismo que convierte los deseos en necesidades, esto es, el fenómeno de la moda.

#### 3.1.- La crítica al concepto de experiencia en Kant

Sin duda uno de los elementos que se presentó de manera constante en el itinerario intelectual benjaminiano fue el problema de la experiencia.<sup>90</sup> Desde sus primeros escritos de

---

<sup>90</sup> Para los efectos del presente trabajo se sigue la convención de traducir los términos alemanes *Erlebnis* por el de "vivencia" o el más rebuscado "experiencia vivida" acorde con la traducción de Héctor A. Murena que aquí se utiliza; mientras tanto, *Erfahrung* simplemente se traduce como experiencia. De manera que se puede señalar que "vivencia" puede entenderse como una experiencia inmediata y fugaz, como el reflejo psicológico que reacciona automáticamente ante los estímulos del mundo exterior; en tanto que "experiencia" se define como un fenómeno opuesto, es decir, una experiencia mediata que da continuidad a la tradición en la que acontece y por ello exige el trabajo de la memoria. La diferencia entre ambos conceptos identifica dos formas de concebir la corporalidad y la subjetividad, la voluntad y la indiferencia, el recuerdo y la memoria; sin embargo, sus relaciones son mucho más sutiles y complejas de lo que la simple contrastación podría mostrar. Además, el concepto de "experiencia" está emparentado con el de "aura", puesto que para Benjamin el aura representa la experiencia única e irrepetible de cómo el hombre se relaciona con el mundo. En el desarrollo de este capítulo profundizaremos sobre esta diferencia. (Cfr. Gerardo Argüelles Fernández, "De la vivencia a la experiencia estética. Aproximación a una distinción conceptual con base en su traducción de la

juventud –como el de “Experiencia” de 1913–<sup>91</sup> hasta los de madurez –el celeberrimo “Experiencia y pobreza” de 1933– Benjamin emprendió una crítica a la experiencia moderna desde las condiciones materiales y culturales de un mundo inscrito en la lógica de (re)producción de un capitalismo avanzado, cuyas prácticas sociales habían ido deteriorando la capacidad humana de tener y transmitir experiencias, al tiempo que indagó la posibilidad de su revalorización como condición para la recuperación de la conciencia histórica y la tradición del proyecto civilizatorio ilustrado, pero ya no bajo el tamiz exclusivo de la razón sino también, y de manera privilegiada, de la dimensión estética.

La reflexión de Benjamin partió de la crítica a la concepción kantiana de experiencia,<sup>92</sup> puesto que Kant se concentró en la experiencia como fenómeno de una conciencia trascendental que no dejaba cabida a la experiencia pasajera que tienen los sujetos concretos. Se trataba de

la cuestión de la certeza del conocimiento, que es permanente [...] [y] la cuestión de la dignidad de una experiencia, la cual es efímera. Pues el interés filosófico universal siempre se dirige al mismo tiempo a la validez atemporal del conocimiento y a la certeza de una experiencia temporal, en la que ve su objeto más cercano, cuando no el único. Pero los filósofos (Kant incluido) no tuvieron consciencia de esta experiencia en toda su estructura como una experiencia temporal singular. Kant quiso [...] extraer los principios de la experiencia de las ciencias, y en especial de la física matemática, [...] el concepto de experiencia así identificado y determinado aún seguirá siendo el viejo concepto de experiencia, cuyo rasgo más característico viene a ser así su relación no solamente con la conciencia pura, sino, al mismo tiempo, también con la conciencia empírica.<sup>93</sup>

---

lengua alemán” en Katya Mandoki y Andrea Marcovich [compiladoras], *Incógnitas y desciframientos de la estética actual*, Asociación Mexicana de Estudios en Estética, México, 2013, págs. 86-97. Disponible en < [http://www.estetica.org.mx/wp-content/uploads/2015/07/in\\_cognitas\\_y\\_desciframientos.pdf](http://www.estetica.org.mx/wp-content/uploads/2015/07/in_cognitas_y_desciframientos.pdf) >).

<sup>91</sup> Ya en este primer escrito Benjamin logra distinguir, vagamente, dos tipos de experiencia: la de los adultos por un lado, caracterizada por un vaciamiento espiritual que le permite ajustarse a las exigencias de la vida cotidiana, se trata de una experiencia “inexpresiva” e “impenetrable” que refleja la amargura de un mundo de “madurez” dispuesto a sacrificar sus potencias revolucionarias en favor de una profesión, un cargo, un *status*; y la experiencia de los jóvenes por el otro, alimentada por la ingenuidad y fuerza de los años mozos, por las ideas y el anhelo de la verdad. Las generaciones de adultos –que no necesariamente hacen referencia a aquellas personas que se encuentran en un momento de la vida posterior a la niñez y juventud, sino particularmente a las que se afirman a partir del valor ilustrado de acceder a la “mayoría de edad”–incapaces de absorber la riqueza de la experiencia, se contentan con la insensibilidad y vulgaridad de su “experiencia vivida” de “adulterez”. Así, frente a la experiencia vacía de los adultos, Benjamin afirmaba que “cada una de nuestras experiencias tiene sin duda alguna contenido. Nosotros mismos les damos contenido desde nuestro espíritu”. Y concluye que “la experiencia sólo carece de sentido y sólo está abandonada por el espíritu para el que de hecho carece de espíritu. Tal vez resulte dolorosa a quien se esfuerza, pero no le hará desesperar.” (“Experiencia” en *Obras. Libro II. Vol.1: Primeros trabajos de la educación y la cultura. Estudios metafísicos y de filosofía de la historia. Ensayos literarios y estéticos*, Madrid, Abada Editores, 2007, págs. 55 y 56).

<sup>92</sup> Al respecto, Concha Fernández Martorell comenta que “se sabe que durante este tiempo [en tomo a 1920] Benjamin consideró la posibilidad de escribir su tesis doctoral sobre la historia en Kant, pero pronto abandonó el proyecto, decidiéndose por los románticos. La imposibilidad de integrar la experiencia histórica en el marco del criticismo kantiano fue lo que acabó disuadiéndolo del proyecto. Kant no supo integrar su experiencia de la historia con la experiencia científica, haciendo de esta última el punto de partida de su teoría del conocimiento. En cambio, los románticos sí tuvieron un profundo interés por la salvación de toda la experiencia, especialmente la historia.” (*op. cit.*, pág. 32).

<sup>93</sup> Walter Benjamin, “Sobre el programa de la filosofía verdadera” en *Obras. Libro II. Vol.1: Primeros trabajos de la educación y la cultura. Estudios metafísicos y de filosofía de la historia. Ensayos literarios y estéticos*, Madrid, Abada Editores, 2007, págs. 162 y 163.

El primer elemento de crítica que Benjamin señaló fue que la verdad en Kant dependía de las condiciones apriorísticas propias de la conciencia de un sujeto trascendental como *conditio sine qua non* de todo conocimiento, por ello su interés estaba fijado en la búsqueda de lo universal y atemporal del concepto. A partir de la matematización de la experiencia, el filósofo de Königsberg, intentó establecer el fundamento del conocimiento científico, ya que “la razón sólo reconoce lo que ella misma produce según su bosquejo, que la razón tiene que anticiparse con los principios de sus juicios de acuerdo con las leyes constantes y que tiene que obligar a la naturaleza a responder a sus preguntas...”<sup>94</sup> Kant creía que las categorías del entendimiento configuran y determinan los contenidos que ofrece la intuición, el contenido de experiencia empírica, pero que ésta determina los límites de lo cognoscible de modo que “la razón debe abordar la naturaleza llevando en una mano los principios según los cuales sólo pueden considerarse como leyes los fenómenos concordantes, y en la otra, el experimento que ella haya proyectado a la luz de tales principios.”<sup>95</sup>

Así, el “giro copernicano” propuesto por Kant de poner en el centro del conocimiento al sujeto trascendental termina por revertir la importancia de la dimensión empírica del conocimiento como condición de validez: “la conciencia empírica es el único reino de la experiencia y la única fuente del conocimiento teórico. Toda metafísica que se mueva más allá de la conciencia empírica sería una fantasía. Aquí estamos hablando entonces de un yo que es fundamentalmente conciencia empírica.”<sup>96</sup> Benjamin le reprochó a Kant y a sus seguidores la reducción del mundo cognoscible a un sistema determinado de objetos espacio-temporales, esto es, su incapacidad de ir más allá en el entendimiento humano: “pareciera estar diciendo que la caída sobrevino cuando el mundo de similitudes miméticas, donde la naturaleza era un texto legible, fue suplantado por un mundo muerto de objetos inanimados puestos para ser escudriñados por la mirada científica y dotados de justificación filosófica por la epistemología disecada de Kant.”<sup>97</sup>

El segundo tópico de la crítica benjaminiana se refiere propiamente al del horizonte cultural que determinó la filosofía kantiana: la Ilustración; época caracterizada por la exaltación del paradigma racional y la pobreza de experiencia, puesto que carece de conteni-

---

<sup>94</sup> Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, Taurus, México, 2006, pág. 18.

<sup>95</sup> *Ídem*.

<sup>96</sup> Nicolás Tamawiecki, “Walter Benjamin y su lectura de la experiencia en Kant” en *Estudios de Filosofía*. Vol. 6, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007, pág. 53.

<sup>97</sup> Martin Jay, “¿Está la experiencia aún en crisis? Reflexiones sobre un lamento de la Escuela de Fráncfort” en *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*. Vol.44, No. 176, 1999, pág. 21.

dos espirituales provenientes de la historia y la religión, como consecuencia de la exacerbación del paradigma científico-racional que sustenta el conocimiento verificable. “La Ilustración, para Benjamin, careció de autoridades, entendidas éstas como las potencias espirituales que le otorgan un gran contenido a la experiencia [...] [cuyo resultado es] un concepto de experiencia con un significado mínimo y humanamente poco relevante.”<sup>98</sup>

El último elemento de crítica es la propia epistemología kantiana. Benjamin planteó que si lo que es mera representación, la experiencia como contenido de la conciencia, adquiere el estatuto de verdad, entonces retornamos a un estado de pensamiento mitológico no muy diferente al de los pueblos primitivos “que se identifican con animales y con plantas sagrados, y se dan a sí mismos igual nombre que a ellos [...] [al igual que los] locos que se identifican parcialmente con los objetos de su percepción [...] la ‘experiencia’ kantiana, por cuanto respecta a su ingenua concepción de la recepción de las percepciones, es metafísica o mitológica, y una que es moderna y especialmente estéril para la religión”,<sup>99</sup> es decir, para los contenidos espirituales. La crítica que desarrolló Benjamin contra la mitología kantiana muestra el engaño que pretende hacer pasar una concepción ideológica, la de la “representación”, como “natural”. De esta forma de ser “real”, la “representación” rápidamente descubre su absurdo:

si la estructura general de la experiencia se deduce de la estructura cognoscitiva del sujeto, el objeto, en tanto representación, fenómeno y objeto de los sentidos es un constructo que proviene del mismo sujeto y, en ese sentido, se identifica con él. ¿Qué diferencia existiría, cuestiona Benjamin, entre representación y alucinación? La conciencia empírica sería, entonces, una especie de conciencia insana, semejante a la de los individuos trastornados que se identifican con sus propias percepciones.<sup>100</sup>

En efecto, “la experiencia empírica, pasajera e irrepetible que Benjamin elabora y se propone consolidar [...] es lo que le permite ahora observar una noción de verdad que no sea ya mera representación en la conciencia trascendental, sino que esté unida a la realidad”.<sup>101</sup> Es por ello que ya en este primer abordaje al problema de la experiencia, Benjamin propuso la necesidad de pensar en la posibilidad de una experiencia superior; cuestionamiento que retomaría repetidas veces en muchos escritos y que concluiría por trasladarlo a la esfera de la cultura, particularmente de la estética, y fijar la disyuntiva entre pérdida y enriquecimiento de la experiencia a partir de las transformaciones de los

---

<sup>98</sup> Nicolás Tamawiecki, *op. cit.*, pág. 55.

<sup>99</sup> Walter Benjamin, *Sobre el programa de la filosofía venidera*, *op. cit.*, pág. 166.

<sup>100</sup> Omar Rosas, “Walter Benjamin: historia de la experiencia y experiencia de la historia” en *Argumentos. Homenaje a Walter Benjamin desde Colombia*, número 35/36, 1999, pág. 174.

<sup>101</sup> Fernández Martorell, *op. cit.*, pág. 47.

modos de producción en la modernidad. Dicho enriquecimiento, “de ser posible, solamente puede lograrlo la memoria, pero no aquella que recuerda y repite intencionalmente, sino aquella que, en un breve instante de destello, ilumina el sentido mismo del acontecimiento para hacerlo incidente en el presente.”<sup>102</sup> Esta memoria actualiza el pasado con la intención de hacer evidente la tradición histórica de la que forma parte, así como el compromiso político que ello implica, porque “para Benjamin narrar la historia es interpretarla desde la facticidad, darle cuerpo de experiencia, aprenderla desde el lenguaje y redimirla desde la memoria.”<sup>103</sup>

Darle cuerpo de experiencia a la realidad significa ampliar el espectro de la percepción más allá de la verificación empírica de la ciencia, para incorporar experiencias que podrían provenir de cualquier parte, es más, que podría incluir aspectos francamente extravagantes –en un sentido etimológico– como la alquimia, las mancias o el uso del hachís.<sup>104</sup> “Benjamin creía que lo absoluto [entendido como la experiencia del mundo] podía en alguna forma revelarse por medio de una crítica inmanente hasta de los fenómenos más mundanos.”<sup>105</sup> En una ocasión, comenta Gershom Scholem, Benjamin dijo, a propósito de la posibilidad de recuperar una experiencia que permitiera vincular la dimensión espiritual y psicológica del hombre con el mundo concreto, que “una filosofía que no es capaz de incluir y explicar la posibilidad de adivinar el futuro a partir de los posos de café, no puede ser una filosofía auténtica.”<sup>106</sup>

### 3.2.- El problema de la pérdida de experiencia

Benjamin creía que “una miseria completamente nueva cayó sobre los hombres con el despliegue formidable de la técnica”<sup>107</sup> ¿Pero de qué desgracia hablaba y cuáles eran las consecuencias que advertía? Esa ruina era la pérdida de la experiencia pero no entendida

---

<sup>102</sup> Omar Rosas, *op. cit.*, pág. 180.

<sup>103</sup> *Ibid.*, págs. 180 y 181.

<sup>104</sup> Cfr. Walter Benjamin, *Haschisch*, Taurus, Madrid, 1995.

<sup>105</sup> Martin Jay, *op. cit.*, pág. 20. De acuerdo con Susan Buck-Mors, Benjamin creía que “la revelación podía ser encendida tanto por libros infantiles, muebles, luces de gas, caricaturas políticas, fotografías, catálogos de viajes, gestos, fisonomías y modas, como por tratados filosóficos y sucesos históricos.” (*Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Interzona Editora, Buenos Aires, 2005, pág. 19).

<sup>106</sup> Gershom Scholem, *Walter Benjamin: historia de una amistad*, De Bolsillo, Barcelona, 1987, pág. 70. Al respecto, Martin Jay comenta que “tal caída [la de la pérdida de la experiencia] requería, desde luego, ser leída dialécticamente con la esperanza de que lo que se hubiera perdido estuviera acechando en los escombros, o incluso que pudiera de nuevo ser traída al mundo con la fresca visión de todo niño. (*¿Está la experiencia aún en crisis?...*, pág. 22).

<sup>107</sup> Walter Benjamin, *Experiencia y pobreza*, *op. cit.*, pág. 217.

simplemente como la falta de vivencias, por el contrario, él creía que el exceso de ellas favorecía la incapacidad de tener y transmitir experiencias.

Es revelador que Benjamin señalara como punto de inflexión al respecto, la experiencia de la Primera Guerra Mundial en un tono irónico que se vuelca sobre el valor en el mercado bursátil: “está muy claro que la cotización de la experiencia se ha venido abajo, y ello además en una generación que, entre 1914 y 1918, ha hecho una de las experiencias más tremendas de la historia [...] ¿No se pudo observar ya por entonces que la gente volvía enmudecida del frente? No más rica en experiencia comunicable, sino mucho más pobre.”<sup>108</sup> Pero en el fondo, la cuestión era averiguar cuál era la causa de la pérdida de la capacidad para comunicar experiencias.

La experiencia de esta conflagración favoreció la incapacidad de tener y transmitir experiencias, porque los hombres que volvían de ella habían enmudecido, habían perdido la autoridad de la palabra, esa que del “modo más prolijo: con su locuacidad y con sus historias; contando a veces cuentos de otros países, junto a la chimenea, delante de los hijos y los nietos”<sup>109</sup> enseña que “el consejo es sabiduría entretejida en los materiales de la vida vivida. El arte de narrar se aproxima a su fin, porque el aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría, se está extinguiendo.”<sup>110</sup>

Más allá de la añoranza por una época pasada en la que la oralidad tenía un papel central como medio de la socialización, la educación y la transmisión de la tradición a las nuevas generaciones, Benjamin propuso esta imagen para ejemplificar el vaciamiento de la experiencia moderna: sujetos repletos de vivencias, unas tan singulares que no habían sucedido nunca antes en la historia de la humanidad –pensemos por ejemplo, en el impresionante despliegue bélico que los países en conflicto pusieron en el escenario internacional o en el uso de novedosos instrumentos de combate como armas químicas, ametralladoras y en general, artillería de un poder destructivo hasta entonces inédito– pero de las que tenían poco o nada qué contar al respecto.

Esta guerra trajo consigo una serie de transformaciones tan rápidas y profundas que volvieron irreconocible el mundo que los hombres conocían anteriormente, por lo que éstos no tuvieron la oportunidad de asimilarlos, de vivirlos y compartirlos. El *shock* que

---

<sup>108</sup> *Ídem.*

<sup>109</sup> *Ídem.*

<sup>110</sup> Walter Benjamin, “El narrador” en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, Madrid, 2001, págs., 114 y 115.

significó este acontecimiento volvió a los hombres mónadas cerradas sobre sí mismos, incapaces de compartir con sus contemporáneos y con las próximas generaciones su experiencia vital, puesto que ésta no es actualizable más allá de su momento histórico si no se transmite a los contemporáneos o a las generaciones más jóvenes, el contenido experiencial está destinado a perderse en el olvido de la historia. Esto supone una desproporción entre la capacidad de narrar y lo que efectivamente sucedió, ya que “tanto la gravedad de los acontecimientos como su desproporción con respecto a la capacidad de asimilarlos apuntan a que las experiencias no se pierden por la falta de hechos y acontecimientos, por lo demás abundantes e impresionantes, sino por su exceso”.<sup>111</sup>

Benjamin reconoce que la experiencia de la guerra fue deshumanizadora a tal punto que “una generación que fue al colegio todavía en tranvía de caballos se encontraba ahora a la intemperie y en una región donde lo único que no había cambiado eran las nubes; y ahí, en medio de ella, en un campo de fuerzas de explosiones y torrentes destructivas el diminuto y frágil cuerpo humano”<sup>112</sup>. El mundo al que los sobrevivientes regresaban se había transformado a una velocidad sin igual en la historia, de modo que su capacidad perceptiva se vio desbordaba por nuevos fenómenos y prácticas sociales que la técnica moderna había inaugurado; en esa vorágine lo único que aún les era propio era su humanidad desgarrada y su cuerpo desnudo e indefenso ante el avance del proyecto civilizador que se mostró poco compasivo con aquellos que no se adaptaran a las condiciones que imponía a su paso.

La vehemencia de esta nueva realidad se debe en gran medida a la irrupción revolucionaria de la técnica; pero una vez más, el problema no era la falta, sino la abundancia: “la velocidad de los medios de transporte, o la capacidad de los aparatos con que se reproduce la palabra y la escritura, sobrepasan las necesidades. Las energías que la técnica desarrolla más allá de ese umbral son destructoras.”<sup>113</sup> Así, en el mundo moderno la técnica atraviesa la totalidad de las esferas humanas, pero los hombres no establecen ninguna relación “aurática” con ella, pues la técnica no es integrada al mundo de lo humano, por el contrario, aquélla termina por dominar y desfigurar a éste: “la técnica ha transformado el mundo, especialmente el mundo perceptivo, el *Merkwelt*, convirtiéndolo

---

<sup>111</sup> Gabriel Amengual, “Pérdida de experiencia y ruptura de la tradición. La experiencia en el pensamiento de Walter Benjamin”, en Gabriel Amengual, Mateu Cabot y Juan L. Vermal (editores), *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, Trotta, Madrid, 2008, pág. 40.

<sup>112</sup> Walter Benjamin, *Experiencia y pobreza*, op. cit., pág. 217.

<sup>113</sup> Walter Benjamin, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, en *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Buenos Aires, 1989, pág. 99.

en anónimo, aislado, fuente constante e inagotable de estímulos y señales que más que comunicar absorben”.<sup>114</sup>

Incluso la cultura y las nuevas formas en que se ofrece la experiencia, como la radio, el cine y, en nuestra época, el internet, confirman que el problema no radica en la ubicua presencia de la técnica, sino en la falta de una relación “aurática” con ella, es decir, una relación de apropiación que permita a los sujetos el enriquecimiento de su experiencia histórica.

Así, la revolución de la técnica que debería favorecer la comunicación con las generaciones pasadas, presentes y futuras, perpetúa y profundiza el aislamiento del hombre moderno porque ya no hay experiencias colectivas que permitan su vinculación a través de una conciencia histórica. Paradójicamente, lo que sí ocurrió fue la fragmentación del pensamiento que se patentó en el surgimiento de incontables corrientes intelectuales, artísticas y espirituales que reclamaban un “trozo de verdad” en un mercado de feroz competencia, en el que la oferta de vivencias determinaba su éxito o fracaso. *Revivals* de muy diversa formación intentaron “galvanizar” o recubrir la pérdida de experiencia mediante la venta de sabiduría *express* que se puede comprar con la misma facilidad que cualquier electrodoméstico: “el reverso de dicha miseria [la pérdida de experiencia] es la sofocante riqueza de ideas que se ha difundido entre la gente (o más bien se le vino encima) con la consiguiente reanimación de la astrología y el yoga, la *christian science* y la quiromancia, del vegetarianismo y de la gnosis, de la escolástica y el espiritismo.”<sup>115</sup>

Benjamin afirmaba que “esta pobreza de experiencia es pobreza, pero lo es no sólo de experiencias privadas, sino de experiencias de la humanidad. Es, por tanto, una especie de nueva barbarie.”<sup>116</sup> Barbarie que al mismo tiempo inaugura un momento positivo que trae aparejado cualquier nuevo comienzo: la creatividad; sin embargo, él no expone argumentos en favor de la bondad de esta “nueva barbarie”; más bien, esta idea parece traducir su esperanza en la humanidad y en su capacidad y disposición para recibir y transmitir experiencias que permitirían fundar nuevos comienzos, despertar la creatividad sin el peso de la tradición hegemónica: los hombres “... quieren librarse de las experiencias [o mejor dicho, de las vivencias], desean un retorno en el que puedan manifestarse sin más, pura y claramente, su pobreza (exterior e interior), es decir, que surja algo de-

---

<sup>114</sup> Gabriel Amengual, *op. cit.*, pág. 41.

<sup>115</sup> Walter Benjamin, *Experiencia y pobreza*, *op. cit.*, págs. 217 y 218.

<sup>116</sup> *Ibid.*, pág. 218.

cente.”<sup>117</sup> Benjamin apuesta por una nueva clase de experiencia capaz de romper con la tradición de deshumanización propia del mundo moderno, pero que recoge los restos vitales de las ruinas de la tradición de los oprimidos, la injusticia y la memoria para forjar un nuevo comienzo.

La reflexión benjaminiana sobre el concepto de experiencia parte, entonces, no de una base epistémica, ya que no es la posibilidad de conocer la verdad de los fenómenos lo que interesa, sino el sustrato histórico-existencial que la posibilita o cancela. Ésta es la dialéctica benjaminiana en acción: buscar las condiciones que permitirían la recuperación de la experiencia precisamente en los fenómenos que producen su desaparición; sin embargo, el transcurso histórico de la época moderna enseñará que

para efectuar la destrucción de la experiencia no se necesita en absoluto de una catástrofe [como las guerras que vivió el propio Benjamin] y que para ello basta perfectamente con la pacífica existencia cotidiana de una gran ciudad. Pues la jornada del hombre contemporáneo ya casi no contiene nada que todavía pueda traducirse en experiencia [...] [éste] vuelve a la noche a su casa extenuado por un farrago de acontecimientos –divertidos o tediosos, insólitos o comunes, atroces o placenteros– sin que ninguno de ellos se haya convertido en experiencia.<sup>118</sup>

Efectivamente, la mediación de una ilimitada cantidad de fenómenos y objetos que separan la experiencia de su apropiación, constituyen la esencia de lo cotidiano en las sociedades modernas, pero justamente este escenario es el que mantiene latente la posibilidad de una experiencia futura.

Benjamin afirmaba que la pérdida de la experiencia depende de un cambio en la estructura de cómo ésta se dé en los sujetos: individualismo y vaciamiento de contenido determinan la forma en que se experimenta la cotidianidad:

hemos ido perdiendo uno tras otro pedazos de la herencia de la humanidad; a menudo hemos tenido que empeñarlos en la casa de préstamos por la centésima parte de su valor, a cambio de una calderilla de lo ‘actual’ [...] la humanidad se prepara para sobrevivir a la cultura, si es que esto le fuera necesario. Y lo más importante es que lo hace riendo. Y tal vez esa risa pueda sonar bárbara [...] [pero] el individuo puede ceder a veces un poco de humanidad a esa masa que, un día, se la devolverá con intereses.<sup>119</sup>

El filósofo berlinés reconocía que la ruptura con la tradición, que se caracterizaba por la oralidad de la experiencia, había sido motivada por la revolución de la técnica pero que sus repercusiones habían sido mucho más profundas; pues había producido la aceptación de la barbarie generalizada, los hombres estaban dispuestos a entregar su heren-

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, pág. 221.

<sup>118</sup> Giorgio Agamben, “Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia” en *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2007, pág. 8.

<sup>119</sup> Walter Benjamin, *Experiencia y pobreza*, *op. cit.*, págs. 221 y 222.

cia cultural a cambio de gozar de lo “actual”, de ser parte del “tren del progreso”. La transformación que produjo la técnica fue tan exitosa que las mercancías, como arquetipo de la vivencia moderna, no sólo satisfacían las necesidades para las que fueron creadas, sino que generaban nuevas “necesidades reales” en una cadena de deseos ilimitados; y esto es así particularmente cuando se pone en escena, cuando activa su capacidad de exhibición: la mercancía quizá ya no es capaz de “devolver la mirada” como los objetos auráticos, pero sí es capaz de seducir al que posa su mirada sobre ella, la mercancía como fantasmagoría por excelencia del consumo logra fascinar a su espectador.<sup>120</sup> Benjamin creía que la superación de la contradicción entre producción y consumo, radicaba en la exposición de las mercancías como mecanismo para la creación de nuevos deseos y “necesidades”, aunque esto no implicaba poder adquirirlas y consumirlas: “a través de las decisiones de compra en el mercado [...] las personas informan al sistema sobre aquello que necesitan. Esa información sólo es válida si es cierta, es decir, si las personas compran realmente lo que necesitan o al menos lo que *quieren* poseer.”<sup>121</sup>

Como ejemplo de ello, el filósofo berlinés presentaba la oposición entre narración e información.<sup>122</sup> Esta última aparece como una especie de comunicación basada en el criterio de lo inmediato, de tal forma que la información termina por priorizar lo más cercano en el tiempo y en el espacio y cediendo a la urgencia de ofrecer permanentemente novedades como mecanismos de compensación ante la falta de mensaje y enseñanza: “el periódico es uno de los signos de esta disminución [de la experiencia]; si la prensa se propusiese proceder de tal forma que el lector pudiera apropiarse de sus informaciones como parte de su experiencia, no alcanzaría de ninguna forma su objetivo. Pero su objetivo es justamente lo opuesto, y lo alcanza; su propósito consiste en excluir rigurosamente

---

<sup>120</sup> Cfr. Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2001.

<sup>121</sup> Ottmar John, “Emancipación del valor de cambio respecto al valor de uso. Reflexiones para una teoría de la mercancía en la obra de los pasajes” en *Constelaciones. Revista de Teoría crítica, Walter Benjamin (1940-2010)*, Vol. 2, 2010, pág. 92. Disponible en < <http://www.constelaciones-rtc.net/> >. Más adelante John agrega que “el atractivo de las ciudades y de las mercancías expuestas en los pasajes y grandes almacenes no es mera apariencia, sino que es ‘colocado’ en las mercancías por las personas. Ese ‘coloca’ no es comprobable empíricamente en el mismo sentido como lo son, por ejemplo, los efectos de determinadas técnicas de manipulación en las piezas. Pero no por ello posee simplemente un carácter externo a las cosas. Es más que una función que es introducida en las cosas. Es algo más, es decir, posee un carácter ‘más material’ que algo extraño a su sustrato material que fuera proyectado sobre ellas y que pudiera desaparecer justo de la misma manera como desaparece una falsa iluminación cuando se elimina el foco de luz engañosa.” (*Ibid.*, pág. 94).

<sup>122</sup> Al respecto Benjamin afirmó que “con el consolidado dominio de la burguesía, que cuenta con la prensa como uno de los principales instrumentos del capitalismo avanzado, hace su aparición una forma de comunicación que, por antigua que sea, jamás incluyó de forma determinante sobre la forma épica. Pero ahora sí lo hace. Y se hace patente que sin ser menos ajena a la narración que la novela, se le enfrenta de manera mucho más amenazadora, hasta llevarla a una crisis. Esta nueva forma de la comunicación es la información.” (*El narrador, op. cit.*, pág. 116).

los acontecimientos del ámbito en el cual podrían obrar sobre la experiencia del lector”.<sup>123</sup> Por su parte, la narración representa “una de las formas más antiguas de comunicación. La narración no pretende, como la información, comunicar el puro-en-sí de lo acaecido, sino que lo encarna en la vida del relator, para proporcionar a quienes escuchan lo acaecido como experiencia”.<sup>124</sup> En suma,

la diferencia básica entre la información y la narración es que aquella recibe su premio en el momento en que es nueva, vive sólo en el momento, no necesita explicaciones; mientras que la narración no se agota, mantiene sus fuerzas acumuladas, es capaz de desplegarse después de mucho tiempo; su fecundidad es inmensa dando qué pensar y provocando diversas lecturas y conclusiones, porque la narración es por sí misma inconclusa, dejando al oyente la conclusión, implicándolo de manera activa y productiva.<sup>125</sup>

La contraposición de estos elementos no es fortuita, por el contrario, es el resultado del acabamiento de una época que sustentó la posibilidad de la experiencia en el enriquecimiento de la memoria colectiva a través de la actualización de la oralidad con que cada nueva generación se apropiaba de la narración de su tradición particular, y que fue sustituida por “la experiencia hostil, enceguecedora de la época de la gran industria”.<sup>126</sup>

El cambio en la estructura de la experiencia transformó a ésta en vivencia, en *shock*: una impresión momentánea, súbita y fuerte que proviene del exterior y a la cual los sujetos se entregan de forma pasiva. Pero “el *shock* no pertenece solamente al orden psicológico e individual [del sujeto], sino que se ha convertido en el modo de vivir generalizado de la masa [...]”.<sup>127</sup> Dicha transformación es sintomática de su tiempo, ya que acontece en un momento histórico caracterizado por el acelerado crecimiento demográfico y la urbanización de las ciudades, que configuraron el escenario para la irrupción de las masas<sup>128</sup> como grupo social; la eclosión de la revolución técnica en los sistemas de producción, que trastocó tanto la forma de trabajar como la vida cotidiana; así como la aparición y rápida extensión de nuevas formas de comunicación que produjeron un cambio radical en el modo como los sujetos perciben el mundo y dan cuenta de él y de sí mismos.

---

<sup>123</sup> Walter Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Ensayos escogidos*, Ediciones Coyoacán, México, 2006, pág. 11.

<sup>124</sup> *Ibid.*, pág. 12.

<sup>125</sup> Gabriel Amengual, *op. cit.*, pág. 47.

<sup>126</sup> Walter Benjamin, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, *op. cit.*, pág. 9.

<sup>127</sup> Gabriel Amengual, *op. cit.*, pág. 53.

<sup>128</sup> Benjamin definió a la masa de la siguiente forma: “no se trata de ninguna clase, de ningún cuerpo articulado y estructurado; se trata nada más que de la multitud amorfa de los que pasan, del público de las calles”. (*Sobre algunos temas en Baudelaire*, *op. cit.*, pág. 20).

Estos factores configuraron la realidad de una sociedad en que la necesidad de satisfacción inmediata degradó la actitud reflexiva y el ejercicio de la memoria, dando paso a una pauperización de la subjetividad humana. Ahora la relación con esta realidad colmada de estímulos y mensajes se reduce a un acto reflejo, se consume en el acondicionamiento pasivo del *shock* que esteriliza la riqueza de las cualidades que configuran el mundo moderno y simplemente abona el cúmulo de éstas, como impresiones cuantitativas que se agotan apenas han sucedido:

la amenaza proveniente de esas energías [las provocadas por los estímulos exteriores] es la amenaza de los shocks. Cuanto más normal y corriente resulta el registro de shocks por parte de la conciencia menos se deberá tener un efecto traumático por parte de éstos. [...] El hecho de que el shock sea captado y detenido así por la consciencia proporcionaría al hecho que lo provoca el carácter de 'experiencia vivida' en sentido estricto; y esterilizaría dicho acontecimiento (al incorporarlo al inventario del recuerdo consciente) para la experiencia poética.<sup>129</sup>

Lo fundamental de la estructura de la experiencia, es decir, la continuidad ymediatez propia del ejercicio activo de la memoria, se transformó en vivencia de lo momentáneo e inmediato que se graba como hierro caliente en la consciencia pasiva de los individuos. La transformación que operó en este tránsito entre experiencia y vivencia causó la esterilización de la primera, en la medida que el cúmulo de estímulos exteriores provocó una serie ilimitada de impresiones súbitas que no requerían de ningún esfuerzo por parte del sujeto ni respuesta alguna, por ello tampoco apremiaba ya la necesidad de compartirlas,<sup>130</sup> pues todas las impresiones formaban parte de un gran embalaje donde las diferencias cualitativas eran neutralizadas en la desbordante cantidad que sucedía.

Esta transformación estructural de la experiencia se hace todavía más patente si consideramos el contraste entre artesano [...] y su sucesor: el obrero industrial. En efecto, si la formación del primero tiene como base la experiencia, con todo lo que supone de ejercicio y relación con otros, la del segundo exige adiestramiento. El ejercicio [del primero] se mueve en el ámbito de la acción humana, que se realiza con conocimiento y decisión [...] Mientras que el adiestramiento [del segundo] se realiza en el orden de la doma, potenciando lo fisiológico y lo inconsciente, de manera que la doma apunta a la consecución de un control y de unas habilidades, que consisten en unos reflejos, una automatización, siendo tanto mejor si para su aplicación no se hace uso de la razón y de la libertad.<sup>131</sup>

A partir de la reflexión benjaminiana es posible identificar tres etapas históricas que allanaron el camino para la pérdida de la experiencia generalizada que caracterizó su

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, págs. 15 y 16.

<sup>130</sup> A propósito de la diferencia entre vivencia y experiencia, Gerardo Argüelles menciona que "la experiencia es, a nuestro entender, verificable por un tercero, por *otro*, [es decir, pertenece a la esfera pública, es social y política al mismo tiempo] mientras que la vivencia no, al menos no necesariamente". Y agrega que "así como hemos catalogado a la vivencia como pasiva, subjetiva y solipsista, también podemos determinar ahora que la experiencia es una reacción objetiva y con resultados activos, producto de una reflexión de una vivencia determinada apostada en el devenir concreto de la existencia misma." Sin embargo, esta objetividad no depende de la facticidad de lo acaecido sino de la intersubjetividad que el sujeto establezca como relación con el otro. (*De la vivencia a la experiencia estética...*, *op. cit.*, págs. 88 y 91).

<sup>131</sup> Gabriel Amengual, *op. cit.*, pág. 54.

época: I) la que va de los inicios al auge de la modernidad como consciencia histórica opuesta a la antigüedad, propia de los siglos XVII a XVIII (donde podemos datar el inicio de la Ilustración, el empirismo, la racionalidad científica y la sociedad industrial); II) la de la consolidación del modo de producción social y económica del capitalismo que sucedió en el siglo XIX (etapa identificada por el surgimiento de las masas, la urbanización, la revolución técnica y el triunfo del paradigma de la información, principalmente); y III) la etapa de la desintegración social y cultural que marcó las primeras décadas del siglo XX (con acontecimientos como las guerras mundiales, el surgimiento de los Estados totalitarios y las sociedades de consumo).

La pérdida de la experiencia no sólo implica la imposibilidad de apropiarse de lo que se vive, esto es, la capacidad de asimilarlo, otorgarle sentido en el conjunto de la vida de los sujetos, compartirlo con otros y transmitirlo como conocimiento vivido de un momento histórico específico, sino también remite a la ruptura con la tradición, con una forma de vida que concibió el conocimiento como una sabiduría intergeneracional que se enriquece con cada trasmisión: “la experiencia es un hecho de la tradición, tanto en la vida privada como en la colectiva. La experiencia no consiste, principalmente en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente que afluyen a la memoria”.<sup>132</sup>

Esta pérdida del legado histórico se relacionó con una esterilización de la capacidad subjetiva para percibir experiencias nuevas, lo que redujo la complejidad de la reflexión a un rango mínimo, tal como si la capacidad sensorial se hubiese reducido o atrofiado; aunque en realidad lo que se puso en marcha fue un mecanismo adaptativo que le permitió al sujeto moderno resistir el flujo incansable e ilimitado de nuevas vivencias que ofrece el sistema de objetos de la época de la reproducción técnica: “la vivencia del *shock* (*Chokerlebnis*) [...] está ligada a movimientos reflejos, gestos automáticos o visiones ‘*flash*’ –es propia, por ejemplo, del efecto que produce la cadena de montaje sobre el obrero– y la respuesta que implica en el ser humano es todo lo contrario de una ‘experiencia unida al conocimiento’, se trata más bien de un acto que engulle, devora objetos, sensaciones y ‘vivencias’, dirigidas hacia las masas con un único fin: la fascinación.”<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> Walter Benjamin, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, op. cit., pág. 9.

<sup>133</sup> Fernández Martorell, op. cit., pág. 46.

Benjamin entrevió las consecuencias que la crisis de la pérdida de la experiencia había traído para la dimensión estética y para el arte posterior a la “declaratoria de muerte” del mismo, cuyo cadáver era profanado incesantemente por la reproducción técnica. Él advirtió del peligro que significaba la pérdida del elemento negativo en las obras artísticas y su capacidad para criticar el orden de cosas y la irracionalidad de las prácticas sociales,<sup>134</sup> es decir, “la labor de la obra de arte consiste en participar de y construir un universo en surgimiento [un mundo utópico], que se levanta como amenaza para la insuficiencia del mundo real [...] la obra artística se pone en relación crítica con el mundo tal cual es para crear el anhelo sensible de lo bello que destruiría, en la práctica política, la fealdad que constituye la realidad.”, pero en el contexto benjaminiano “la obra de arte o cae en la irrelevancia histórica o en la afirmación positiva del mundo tal y como es.”<sup>135</sup>

En el primer caso, el arte se refugia en la abstracción, esto es, que establece como fundamento de la experiencia estética el desinterés de un sujeto individualizado que supone no estar coaccionado por las circunstancias materiales. En el segundo, el arte alcanza una identificación plena con el mundo fáctico pues éste ha sido traducido y reducido al lenguaje de los hechos: racionalizado o, peor aún, instrumentalizado.

### 3.3.- La pérdida de la experiencia en la dimensión estética y la trasmisión cultural

Como hemos mencionado, la preocupación de Benjamin en torno al tema de la experiencia radicaba en comprender el papel de la tradición en la posibilidad de una experiencia auténtica. De acuerdo con esto, la revolución técnica condujo a un cambio profundo en la estructura y contenido de la experiencia. Transformación que abrió las puertas a la destrucción del aura de las obras de arte: “[...] el final del arte «aurático» en la era de la reproducción masiva significaba no meramente la pérdida de las *correspondances* artísticas, sino también el fin de la *Erfahrung* (experiencia enraizada en la tradición)”.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> En relación con este tema, Martin Jay comentó que para la llamada *Escuela de Frankfurt*, y particularmente para Benjamin y Theodor Adorno, “el arte era no sólo la expresión y el reflejo de tendencias sociales existentes, sino también [...] el arte genuino actuaba como el vedado final de los anhelos humanos de esa ‘otra’ sociedad más allá de la actual.” Y agregó que “el arte verdadero era una expresión del legítimo interés del hombre en su felicidad futura” dado que el arte “genuino” contenía una dimensión *negativa* que le impedía aceptar el estado de cosas; así el arte como medio para la transformación de la realidad y aliento de la persistencia de una consciencia insatisfecha constituía su apuesta política. (*La imaginación dialéctica. Una historia de la escuela de Frankfurt*, Taurus, Madrid, 1974, págs. 293 y ss.).

<sup>135</sup> George Friedman, *op. cit.*, pág. 147.

<sup>136</sup> Martin Jay, *La imaginación dialéctica...*, *op. cit.*, pág. 345.

El cambio en la tradición también significó un cambio en la función social del arte. La destrucción del aura no sólo agotó la unicidad de las obras en la reproducción infinita de copias, sino también su autenticidad, es decir, su “aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra”,<sup>137</sup> por lo que su función social también se vio alterada, o mejor dicho, refuncionalizada en la medida en que la técnica liquidó su pertenencia al valor ritual que históricamente albergó en la tradición occidental: “si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha transformado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política”.<sup>138</sup> El advenimiento de la reproducción técnica implicó que el valor de culto de una obra de arte fuera reemplazado por su valor de exhibición, cuyo ejemplo por excelencia fue, para Benjamin, el cine.

La irrupción de la técnica como medio (re)productor del arte ofrecía dos alternativas contrapuestas: la primera relacionada con la cancelación de la dimensión negativa del arte, esto es, con la posibilidad de anticipar otra sociedad y otras dinámicas sociales que no son posibles en el estado actual de cosas, ya que su masificación, con lo que ello puede implicar en términos de homogeneización cultural, supone la reconciliación de las masas con el *statu quo* en la medida que los bienes culturales se convierten en mercancías cuyo sentido se agota en la relación mercantil del intercambio; en última instancia, una “mercancía’ es *aquello* en las cosas que se hace visible cuando son percibidas como valor de cambio y tratadas como tal. El producto del trabajo humano, sin más, no es aún una mercancía. Sólo llega a serlo cuando aparece en el mercado para ser canjeado con un interlocutor indeterminado por un equivalente cualitativamente indeterminado”.<sup>139</sup> La segunda alternativa, y por la que Benjamin se decantó, fue la posibilidad de que la apropiación de los medios de reproducción técnica permitieran potenciar el elemento progresista de un arte politizado, colectivo: “la reproductibilidad técnica de la obra de arte transforma el comportamiento de las masas ante el arte. Por ejemplo, de ser el más atrasado a la vista de un Picasso, se convierte en el más adelantado ante un Chaplin, por ejemplo. El comportamiento adelantado se caracteriza aquí por el hecho de que, en él, el placer de la

---

<sup>137</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, *op. cit.*, pág. 42.

<sup>138</sup> *Ibid.*, pág. 51.

<sup>139</sup> Ottmar John, *op. cit.*, pág. 95.

mirada y la vivencia entra en una combinación inmediata y de interioridad con la actitud del dictaminador especializado.”<sup>140</sup>

Benjamin identificó en el cine el ejemplo más acabado de cómo la revolución técnica provocó la transformación de la estructura de la experiencia. El cine inauguró la posibilidad de experimentar las imágenes en movimiento, lo que a su vez permitió establecer una nueva relación con el tiempo y espacio y la forma en cómo son percibidos, pues su experiencia ya no estaba sujeta al “aquí y ahora” de una situación: la técnica cinematográfica posibilitó acercar y alejar latitudes y manipular el suceder temporal al antojo de sus directores.

En el cine “el individuo aprende ante el reto de un nuevo instrumento, se adapta a ese nuevo instrumento, modifica incluso sus ‘patrones de percepción’ para que funcionen mejor en el entorno de un nuevo instrumento técnico.”<sup>141</sup> De esta manera, la experiencia del cine representó el triunfo de la técnica sobre la percepción “natural”, en la medida que obligó a su adaptación; pero también significó la irrupción de una nueva práctica social que podría romper con el estado de cosas a partir de la explotación no “convencional” de este recurso técnico.

Benjamin imaginaba así las potencias revolucionarias de la técnica aplicada al arte, como medio y fin del proceso artístico, pero también tenía la certeza de que el proceso de deshumanización que había acompañado el desarrollo de la modernidad, no como consecuencia sino como condición de su realización, había fracturado la relación de las masas con la obra de arte al punto que “la transición histórica de la cultura se desarrollaba como si sus objetos fueran mercancías para ser vendidas y poseídas, más que experimentadas...”,<sup>142</sup> de tal modo que el contenido revolucionario del mundo sensible permanecía escondido atrás del valor de cambio de los objetos.

En consecuencia, el problema de la pérdida de la experiencia no se redujo a la incapacidad subjetiva para percibir las en el sentido ya mencionado, sino que involucra irremediablemente el proceso intergeneracional de su transmisión. Esto nos remite de manera inmediata a la cuestión sobre la validez del origen de la tradición: “si, como propuso

---

<sup>140</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, op. cit., pág. 82.

<sup>141</sup> Mateu Cabot, “Sobre los medios técnicos y la renovación de tradiciones. Walter Benjamin y el concepto de ‘experiencia’ pensado desde la estética” en Gabriel Amengual, Mateu Cabot y Juan L. Vermal (editores), *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, Trotta, Madrid, 2008, pág. 77.

<sup>142</sup> Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin...*, op. cit., pág. 17.

Marx, las ideas dominantes han sido siempre las ideas de la clase dominante, y si éstos conspiran contra los oprimidos como ideología, ¿cuál debe ser la posición [...] a la hora de evaluar e interpretar los ‘tesoros’ culturales que constituyen la herencia cultural?”,<sup>143</sup> ¿debemos condenar y desechar el patrimonio cultural por causa de su origen?

Ese es el problema de la transmisión al que se enfrenta todo intento por recuperar la autenticidad de la experiencia. La solución benjaminiana no habría de desperdiciar ninguno de los “tesoros” culturales que la tradición ha legado a las presentes y próximas generaciones, porque justamente su aceptación puede revelar la conciencia de que “todo el patrimonio cultural [...] debe su origen no sólo a la fatiga de los grandes genios que lo han creado, sino también a la esclavitud sin nombre de sus contemporáneos. No existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie. Y puesto que el documento de cultura no es en sí inmune a la barbarie, no lo es tampoco el proceso de la tradición a través del cual se pasa de lo uno al otro.”<sup>144</sup>

Sin embargo Benjamin reconoció que las condiciones materiales y subjetivas de su época volvían insuficiente esta toma de conciencia, puesto que no basta con reconocer el pasado de sangre, ruina e injusticia que supone el dominio de la clase dominante y la hegemonía del modo de reproducción de la vida que la sustenta, pues incluso los propios discursos revolucionarios, como el de Marx, pueden ser, y de hecho lo fueron, asimilados e instrumentalizados para fines contrarios a los que los justificaron: “instruir a los trabajadores sobre la fuente de beneficios que constituía el plusvalor de su propia productividad podía producir *conciencia de clase* sin producir una *conciencia revolucionaria*, una praxis sindical sin una praxis revolucionaria.”<sup>145</sup>

Efectivamente, el problema de la recuperación del legado cultural, es decir, de la tradición histórica de la civilización occidental, le sirvieron a Benjamin para criticar la estrechez y limitación de las perspectivas neokantianas que afirmaban la escisión entre el conocimiento teórico y la praxis política; así como las ingenuas soluciones del marxismo “vulgar” que creía en la capacidad de transformar la función de las determinantes materia-

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, pág. 13.

<sup>144</sup> Walter Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia” en *Ensayos escogidos, op. cit.*, pág. 68. Tesis VII.

<sup>145</sup> Susan Buck-Morss, *op. cit.*, pág. 15. Énfasis agregado. En relación con la capacidad revolucionaria de la social democracia alemana, pero que fácilmente se puede extender a cualquier grupo con aspiraciones revolucionarias, Benjamin dirá que “nada ha corrompido tanto a la clase trabajadora alemana como la idea de nadar en favor de la corriente. El desarrollo técnico era el sentido de la corriente con el cual creía estar nadando. A partir de ello, no había más que dar un paso para caer en la ilusión de que el trabajo en las fábricas, por hallarse en la dirección del progreso técnico, constituía de por sí una acción política.” (*Tesis de filosofía de la historia, op. cit.*, pág. 70. Tesis XI).

les y subjetivas a partir del análisis de sus circunstancias y de los portadores de su transmisión historia. Este último “opinaba que el mismo saber, que corroboraba el dominio de la burguesía sobre el proletariado, capacitaría a éste para liberarse de dicho dominio. En realidad se trataba de un saber sin acceso a la praxis e incapaz de enseñar al proletariado en cuanto clase acerca de su situación; esto es, que era inocuo para sus opresores.”<sup>146</sup>

En última instancia, el problema que subyacía era la cuestión de la ideología capitalista, que no sólo había logrado agrupar a sectores sociales opuestos, conservadores y revolucionarios, bajo la idea del progreso, sino también que había logrado convertir el patrimonio cultural, y particularmente al arte, en mercancía, a tal punto que el contenido revolucionario del mundo sensible permanecía escondido bajo el valor de cambio de los objetos. Así, para Benjamin la apuesta era “restituir a la obra de arte su existencia en la sociedad, de la cual estaba amputada hasta el punto que el lugar en el que la encontró era el mercado. En éste perduraba, reducida a mercancía, lejos tanto de los que la producen como de los que pueden entenderla.”<sup>147</sup> Incluso éstos, los artistas e intelectuales, modificaron su relación en la dinámica social, ya que pasaron a engrosar las filas de los asalariados y, por ende, de la clase de los desposeídos: hombres sin los medios para producir y sin la propiedad de su trabajo.

### **3.4.- El valor de exhibición de la mercancía y la moda**

Si bien es cierto que la mercantilización de la cultura, y con ella la de las obras de arte, produce la transformación en la experiencia que de ella tuvieron los sujetos, fundamentalmente a partir de su reproducción técnica y de la pérdida de su valor de culto, no menos cierto es que el reverso de este proceso fue la estetización de las mercancías<sup>148</sup> y de la forma en cómo se relacionaban los sujetos con ellas: “la tecnología industrial permitía la producción en masa y transformaba a los trabajadores [...] en técnicos” de tal modo que se hizo manifiesta la “convergencia entre arte e industria: la construcción de hierro de los pasajes testificaba el reemplazo del arquitecto por el ingeniero, los panoramas marcaban

---

<sup>146</sup> Walter Benjamin, *Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs, op. cit.*, pág. 97.

<sup>147</sup> *Ibid.*, pág. 132.

<sup>148</sup> Por mercancías entendemos el valor abstracto que se sobrepone al sustrato material de los objetos de consumo, bien sean éstos producto del trabajo humano o de la naturaleza en bruto. “Las mercancías son realidades abstractas. Separadas de toda singularidad y realidad de las cosas, son ilimitadas y poseen su límite exclusivamente en aquello que idealmente unifican y destruyen —en su concreción.” Ottmar John, *op. cit.*, pág. 102.

la transición de la pintura a la fotografía, el arte gráfico usaba los rasgos de las mercancías para crear un mundo de fantasía.”<sup>149</sup>

La industrialización de la cultura, como ya se mencionó, tuvo como logro más importante la fetichización de la mercancía,<sup>150</sup> no sólo porque logró consolidarlas como el elemento central de la práctica social, al extremo que las relaciones interpersonales se redujeron a un intercambio de compra-venta en el que los involucrados ni necesitan conocer a su interlocutor y mucho menos les interesa –el sector de servicios sería el ejemplo más expresivo de esta situación: entre los pasajeros y los conductores de transporte apenas media el pago por el servicio, cuando aún existe un contacto frente a frente–; sino también porque las mercancías además de satisfacer las necesidades para las que fueron producidas, creaban nuevas necesidades: aprovechando el mismo “material de los sueños” la industria cultural supo explotar los anhelos individuales con la generación de mercancías *ad hoc* para cada caso.

Susan Buck-Morss recupera un relato que ilustra esta situación a partir de la historia de éxito de uno de los almacenes más famosos del París decimonónico, el “*Bon Marche*” fundado por los Boucicaut:

Los Boucicaut entendieron que mientras que uno podía ganar algo de dinero satisfaciendo una demanda que estaba verbalmente expresada, uno podía tener una carrera infinitamente más brillante satisfaciendo un deseo que los clientes no sabían que tenían hasta que entraban en la tienda. Así los Boucicaut fueron pioneros en la idea de una gran tienda como edificio diseñado específicamente para una elegante reunión pública, edificio que, a través del uso de técnicas de exhibición y del atractivo diseño que se desarrolló rápidamente en las décadas siguientes, suplantó el principio del abastecimiento por el de seducción del consumidor.<sup>151</sup>

La generalización de este mercado de sueños, que sistemáticamente afirmaba la imposibilidad de su cumplimiento, tuvo un rápido crecimiento. Las mercancías en cuanto

---

<sup>149</sup> Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin...*, op. cit., pág. 38.

<sup>150</sup> Cabe apuntar que la fetichización de la mercancía para Marx es condición de esta otra fetichización que se superpone a la anterior para incrementar la desposesión de los sujetos y afirmar la hegemonía y extensión del modo de (re)producción de la vida en la época moderna. La fetichización de la mercancía para él implicaba un proceso en que la dinámica de producción de la mercancía se enajenaba de su productor, de tal manera que aquella aparecía “fantasmagóricamente” como algo ajeno, externo al trabajador y su trabajo, como una entidad que se le imponía extrínsecamente sin que mediase la conciencia de su propia obra y su explotación en el sistema de producción: “lo misterioso de la forma mercantil consiste sencillamente, pues, en que la misma refleja ante los hombres el carácter social de su propio trabajo como caracteres objetivos inherentes a los productos del trabajo, como propiedades sociales naturales de dichas cosas, y, por ende, en que también refleja la relación social que media entre los productores y el trabajo global, como una relación social entre los objetos, existente al margen de los productores”. De tal forma que “si las mercancías pudieran hablar, lo harían de esta manera: puede ser que a los hombres les interese nuestro valor de uso. No nos incumbe en cuanto cosas. Lo que nos concierne *en cuanto cosas* es nuestro valor [de cambio]. Nuestro propio movimiento como cosas mercantiles lo demuestra. Únicamente nos vinculamos entre nosotras en cuanto valores de cambio.” (*El capital. Crítica de la economía política, Libro primero*, Siglo XXI Editores, México, 1975, págs. 88 y 101).

<sup>151</sup> Alexandra Artley (ed.), *The Golden Age of Shop Design: European Shop Interiors, 1880-1939*, Londres, 1975, págs. 6 y 7, citado en Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin...*, op. cit., pág. 43.

concretización de los sueños colectivos ofrecían la posibilidad de dar cauce a la satisfacción de las nuevas necesidades; sin embargo, dado su exigencia de novedad, las mercancías se inscribían en una lógica de repetición e identidad que hacía imposible su satisfacción definitiva, puesto que “lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Es el origen de ese halo intransferible de las imágenes que produce el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la conciencia falsa cuyo incansable agente es la moda. Este halo de lo nuevo se refleja, tal un espejo en otro, en el halo de lo-siempre-otra-vez-igual.”<sup>152</sup>

La moda es el infierno de lo siempre igual porque justamente su lógica es la reproducción inagotable de sí misma, identidad que trasmuta para quedar igual a sí misma. La moda como fenómeno y como estrategia implica una alteración en la experiencia temporal del mundo que desvanece la conciencia de la forma y el ritmo cíclico en que las mercancías se ofrecen al público, de tal forma que lo novedoso de la moda depende de la falta de memoria de éste y no de algo objetivo en la cosa. La falta de memoria confirma, entonces, el mecanismo adaptativo que tiende a suprimir los inagotables estímulos del ajetreado mundo de la moda, pues la velocidad con que el volumen de “nuevas” mercancías aparece en el mercado es mucho más alta que la capacidad media de los sujetos para percibir-las. El *shock* de la moda fractura la continuidad temporal de la historia, y acelera la vivencia del cambio y lo efímero: “el consumidor sólo puede reaccionar a esa aceleración del cambio con una forma de pérdida de memoria y conciencia, que es por su parte la condición de posibilidad de que en el mercado pueda aparecer algo nuevo de manera ininterrumpida, algo que debe su novedad a la falta de memoria del público.”<sup>153</sup>

Por ello, lo que importaba a Benjamin no era tanto el valor de cambio o de uso de las mercancías, como sí su valor de exhibición. Aquí ambos valores se diluían en la esfera de la representación: “todo lo deseable, desde sexo hasta status social, podía transformarse en mercancía, como un fetiche-en-exhibición que mantenía subyugada a la multi-

---

<sup>152</sup> Walter Benjamin, “París, capital del siglo XIX”, en *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, Taurus, Madrid, 1972, pág. 186. Susan Buck-Morss comenta en relación con el fenómeno de la moda que “Los ritos primaverales de la moda celebran la novedad no la recurrencia: requieren no del recuerdo sino del olvido, incluso del pasado más reciente. En el Hades de la mitología griega y romana, el río Leteo provocaba el olvido de la vida anterior de aquel que bebía de sus aguas. El efecto que provoca la satisfacción de esta sed de novedad en la memoria histórica colectiva no es diferente. [...] Reificada en las mercancías, la promesa utópica de la transitoriedad de la moda sufre una reversión dialéctica: la viva capacidad humana para el cambio y la variación infinita se aliena, y se afirma sólo como una cualidad del objeto inorgánico. En contraste, el ideal para los sujetos humanos (urgidos a una conformidad rigurosa con los dictados de la moda) se transforma en el biológico rigor mortis de la eterna juventud. Es por ello que se adora a la mercancía –en un ritual que, por supuesto está destinado a fracasar.” (*Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Visor, Madrid, 1995, pág. 116).

<sup>153</sup> Ottmar John, *op. cit.*, pág. 107.

tud, aun cuando la posesión personal estuviera muy lejos de su alcance. En realidad, una etiqueta de precio inalcanzable sólo refuerza el valor simbólico de una mercancía. Además, cuando la novedad se transforma en fetiche, la historia misma se transforma en manifestación de la forma mercancía.”<sup>154</sup> De este modo, el carácter representacional de la mercancía permitía afianzar los mecanismos de dominación del capitalismo avanzado, ahora los sujetos no sólo estaban enajenados de los medios de trabajo y de su trabajo mismo, ahora lo que les entusiasmaba ya no era el anhelo de reivindicación social o la lucha colectiva por la conquista de derechos laborales y sociales, sino la avidez por poseer las mercancías que se exhibían en los aparadores de los pasajes, y posteriormente en los centros comerciales. Lo digno de contemplación ya no era monopolio del arte y no había que asistir a una galería o museo para entrar en relación con éste, ahora estaba en los aparadores de los pasajes, las exposiciones y los modernos centros comerciales, que tras paredes de vidrio albergaban el sublime objeto del deseo.

La incipiente publicidad hacía su aparición en la escena para deshacer la contradicción entre consumo y producción, pues el valor expositivo de las cosas, su posibilidad de contemplarlas, aliviaba la desposesión, en la medida que la exhibición no era garantía de adquirirlas o consumirlas, de hecho el poder fantasmagórico de la mercancía se potencializaba en la falta, como “necesidad” insatisfecha los sujetos volverían una y otra vez sobre ella, encaminando sus esfuerzos y ensoñaciones para poseerla:

el efecto de las mercancías consiste en que se las contemple como satisfacción de todos los anhelos, es decir, en la reducción del anhelo a una necesidad que puede ser satisfecha por medio de un acto de compra. Pero, al mismo tiempo, las mercancías sólo conservan su fuerza de fascinación y su atractivo si no son usadas y consumidas, sino que persisten en el estado de objetos de contemplación y admiración. El efecto de una mercancía expuesta consiste en que podría satisfacer una necesidad; pero sólo logra ese efecto, si nunca se comprueba si ella es capaz de hacer efectiva esa satisfacción. La renuncia a comprobar el valor de uso en la vida cotidiana de las cosas convertidas en mercancías convierte en irrelevante la cuestión de si todo aquello que las personas contemplan en los expositores y las presentaciones de mercancías podrá pasar a su disposición alguna vez de modo concreto e individual.<sup>155</sup>

La seducción de la mercancía se imponía como un nuevo poder mítico sobre la conciencia, pero no sólo como expresión de un sistema económico enajenante, sino que, en cuanto vivencia “fantasmagórica”, la mercancía afirmaba su carácter representacional a través de múltiples ensoñaciones que combinaban la fascinación por los avances de la técnica (la industria) y la seducción de la exhibición (estetización), que a la par que ofrecía

---

<sup>154</sup> Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada...*, op. cit., pág. 98.

<sup>155</sup> Ottmar John, op. cit., págs. 98 y 99.

la promesa de posesión delimitaba una barrera infranqueable de desposesión.<sup>156</sup> Con el “mire, pero no toque”, no sólo se exacerbó el placer visual de la contemplación sino que la mercancía recuperó en un sentido nuevo aquella “lejanía, por cerca que pudiera estar” de la obra de arte aurática, sólo que ahora este abismo tenía la capacidad de reconciliar a los sujetos con el estado de cosas, en la medida que la ensoñación se conformaba y regodeaba imaginando la posesión de la mercancía.

El poder fantasmagórico de la mercancía rápidamente mostró su potencial para reconciliar las contradicciones sociales, y ofreció nuevamente la promesa de bienestar universal a las masas, pero ahora garantizada por la eficacia del binomio industria y tecnología, el cual aseguraba un futuro de paz y prosperidad para todos: “a fines del siglo XIX, las exposiciones internacionales adquirieron por tanto un significado adicional. No sólo proporcionaban una utópica tierra encantada que despertaba la ilusión de las masas. Cada exposición sucesiva era invocada para dar ‘testimonio’ visible del progreso histórico hacia la realización de estas metas utópicas, siendo cada una más espectacular, más monumental que la anterior.”<sup>157</sup>

No es extraño que Benjamin sentenciara que “el siglo no supo responder a las nuevas virtualidades técnicas con un orden social nuevo. Y por eso la última palabra se ha quedado en los embaucadores truchimanes de lo antiguo y lo nuevo, que están en el corazón de estas fantasmagorías. El mundo dominado por sus fantasmagorías es –para servirnos de una expresión de Baudelaire– la modernidad.”<sup>158</sup> En esta época los sujetos experimentan las mercancías de forma pasiva, no sólo como si fueran ajenas al sistema de producción del cual dependen, sino también porque a través de su contemplación transfieren a éstas la fuente de sus gozos y alegrías; incluso establecen con ellas cierta empatía, como si se tratará de seres vivos, cuando en realidad se trata de valores abstractos que terminarían por transformar la estructura de la experiencia en la vida moderna.

---

<sup>156</sup> “En las ferias las multitudes fueron condicionadas en el principio de la publicidad: ‘Mire, pero no toque’ aprendieron a obtener placer sólo del espectáculo. Los amplios escaparates de vidrio se originaron en los Pasajes, y también el mirar vidrieras como actividad del *flâneur*. Pero aquí la exhibición no era una meta financiera en sí misma. Las tiendas llenas de ‘novedades’ y las casas de placer dependían de una clientela de los sectores acomodados. En las ferias internacionales, por el contrario, el comercio de mercancías no era más significativo que su función fantasmagórica como ‘festivales populares’ del ‘capitalismo’ donde el entretenimiento de masas llegó a ser un gran negocio. En La feria de París de 1855 hubo 800 exhibidores. En 1867, los 15 millones de visitantes a la feria incluían a cuatrocientos mil obreros franceses que habían recibido entradas gratuitas, mientras que los obreros extranjeros recibían alojamiento a cuenta del Gobierno Francés. Las autoridades alentaban al proletariado a realizar el ‘peregrinaje’ a estos altares de la industria y a contemplar las maravillas que su propia clase había producido pero que no podía permitirse poseer, o a maravillarse frente a la máquinas destinadas a desplazarlos.” (Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada...*, op. cit., pág. 102).

<sup>157</sup> *Ibid.*, pág. 105. Benjamin dirá que “las Exposiciones Universales son lugares de peregrinación al fetiche que es la mercancía.” (*París, capital del siglo XIX*, op. cit., pág. 179).

<sup>158</sup> Walter Benjamin, “París, capital del siglo XIX” en *Libro de los pasajes*, Ediciones Akal, Madrid, 2009, pág. 63.

La apariencia estética de la mercancía, su estetización, se impone en la modernidad como la vivencia por excelencia del hombre con su materialidad histórica.

En el próximo capítulo indagaremos la idea del enriquecimiento de la experiencia en el pensamiento benjaminiano a través del arte y su dimensión política como condición para redimir a la conciencia colectiva del lastre ideológico de la modernidad capitalista, o al menos para apuntalar la fragmentación de su discurso dominante. Pero como ya mencionamos anteriormente, para Benjamin esta reflexión deberá recuperar la dimensión revolucionaria de la reproductibilidad técnica, toda vez que “ocuparse de la técnica reproductiva abre [...] la significación decisiva de la reproducción. Permite así corregir hasta ciertos límites el proceso de cosificación que tiene lugar en la obra artística.”<sup>159</sup> Asimismo, analizaremos la experiencia del *shock* que puede producir la politización del arte, pero no en el sentido que fue desarrollado en este capítulo, sino como experiencia de ruptura y transgresión, lo que podría conducir a la refuncionalización del arte ya no como “arte de masas” sino como arte revolucionario.

---

<sup>159</sup> Walter Benjamin, *Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs*, op. cit., pág. 105.

## **Capítulo IV. El enriquecimiento de la experiencia en la época de la reproductibilidad técnica**

Como se ha reiterado, el tema de la experiencia constituye una de las cuestiones fundamentales que conformaron el pensamiento benjaminiano. Pero esta preocupación no sólo se enfocó en explicar cómo las determinantes históricas confluyeron en un proceso de empobrecimiento, ya que siempre tuvo como prioridad dilucidar las condiciones en que puede suceder el enriquecimiento de la experiencia, particularmente a través de los medios técnicos.

En el presente capítulo se abordará el tema del enriquecimiento de la experiencia desde el ámbito de la estética; concretamente la posibilidad que para ello ofrecen las nuevas manifestaciones artísticas, como el cine o la fotografía. La irrupción de la técnica y su introducción en el arte produjo dos efectos importantes: I) debido a su naturaleza reproducible las obras perdieron su carácter excluyente, puesto que ahora eran exhibidos al gran público de las masas, fenómeno democratizador que aseguró la generalización de la experiencia, es decir, su actualización en la esfera de lo público; II) la relación inédita con los aparatos técnicos obligó a los sujetos a adecuar su estructura perceptiva a las nuevas exigencias que estos traían aparejados abriendo la posibilidad de su enriquecimiento. En efecto la técnica inauguró una discusión en el campo de la estética que indaga la posibilidad de recuperar la capacidad de tener y transmitir experiencias a partir de uno de los elementos que condujeron a su empobrecimiento. Pero sin duda, lo que Benjamin más destacó ante esta posibilidad fue que no se limitaba al nivel de la subjetividad individual, sino que avanzaba en la recuperación colectiva de la experiencia cuya efectividad se decidiría a partir de la politización del arte.

Asimismo, se tratará el tema de la refuncionalización, ya que constituye uno de los procedimientos, que planteó Benjamin, mediante los cuales es posible modificar la función que cumplen los aparatos técnicos en la construcción de las vivencias cotidianas y explorar su potencialidad subversiva, esto es, cómo utilizarlos para el enriquecimiento de la experiencia.

#### 4.1.- Hacia un arte revolucionario: aura y técnica

Si es verdad que, como dice Benjamin, “la historia del arte es un historia de profecías” y que su “tarea más importante [...] está en descifrar en las grandes obras de arte del pasado las profecías que están vigentes en la época de su propia redacción”,<sup>160</sup> podemos ver cómo la “muerte del arte” anunciada por Hegel, como consecuencia del trastocamiento de los fundamentos epistemológicos y ontológicos de la actividad artística, así como de las formas de concretizarse, augura un cambio sustancial de la dimensión teleológica del arte, que ya no será factor de vinculación con lo sagrado o lo religioso ni de fiesta o de cohesión social como tampoco una verdad metafísica.<sup>161</sup> A partir del desarrollo de la reproductibilidad técnica se comienza a dibujar no sólo un profundo y radical cambio de *lo artístico* sino, sobre todo, de su *finalidad*, que va acompañado de otras transformaciones en las determinantes sociales y económicas que afectaron decidida e integralmente las condiciones y posibilidades de lo humano.

El arte que retoma Benjamin es un arte con carácter revolucionario y convocante, dirigido a las grandes masas cuya emergencia determinó profundamente el devenir de las sociedades europeas.<sup>162</sup> En última instancia, se trata de un arte que por fuerza tiene que ser profanado de su función ritual para poder extender la experiencia estética al gran público; así pues, Benjamin reflexiona en torno a la pérdida del carácter aurático del arte, que dio paso a una obra cuyo valor se encuentra en su exhibición.

A través del concepto de “aura” y su destrucción, Benjamin intentó comprender el sentido de las obras de arte después de la irrupción de la revolución técnica y definir su función transformadora de la vida social y su capacidad de generar una verdadera conciencia histórica.

---

<sup>160</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, *op. cit.*, pág. 116. Fragmento 6.

<sup>161</sup> *Vid. supra*, apartado 1.2 “El después de la ‘muerte del arte’”.

<sup>162</sup> Cabe reiterar que para Benjamin la destrucción del aura, que él identifica con el arte profano, no equivale a la decadencia de esta actividad, ya que la técnica no actúa contra el arte, sino que es en función de los usos que a ésta se da lo que determina su potencial subversivo o alienante. De esta manera, una característica fundamental de este tipo de arte es que es convocante, puesto que la reproductibilidad técnica facilita el acceso a estos bienes culturales los cuales ya no están confinados exclusivamente a las solemnes paredes de los museos y galerías; por esencia su experiencia es colectiva y pública. Además, la introducción de la técnica, a través tanto de los materiales como de los procesos, configura una nueva forma de percepción capaz de revertir el embotamiento de la estructura sensorial por medio de relaciones nuevas y productivas que se dan a partir de la compleja multiplicidad de los objetos disponibles a la experiencia cotidiana en la modernidad. Lo anterior fundamenta el anhelo benjaminiano de que el arte se constituya en una empresa revolucionaria que posibilite, al menos en cierta medida, la resistencia del hombre ante la ideología hegemónica del modelo capitalista y sus políticas de dominación.

Para él, el aura de una obra es “un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía por más cerca que pueda estar.”,<sup>163</sup> es decir, el aura es una forma de la experiencia estética que surge como una aspiración de aprehender la obra de arte por medio de la visión –la contemplación– que se hace de ella, pero que finalmente es imposible poseer. Dicha experiencia estética constituye la aparición irreplicable de una lejanía, ya que no importa cuán cercana esté la obra del espectador, siempre habrá una brecha entre ambos, mostrando así la inaccesibilidad de la obra artística, como en el contexto ritual, donde las obras si bien acercan lo divino a los sujetos que las contemplan, también les recuerdan la inconmensurabilidad que separa esta dimensión de la profana: en el acto ritual, lo sagrado se muestra alejándose.

En este contexto histórico, en el que se imponía sobre los hombres la lejanía inexpugnable de la obra de arte, el valor de culto de la misma se encontraba en estrecha relación con el concepto de “aura”. El autor explica que una de las características más importantes que tenía la obra, hasta el momento de la irrupción de su reproducción masiva, en la tradición occidental era su *ocultamiento*; mismo que va de la mano de la experiencia estética de la objetividad de la obra de arte y que depende enteramente de la vivencia mágica de los elementos que definen al objeto artístico. De esta manera, tanto la realidad sagrada y el misterio que guarda la obra permanecen ocultos, ya sea de manera física –teniendo en cuenta que las piezas artísticas no podían ser mostradas fuera de los recintos consagrados para albergarlos, como los templos o las iglesias– ya sea de manera espiritual, a saber, “la aceptación de lo sobrenatural en lo natural, de lo sobre-humano en lo humano”<sup>164</sup> sólo podía ser develada como parte de un ritual, a través del cual el hombre se recogía y se hundía en la contemplación de la obra artística.

Según Benjamin, la obra de arte estaba hecha sólo para que se mantuviera a la vista de unos cuantos espectadores privilegiados, que más que examinarla o reflexionar sobre ella, la tomaban como objeto de veneración, pues formaba parte de un acto ritual que daba cuenta de las formas en las que el hombre se desenvolvía en su mundo; es decir, el arte no era meramente una representación externa al mundo, sino una de las partes que completaba el orden de un cosmos siempre trascendente. El arte tenía entonces una significación mágico-religiosa que se insertaba en un conjunto de relaciones y tradiciones por medio del culto. Tanto su ejecución, como su contemplación se “hacían en

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, pág. 47.

<sup>164</sup> Bolívar Echeverría, “Introducción: arte y utopía” en Walter Benjamin, *La obra de arte...*, op. cit., pág. 13.

obediencia a los requerimientos de una sociedad cuya técnica sólo existe si está confundida con el ritual.”<sup>165</sup>

El filósofo berlinés adjudicó a la obra de arte aurática una especie de halo sagrado, podría decirse divino, por el que ésta se tornó un objeto de culto, inaccesible para el hombre fuera del acto ritual, esto es, la trascendencia propia de la obra que se hacía patente en su valor de culto obligaba a quienes podían contemplarla a no vincularse con ella en su vida diaria, de tal modo que su apropiación estaba cancelada. Por ello, la apreciación de la obra obligaba a mantener siempre una distancia infranqueable frente ella, pues, existía de antemano un alejamiento entre ésta y el hombre que la contemplaba, que no podía ser superado debido a que el “aquí y ahora” que envolvían a la obra imponían y abrían una brecha que separaba al espectador del “momento único, [en el que] aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural que perdura metonímicamente en ella [en la obra de arte]”,<sup>166</sup> en este caso la contemplación se convirtió, pues, en el único vínculo posible entre el espectador y la obra.

Lo anterior obedeció a dos motivos fundamentalmente: en primer lugar, el contexto social y espacial en el que se circunscribía –la función ritual–; y, en segundo lugar, las condiciones de la técnica empleada para su realización, las cuales no permitían su reproducción masiva: el “arte estaba dirigido a la producción de valores eternos, el arte que estaba en lo más alto era el que es menos susceptible de mejoras...”<sup>167</sup>

En contraste, el valor de exhibición resume uno de los más importantes cambios que sufrió el arte moderno: “se trata de una transformación esencial que lo lleva, de ser un “arte aurático”, en el que predomina un “valor para el culto”, a convertirse en un arte plenamente profano [...] [ahora] la obra vale como un factor que desata una experiencia profana: la experiencia estética de la belleza.”<sup>168</sup>

Para Benjamin, el valor de exhibición de la obra se extrae del lugar y del culto en el que se enmarcaba, para poder exhibirla en espacios que anteriormente eran prácticamente inalcanzables, a la vez que inapropiados, puesto que la obra artística estaba destinada a permanecer en los centros de culto, como es el caso ejemplar de las iglesias.

---

<sup>165</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, op. cit., pág. 55.

<sup>166</sup> Bolívar Echeverría, *Introducción...*, op. cit., pág. 16.

<sup>167</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, op. cit., pág. 62.

<sup>168</sup> Bolívar Echeverría, *Introducción...*, op. cit., pág., pág. 13.

Si anteriormente el valor del arte se sujetaba a su unicidad y singularidad por ser precisamente una cosa realizada “de una vez y para siempre”, en la época de su reproductibilidad técnica la originalidad de la obra pierde sentido, se diluye en su repetición, en una copia cuya reactualización depende de su reproducción en serie como puerta de entrada a su exhibición en y para la masa.

La diferencia que existe entre el arte aurático y el arte profano<sup>169</sup> radica en que éste último está hecho para ser exhibido, es decir, para ser entregado a la experiencia estética de más de una persona; se trata de un arte común cuya actualización depende de su dimensión pública.

Benjamin reconoce que el valor de exhibición busca un nuevo vínculo entre la obra de arte y el sujeto que la percibe,<sup>170</sup> que no depende de su significación mágico-religiosa, de su fundamentación en el ritual y, por ende, de su ocultamiento; dotándola, por el contrario, de “funciones completamente nuevas”<sup>171</sup> que atienden a una nueva praxis basadas en el compromiso político de los sujetos y que exige su intervención constante.

El hecho de que una obra de arte sea exhibida debería permitir que ésta fuese intervenida por su receptor; así, tanto la interacción y la participación con ella se haría no sólo verdaderamente efectiva, sino también más estrecha, ya que despertaría en quien la observa una actitud crítica opuesta a la actitud de disfrute característica de la contemplación.

Así, la publicidad y reproductibilidad técnica se configuran para transformar el valor de la obra de tal modo que ésta aparece como un *shock*, como una amenaza o una provocación al espectador, cuya finalidad es sacarlo de su letargo.

Benjamin identifica que “los conceptos nuevos que se introducen a continuación en la teoría del arte se diferencian de los usuales por el hecho de que son completamente inutilizables para los fines del fascismo. Son en cambio útiles para formular exigencias revolucionarias en la política del arte.”<sup>172</sup> Y concluye que es gracias a este valor de exhibi-

---

<sup>169</sup> El arte profano es una denominación que Benjamin otorga al arte que se deslinda de todo fundamento ritual y que, en ese mismo sentido, cambia su función artística. Éste es el arte de y para la reproducción.

<sup>170</sup> Una percepción que sí es propia de las masas emergentes es porque gracias ellas, esta nueva forma de percepción que aquí se propone, tiende a sensibilizarse y comprometerse con la obra que, respecto del espectador, fundamenta su desarrollo crítico, el de su conciencia social.

<sup>171</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, op. cit., pág. 54.

<sup>172</sup> *Ibid.*, pág. 38.

ción que el nuevo uso del arte se constituye en la posibilidad de inaugurar una actitud crítica en el sujeto receptor; por consiguiente, que su forma de relacionarse con la obra de arte dependerá del desarrollo de su conciencia histórica.

En el arte profano encontramos que tanto su originalidad como su durabilidad se desvirtúan. “su unicidad no es perenne y excluyente como la de la obra aurática, sino reactualizable y convocante. Es siempre la misma y siempre otra.”<sup>173</sup> Por ello, es reconocible que el carácter artístico del arte profano se encuentra justamente en su reproductibilidad, en su capacidad de ser mejorada: ejecutada un número indefinido de veces para lograr así su perfeccionamiento. El original como tal no existe en el arte hecho para la exhibición, de hecho no tiene sentido preguntar por él: “¿cuál es la copia original de esta fotografía o de esta pieza musical?

Así pues, Benjamin concluyó que mientras la obra aurática representa la totalidad de una realidad acabada y completa, el arte profano implica *el montaje* de una cantidad variable de componentes singulares que son modificados de manera indistinta, es decir, que abre la posibilidad infinita de recrear y actualizar la obra de arte desde la especificidad histórica y social de los espectadores.

Benjamin argumentó que el arte profano sólo puede constituirse en la medida que es reproducible masivamente, es decir, cuando la técnica permite reproducir una misma obra un indeterminado e indeterminable número de veces. La técnica<sup>174</sup> despliega la posibilidad de que los “los productos [artísticos] fueran llevados al mercado no sólo en escala masiva (como antes), sino en creaciones que se renuevan día con día.”<sup>175</sup>

Queda claro que para Benjamin la imitación ha existido desde siempre en la medida que toda obra es reproducible, no obstante, lo que hace diferente a la reproductibilidad técnica de la era moderna es que anteriormente la imitación se restringía a ser una reproducción con fines casi exclusivamente didácticos, ya sea para ejercitar a un discípulo en un arte determinado o para extender la obra del maestro; en cambio, la reproductibilidad técnica guarda en sí una finalidad mercantil. Este proceso está ligado de manera indisoluble con el nuevo modelo económico emergente, mismo que posibilita el progreso técnico

---

<sup>173</sup> Bolívar Echeverría, *Introducción...*, *op. cit.*, pág. 16.

<sup>174</sup> Respecto al problema de cómo la técnica ha puesto en cuestión el estatuto de lo que puede o no considerarse como artístico, Benjamin analiza al menos dos que resultan fundamentales para entender el arte denominado post-aurático: el cine y la fotografía.

<sup>175</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, *op. cit.*, pág. 40.

de la producción artística, pues, en una sociedad en la que tanto la tecnología como la industrialización determinan el progreso de las naciones, la reproductibilidad técnica de aquello que puede ser considerado como obra de arte determina la transformación de la experiencia estética de los sujetos y, por ende, de su percepción.

Benjamin encontró que este cambio radical, que va del arte aurático a aquel que se reproduce una y otra vez, puede ser claramente ejemplificado con la fotografía y el cine, ya que "...en ninguna parte como en el cine [y la fotografía] las reacciones individuales, cuya suma compone la reacción masiva del público, se encuentran condicionadas de entrada por su masificación inminente."<sup>176</sup>

La irrupción de la revolución técnica permitió un acercamiento más directo con la obra, al mismo tiempo que innovó la forma en la que el espectador se vincula con ella; *la interacción* con la obra otorgó la posibilidad de intervenir en ella, de modificarla.

Es innegable que la reproductibilidad logra acercar el arte al espectador, pero la reproductibilidad técnica aparece como un arma de doble filo, ya que si bien se inaugura una nueva correspondencia entre sujeto y obra, asimismo conlleva la posibilidad de convertir al gran público en "...una masa amorfa de seres sometidos a un 'Estado autoritario', manipulada al antojo de los managers de un monstruoso sistema generador de gustos y opiniones cuya meta obsesiva es la reproducción [...] de un solo mensaje apologético que cuenta la omnipotencia del capital y alaba las mieles de la sumisión."<sup>177</sup>

Pero, frente a la lógica del capitalismo, Benjamin creía que la reproductibilidad del arte podría presentarse como una herramienta para poder conquistar una auténtica conciencia social e histórica, ya que el cambio en la forma de entender la obra de arte ocasionado por su reproductibilidad técnica, obliga a sus receptores a realizar un replanteamiento no sólo sobre los valores que determinan a esta última, sino también sobre la forma en que afecta la percepción sensible y política de la misma, puesto que ya no se podía recurrir a los viejos e inamovibles estándares que determinó la tradición.

El giro que se presenta en la concepción de la obra aurática desembocó paulatinamente en lo que Benjamin llamó la destrucción del aura; cuando él "habla de la decadencia y la destrucción del aura, se refiere a algo que sucede con la unicidad o singulari-

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, pág. 82.

<sup>177</sup> Bolívar Echeverría, *Introducción...*, *op. cit.*, pág. 25.

dad perenne y excluyente que es propia solamente de las obras de arte cuyo valor se afinca en el servicio al culto.”<sup>178</sup> Ahora el gran público puede tener acceso a una reproducción de cualquier obra que desee disfrutar y al goce que ésta brinda, sin preocuparse por su valor de autenticidad.

El filósofo berlinés percibe, en suma, la mutación de la experiencia estética de la obra de arte y, asimismo, la fractura con la tradición que ella representaba: “la masa es en nuestros días la matriz de la que surge renacido todo comportamiento frente a las obras de arte que haya sido usual hasta ahora [...] *las masas de participantes, ahora mucho más amplias, han dado lugar a una transformación del modo mismo de participar.*”<sup>179</sup>

Benjamin concluyó que la ruptura con el valor de culto supeditado al uso ritual de la obra no desaparece sin más, antes bien, reaparece en la política. Con el concepto de “*estetización de la política*”, denuncia que en el fascismo existe un aprovechamiento de la desvirtuación mítica del arte; el aura de la obra de arte, según Benjamin, se transfigura en el sublime “goce estético de primer orden”<sup>180</sup> del dominio bélico, en el goce de su propia aniquilación. Por ello es que el autor “trata de convencerse a sí mismo y de convencer a sus lectores de que la manera en que la experiencia estética se ha alcanzado gracias a la obra de arte aurática está por ser sustituida por una mejor, más libre, de hacerlo, una manera capaz incluso de redefinir la noción misma de lo estético.”<sup>181</sup> Lo cual significa una revolución total en los valores y estándares para definir el arte mismo, que ayude a su vez a la masa espectadora en el desarrollo de una conciencia revolucionaria. Así pues, Benjamin reconoce que el “fundamento de la tendencia anti-aurática en la historia del arte contemporáneo hay que buscarla en la resistencia y la rebelión de las masas contemporáneas frente al estado de enajenación al que su sujetividad política se encuentra condenada en la modernidad capitalista...”.<sup>182</sup> Es por esta razón que la destrucción del aura no es para el filósofo alemán un acontecimiento funesto, es, por el contrario, el paso hacia un nuevo arte que guarda en sí una función social: el enriquecimiento de la experiencia y el desarrollo de la conciencia histórica.

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, pág. 17.

<sup>179</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, *op. cit.*, pág. 92.

<sup>180</sup> *Ibid.*, pág. 99.

<sup>181</sup> Bolívar Echeverría, *Introducción...*, *op. cit.*, pág. 17.

<sup>182</sup> *Ibid.*, pág. 20.

## 4.2.- El enriquecimiento estético de la experiencia

En el contexto de pérdida generalizada de la experiencia descrito anteriormente, Benjamin pretende encontrar en la cultura un último resquicio para cuestionar el estado de cosas y sustentar el proceso de cambio social revolucionario. A partir de su análisis de la condición histórica, él intenta indagar cuál es el lugar que ocupa el arte, la intelectualidad y los nuevos medios de comunicación en la sociedad contemporánea. En una conferencia de 1934 dijo que los determinantes históricos “le presentan al escritor [y a cualquier artista, en última instancia] sólo una exigencia: la de reflexionar, preguntarse por su posición en el proceso de producción.”<sup>183</sup>

Esta preocupación constituyó uno de los elementos programáticos del itinerario intelectual benjaminiano, el cual concluyó en una teoría cuyo eje central es “el análisis de las condiciones de producción del arte, la crítica de su funcionamiento y los cambios emergentes. Se trata de una teoría refuncionalizadora del arte y la cultura, para orientarlos en un sentido antagonista al capitalismo.”<sup>184</sup>

La pretensión refuncionalizadora que Benjamin exige para el arte revolucionario abrevó de dos fuentes fundamentalmente distintas aunque entrelazadas: el marxismo, al que se acercó gracias a la mediación de Asja Lacis,<sup>185</sup> y las vanguardias constructivistas y productivistas rusas, que conoció en sus visitas a Moscú a partir de 1926. La importancia que estas dos fuentes tuvieron en el pensamiento del filósofo berlinés fue determinante para la conformación de su teoría del arte revolucionario, ya que la primera aportó la reflexión sobre cómo las condiciones materiales determinan la capacidad de los movimientos revolucionarios para hacer frente al sistema de producción, y la segunda reveló la función “técnica” del artista: éste se presenta como un técnico experto que *opera* los materiales y procedimientos que conforman los nuevos medios de producción. Estos elementos habrían de llevarlo a establecer una fructífera, complicada y entrañable amistad con Bertolt Brecht.<sup>186</sup> Al respecto, Erdmut Wizisla comenta que:

---

<sup>183</sup> Walter Benjamin, *El autor como productor*, Itaca, México, 2014, pág. 56.

<sup>184</sup> Fernando Catz, *Benjamin y Brecht: una teoría refuncionalizadora para la práctica cultural antagonista*, pág. 2. Ponencia presentada en el Instituto de Investigaciones Gino Germani con motivo de las VI Jornadas de Jóvenes investigadores, celebradas del 10 al 12 de noviembre de 2011.

<sup>185</sup> Cfr. Eugene Lunn, *Marxismo y modernismo: un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

<sup>186</sup> De sobra es conocido que algunos de los más cercanos amigos de Benjamin, como Theodor Adorno y Gershom Scholem, no aprobaban esta amistad debido a que veían en Brecht una influencia nociva dado su radicalismo político y su particular interpretación del marxismo. Erdmut Wizisla menciona al respecto que “en el transcurso de los años treinta se fue desarrollando en

Benjamin y Brecht se negaban a hacer depender la calidad de una obra de su contenido. Como se sabe, prestaban mucha atención al desarrollo de nuevas técnicas y formas artísticas, porque les parecía que dependían de la evolución de la sociedad entera y que a la vez ya tenían una ventaja anticipada sobre ella [...] [Y agrega que a diferencia de quienes] pedían del arte que sirviera directamente a la lucha de liberación del proletariado, aquéllos consideraban imprescindibles los experimentos en el arte que convirtieran la destrucción de la realidad cerrada y el ensayo de formas de nuevas, abiertas, en principios eficaces para el arte y por lo tanto para la sociedad.<sup>187</sup>

En efecto, para Benjamin y Brecht “la dialéctica no es un método para comprender la realidad como totalidad, ni abarcar las mediciones como forma de penetrarla. Más bien es una forma de acuchillar la realidad. Es un método de contradicciones, de oposiciones, de paradojas, de provocación...”<sup>188</sup>

A partir de su interpretación del teatro épico de Brecht, Benjamin identificó que el pensamiento lejos de consumarse en la mera abstracción, constituye una intervención concreta y pública que se manifiesta a través de la técnica, ya que “le exige al arte una tarea mucho más difícil; esto es, la de *deshacer* la alineación del *sensorium* corporal, *restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad*, y la de hacer todo esto no evitando las nuevas tecnologías sino *atravesándolas*.”<sup>189</sup>

El arte aparece en el pensamiento benjaminiano como una configuración histórica de la percepción cuyo destinatario eran los nuevos medios de comunicación para las masas, y cuyo objetivo era romper el anquilosamiento estético de los sentidos y la reflexión. Sin embargo, esta ruptura no aparece como una revelación, sino como un trabajo.

A diferencia de Adorno para quien la introducción de la técnica en la dimensión artística conducirá a la liquidación generalizada del arte, Benjamin sostenía que lo que en verdad acontecía era la liquidación de un tipo particular de arte, el aurático, y que en el fondo acarrearía un efecto positivo: situar al arte en la dimensión política.

Benjamin afirmó la capacidad revolucionaria de la técnica en el arte “para ‘movilizar a las masas’ a través del efecto del *shock* y de la distancia artística [...] [y] que la liquidación del arte resultaba profética, programática del futuro, en el sentido que su proce-

---

Adorno una crítica al principio encubierta, pero cada vez más impregnada de dureza a la relación de Benjamin con Brecht; como en el caso de Scholem, la crítica sustituía el rechazo de algunos factores de la evolución intelectual de Benjamin.” Y agrega que “así como Scholem hacía responsable a Brecht por el materialismo en general en Benjamin, Adorno imputaba a la influencia de Brecht la aplicación tosca, desde su punto de vista defectuosa, de esos principios metodológicos. (*Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*, Paidós, Buenos Aires, 2007, pág. 33 y 34).

<sup>187</sup> *Ibid.*, pág. 158 y 163.

<sup>188</sup> Fernando Catz, *op. cit.*, pág. 9.

<sup>189</sup> Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin...*, *op. cit.*, pág. 171.

so productivo colectivizado transcendía la división del trabajo del artista y el técnico, el trabajador intelectual y el manual.”<sup>190</sup>

Pero esta liquidación estuvo acompañada de otra que extinguió al individuo que podía experimentar este tipo de arte. Muy a su pesar,<sup>191</sup> Benjamin reconoció que al momento positivo de la técnica, es decir, el progreso tecnológico de los medios de producción masiva de bienes culturales, le era inherente un momento negativo para los espectadores en virtud de que la experimentación de la obra artística había cedido paso a su consumo fetichista; proceso en el cual el valor de la obra dejaba de ser intrínseco para depender de las condiciones del mercado y su finalidad se alejaba del enriquecimiento humana para terminar abonando a la barbarie. Por ello advirtió que “si la abolición de la burguesía no llega a consumarse antes de un momento casi calculable de la evolución técnica y económica (señalado por la inflación y la guerra química), todo estará perdido”.<sup>192</sup> Y agregó que los recursos técnicos,

mientras renuncian a una interacción armónica, se legitiman en la guerra, la cual demuestra con su destrucción de las pruebas que la realidad social no estaba preparada para convertir a la técnica en órgano, que la técnica no era lo suficientemente poderosa como para superar las fuerzas sociales elementales [...] [En efecto,] la guerra imperialista está condicionada, en su núcleo más duro y fatal, por la abierta discrepancia entre, por un lado, los gigantescos medios de la técnica y, por el otro, su ínfimo esclarecimiento moral. En los hechos, la sociedad burguesa, a causa de su naturaleza económica, no puede hacer otra cosa que aislar a la técnica, tanto como le sea posible, de lo denominado espiritual.<sup>193</sup>

Benjamin revela el secreto de la vida moderna, el de su cotidianidad: si bien la violencia y la destrucción son intrínsecas a la capacidad de creación, puesto que no existe ningún documento de cultura que no lo sea a la vez de barbarie, la lógica de consumo logró inclinar la balanza hacia el primer elemento, olvidando que el empleo y desarrollo de la técnica exige no sólo la explotación de la naturaleza, sino también la del propio hombre y que el sistema de (re)producción del mundo objetual tiende a sumergir a los sujetos en un letargo capaz de borrar toda diferencia cualitativa para alimentar y perpetuar dicha “necesidad”.

---

<sup>190</sup> Susan Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Siglo XXI editores, México, 1981, pág. 296.

<sup>191</sup> Esta formulación crítica y mucho más pesimista sobre los cambios en la percepción que fueron impulsados por la revolución técnica, que contrasta con la aparecida en el ensayo sobre la obra de arte, aunque ya insinuada al final de ésta, recoge el espíritu de recelo que Adorno plasmó en su trabajo sobre la música, elaborado en 1938, respecto del progreso técnico. Cfr. *Theodor Adorno, Filosofía de la nueva música*, Ediciones Akal, Madrid, 2003.

<sup>192</sup> Walter Benjamin, “Avisador de incendios” en *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 2005, pág. 64.

<sup>193</sup> Walter Benjamin, “Teorías del fascismo alemán” en *Estética y política*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2009, pág. 69.

“La indiferencia es el estado de ánimo que corresponde al estrato más elemental de la experiencia cotidiana moderna: el de la vigencia infinitamente repetida de un denominador común, de una equiparabilidad universal de todo valor de uso con cualquier otro”.<sup>194</sup>

En la muchedumbre la experiencia cotidiana queda fragmentada en un sinfín de percepciones yuxtapuestas sin ningún concierto. Asimismo, “acompañando esta disrupción de la continuidad espacial se deba una transformación en la experiencia del tiempo. El tiempo, perdía el ‘aura’ que había poseído como un calendario de rituales y se hacía vacío.”<sup>195</sup>

Frente a la amenaza del mundo exterior, el individuo moderno comenzó a encerrarse en sí mismo, incapaz de responder a la vorágine de estímulos del mundo moderno, de modo que la mera existencia (*Erlebnis*) sustituyó a la experiencia reflexiva (*Erfahrung*) de la realidad: “si no podía interpretar la verdad social que la realidad contenía, no podía entonces volverse consciente de su propia posición objetiva.” Ahora, “no sólo el tiempo perdió su aura sino también los objetos percibidos, incluyendo otros seres humanos...”<sup>196</sup>

La pérdida de la experiencia en sus dimensiones espacio-temporal y objetual marcaron el rumbo de un proceso de deshumanización que convirtió a la comunidad en mercado, a la solidaridad en consumo y al interés público en privado: en la modernidad las personas ya no constituyen una colectividad, sino que “se presentan como aglomeraciones concretas; pero [que] socialmente siguen siendo abstractas, esto es, que permanecen aisladas en sus intereses privados. Su modelo son los clientes que, cada uno en su interés privado, se reúnen en el mercado en torno a la “cosa común”.”<sup>197</sup>

Frente a un panorama de incertidumbre y desaliento: el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, la firma del pacto de agresión nazi-soviético, la xenofobia, la pobreza y el exilio, Benjamin encontró en el arte uno de los últimos lugares donde podía resistir la dimensión utópica del pensamiento.

Justo en el contexto de estas transformaciones es que podemos entender que, si un fenómeno político y social ha sembrado el miedo y la zozobra entre las élites dominan-

---

<sup>194</sup> Bolívar Echeverría, *Valor de uso y utopía*, México, Siglo XXI, 1998, pág. 57.

<sup>195</sup> Susan Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa...*, pág. 317.

<sup>196</sup> *Ibid.*, pág. 318.

<sup>197</sup> Walter Benjamin, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” en *Iluminaciones II. Baudelaire un poeta en el esplendor del capitalismo*, Taurus, Madrid, 1972, pág. 79.

tes, tanto de los Estados totalitarios como de los regímenes capitalistas más desarrollados, ese es el surgimiento de las masas y la “proletarización creciente del hombre actual”,<sup>198</sup> que no es otra cosa que el proceso de deshumanización físico, material y, principalmente, espiritual de los sujetos. Pero dicha desconfianza hacia estas masas nace como consecuencia de dicho proceso de deshumanización, a saber, ese nivel de irracionalidad e insensibilidad que reduce su condición cada vez más hacia la mera animalidad. Se trata, pues, de masas irascibles y violentas que ponen en peligro la continuidad del *status quo* político, social y económico. Por ello es que, más allá de cuán fuertes, importantes y “conscientes”<sup>199</sup> puedan ser los movimientos de transformación y lucha proletarios, “el fascismo intenta darles una expresión que consista en la conservación de esas relaciones. *Es por ello que el fascismo se dirige hacia una estetización de la vida política.*”<sup>200</sup>

Ahora bien, Benjamin acepta que la finalidad de los esfuerzos contenidos en esta *estetización de la política* es conducir a exaltar la violencia como mecanismo para asegurar el mantenimiento de las relaciones de derecho y propiedad entre las clases sociales, pero aquí, es necesario agregar que también tiende a la aceptación de la aniquilación propia de cada individuo que, escondido en el “deambular” de las masas, *aplaude, elogia* y *goza* con la invención técnica que lo sitúa al borde de su propio fin. Gozar con la aniquilación, la destrucción y la barbarie es el objetivo último de este proceso que quiere confundir la eficacia técnica con belleza. Es un proceso de reducción estético que tiene como arquetipo la vanguardia técnica e industrial, y ahora la tecnológica, que encuentra su belleza en la sofisticación y la “espectacularidad” tanto del armamento bélico como en la del sinfín de instrumentos que son empleados en la vida diaria.

Aquí, se confunde y trastoca el ideal de someter a la naturaleza<sup>201</sup> a través del imperio de la máquina, por el sometimiento real del hombre ante ésta. Para Benjamin, el problema de la técnica es consecuencia del empleo mezquino e instrumental de la misma;

---

<sup>198</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, *op. cit.*, pág. 96.

<sup>199</sup> Adviértase que no se están confundiendo los conceptos de “masa” y de “proletariado”, si aquí se usan como términos “intercambiables” es porque no se reconoce en ambos un verdadero sentido de conciencia de clase, no existe pues un movimiento consciente, reflexivo y generalizado de emancipación y reivindicación humana, sino y, en todo caso, un movimiento de reflejo y alienación. No obstante, pues, la fuerza de los movimientos obreros estos no fueron la consumación de la lucha por una reivindicación integral de lo humano. Empero, Benjamin como Marx guarda en este texto cierto entusiasmo hacia la posible praxis del proletariado y las masas: “La vida de las masas ha sido desde siempre para el rostro de la historia. Pero esto: que las masas hagan, expresa de manera consciente, y como si fueran los músculos de ese rostro, la mímica del mismo, es un fenómeno completamente nuevo.” (*Ibid.*, pág. 114. Fragmento 2).

<sup>200</sup> *Ibid.*, pág. 96.

<sup>201</sup> En el fragmento 9 de los manuscritos no incluidos en el ensayo sobre la obra de arte, Benjamin añade: “la técnica liberada implica el dominio sobre las fuerzas sociales elementales como condición del dominio sobre las naturales. (En las épocas arcaicas se da la relación inversa: el dominio de las fuerzas naturales implica el dominio de ciertas fuerzas sociales elementales). (*Ibid.*, pág. 117).

la técnica como medio, cuyo desarrollo tiene como correlato, pero en un sentido inverso, la deshumanización de los individuos. Así, la *estetización de la política* confirma y promueve este uso “antinatural” de la técnica, pues aquí la fuerza totalitaria emprende “*una rebelión de la técnica que vuelca sobre el material humano aquellas exigencias a las que la sociedad ha privado de su material natural.*”<sup>202</sup>

En suma, la idea de la *estetización de la política* subraya el momento de alienación extremo al que han llegado las masas, hasta el punto de contemplar con gusto y exaltación su propia aniquilación, y obtener un placer estético de ella:

‘Fiat ars, pereat mundus’, dice el fascismo, y espera, como la fe de Marinetti, que la guerra sea capaz de ofrecerle una satisfacción artística a la percepción sensorial transformada por la técnica. Este es, al parecer, el momento culminante del ‘l’art pour l’art’. La humanidad, que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden. De esto se trata en la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo.<sup>203</sup>

La propaganda fascista asignó con éxito una doble función a la masa espectadora: la de observar de manera atenta el desarrollo de los espectáculos que la maquinaria político-militar ponía en escena, piénsese no sólo en los desfiles y eventos deportivos, sino también en la espectacularidad de los mítines políticos y la dramatización de los mensajes;<sup>204</sup> así como la de permitir su moldeamiento y manipulación a través de un falso reconocimiento por el cual la masa no es capaz de percatarse de que la víctima es ella misma y que el evento que están presenciando consiste en su propia destrucción, ya que su contemplación constituye un placer “desinteresado”, en la que el goce estético sustituye el cuestionamiento político. El ascenso de los regímenes totalitarios, al igual que el de los neoliberales, supo explotar la espectacularidad de los recursos técnicos hasta el punto de convertir una decisión de Estado en un entretenimiento para las masas necesitadas y ansiosas de “salvación”; las cuales asediadas por un contexto de incertidumbre económica, fragmentación social, odio racial y de guerra inminente se decantaron por la estetización de la política.

---

<sup>202</sup> *Ibid.*, pág. 98.

<sup>203</sup> *Ibid.*, págs. 98 y 99.

<sup>204</sup> Frederic Spotts señala que Hitler “no se dejaba nada a la suerte. Según Goebbels, ensayaba pasajes enteros como si fuese un actor a punto de entrar en escena. Cada movimiento se calculaba con la mayor precisión [...] El lugar del mitin era seleccionado con mucho cuidado en cuanto a tamaño, forma, acústica, localización y apariencia [...] [todo era preparado de tal modo que] el discurso era únicamente la ‘pièce de résistance’, previamente se había estimulado el apetito del público con bandas, desfiles, banderas, cantos –en pocas palabras, una atmósfera festiva–.” (*Hitler y la estética del poder*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2011, pág. 76).

Al decorar ciudades con gigantescas banderas o al desplegar los grupos de asalto y a otras unidades del partido con sus uniformes negros, marrones o rojo-marrones, mezclaba y contrastaba los colores como si fuese un pintor. Con bandas y masas corales creaba ambientes como si fuese un compositor. Preparaba bloques de seres humanos como si fuese un arquitecto. Hacía que más de cien mil hombres estuviesen quietos erguidos y al chasquido de sus dedos hacía que girasen, desfilaran, cantasen, gritasen y elevaran el brazo con el saludo del partido, como un coreógrafo o un director de escena. De esta manera demostraba la unidad de la nación su poder absoluto y el deseo de las masas de obedecer su voluntad sin dudar. 'Nunca antes', se ha destacado, 'fue la relación entre amos y esclavos tan conscientemente estetificada.'<sup>205</sup>

Esta "teatrocracia", entendida como la escenificación del poder, que Hitler llevó hasta sus últimas consecuencias reveló hasta qué punto los cambios que las nuevas técnicas de reproducción ocasionaron en la estructura de la percepción estética constituyen la condición *sine qua non* el fascismo puede ser comprendido.<sup>206</sup> Estos cambios lograron transferir los criterios propios del campo estético al político como quería Marinetti: la exaltación y la idealización propia del mundo del arte son conducidas hacia la glorificación de la guerra.<sup>207</sup> Benjamin reconoció que "en la política es notoria la transformación debida a la técnica de reproducción que puede constatarse aquí en el modo de la exhibición. [...] El sentido de esta transformación es el mismo en el intérprete del cine que en el político, más allá de la diferencia de sus tareas especiales: persigue la exhibición de determinados desempeños..."<sup>208</sup>

En efecto, la aparición de nuevos soportes tecnológicos y los cambios que éstos provocaron en la estructura de la percepción y en el modo como se daba la apropiación de las obras artísticas trastocaron profundamente la forma en que se entendía el trabajo tanto del actor como del político, ya que obligados a desempeñarse en medio de un sistema de aparatos, su éxito dependía de su habilidad para manejar los recursos técnicos, como condición para su exhibición pública.

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, pág. 84.

<sup>206</sup> Para Jacques Rancière no existe ningún conflicto entre la "pureza del arte" y su politización, puesto que arte y política son dos formas de división de lo sensible. El régimen estético del arte en un momento histórico dado no es completamente independiente y autorreferencial, sino que dependen en sí mismo de una determinada política que establece las delimitaciones de la organización espacio-temporal que permiten su experiencia. (Cfr. *Sobre políticas estéticas*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona-Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005). Si bien es cierto que arte y política no son excluyentes, también lo es que Benjamin afirmaba que la estetización es un fenómeno social, por el que un algo transita hacia la recomposición de las dimensiones integradas en el objeto, se prioriza una dimensión sobre las otras, en este caso la dimensión estética sobre la política, normativa, axiológica, afectiva, cognitiva, etc.

<sup>207</sup> Gerard Vilar llama la atención sobre como este proceso de estetización no sólo ha sido explotado por el poder político y económico, sino que se ha incrustado en las propias instituciones artísticas. Al respecto, menciona el célebre concurso de fotografía *World Photo Press*, en donde desbordan las imágenes que presentan situaciones de violencia, dolor, humillación, desesperación y barbarie, en las que "la calidad estética reconocible de esta imagen reprime indudablemente los hechos que refiere tanto como el juicio normativo, moral y político. En cierto sentido, es un documento perverso y que nos invita a cierta perversión a los que nos exponemos a su contemplación." ("La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo" en Ana García Varas (ed.), *Filosofía e(n) imágenes. Interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneo*, Instituto "Fernando el Católico", Zaragoza, 2012, pág. 10. Disponible en < <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/63/02vilar.pdf> >).

<sup>208</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, op. cit., págs. 106 y 107.

Pero estos dos casos sólo representan el inicio de un proceso incesante por estetizar hasta los más ínfimos intersticios de las dinámicas sociales, culturales y políticas. Estetización, exhibición y consumo se articulan para conformar la ideología moderna que, adueñándose del espacio privado, se manifiesta en el escenario público bajo la forma de vivencias estéticas, mercancías, publicidad, espectáculo político, *mass media*, etc.

### 4.3.- La reproductibilidad técnica y la politización del arte

Para Benjamin, el enriquecimiento de la experiencia dependía del cambio en la estructura de la percepción sensorial que la técnica trajo consigo con su aparición. Con la fotografía, por ejemplo, de pronto la humanidad pudo reconocer un mundo que de tan cercano se la había vuelto invisible: “la técnica más exacta puede dar a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca poseerá para nosotros [...] [puesto que] 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”.<sup>209</sup> Para Benjamin, la técnica se convierte en una prótesis corporal que permite percibir lo que la capacidad perceptiva de los sentidos no puede; la fotografía revela ese *inconsciente óptico* que se esconde en el incansable fluir de la vida cotidiana.

La fotografía permite observar “aspectos fisiognómicos de mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, suficientemente ocultos e interpretables para haber hallado cobijo en los sueños en vigilia, pero que ahora, al hacerse grandes y formidables, revelan que la diferencia entre técnica y magia es desde luego una variable histórica.”<sup>210</sup>

Desde la perspectiva benjaminiana, los recursos técnicos permitirían a los sujetos modernos transformar la forma como se relacionan con el mundo objetual en el que habitan y, por extensión, favorecer una experiencia distinta con las producciones artísticas, al menos en dos sentidos. Por un lado, porque la reproductibilidad técnica logra su democratización, la cotidianidad se inunda con un incontable número de copias que se vuelven, de manera general, más accesibles para el gran público: “la producción y la reproducción tecnológica compellan a la socialización del arte y la cultura, socavando la importancia de

---

<sup>209</sup> Walter Benjamin, “Breve historia de la fotografía” en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus, 1989, págs. 66 y 67.

<sup>210</sup> *Ibid.*, pág. 67.

la 'posesión' exclusiva, la separación entre valor estético y valor de uso, y la distinción entre artista y público, como así también la que existía entre artista y técnico."<sup>211</sup> Y por otro lado, debido a que la técnica trastocaba la estructura perceptiva del sujeto en la medida que les posibilita la percepción de fenómenos para los que estaban impedidos, ya sea por causas naturales o sociales: "hacer las cosas *más próximas* a nosotros mismos, *acercarlas* más bien a las masas, es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irrepetible en cualquier coyuntura por medio de su reproducción. Día a día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse del objeto en la proximidad más cercana, en la imagen o más bien en la copia."<sup>212</sup>

Como se mencionó anteriormente, el problema es que bajo las condiciones de la organización social, de las prácticas económicas, de los modelos de producción y de la velocidad con que transcurre la cotidianidad en la época moderna, el hombre debe experimentar su realidad sin el auxilio de la reflexión para asegurar su supervivencia. Al igual que los soldados que regresaban de la guerra sin nada que contar a pesar de haber protagonizado uno de los acontecimientos más sanguinarios y brutales en la historia de la humanidad, los hombres comunes, en la calles, en las fábricas, en las escuelas, en cualquier parte, viven la realidad sin permitir que los *shocks* del mundo externo dejen huella en la memoria.

Se trata, entonces, de una renovación en la estructura de la experiencia cuya causa está en la eclosión y proliferación de un mundo objetual que literalmente colma la capacidad perceptiva de los individuos. Por ello, "la comprensión benjaminiana de la experiencia moderna es neurológica. Tiene su centro en el *shock* [...] [Es] la idea de que la conciencia es un escudo que protege al organismo frente a los estímulos –'energías demasiado grandes'– del exterior impidiendo su retención, su huella como memoria."<sup>213</sup>

Este efecto embrutecedor que empobrece la experiencia de los sujetos es consecuencia del mecanismo de protección que opera la estructura perceptiva humana, ya que la percepción al ser incapaz de ligarse con los recuerdos sensoriales del pasado se elimina como una simple vivencia más entre tantas que ocurren a cada instante. Al respecto, Benjamin creía que el conjunto de los aparatos técnicos podía remediar este estado de atrofia: "la cámara, 'incapaz de devolvernos la mirada', capta la insensibilidad de los ojos

---

<sup>211</sup> Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin...*, op. cit., pág. 39.

<sup>212</sup> Walter Benjamin, *Breve historia de la fotografía*, op. cit., pág. 75.

<sup>213</sup> Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin...*, op. cit., pág. 187.

que se enfrentan a la máquina, ojos que ‘han perdido la capacidad de mirar’. Por supuesto, los ojos aún ven. Bombardeados por impresiones fragmentarias, ven demasiado y no registran nada.”<sup>214</sup>

La pérdida de sensibilidad como principal característica de la estética humana en la modernidad no sólo significa incapacidad para experimentar el mundo exterior, implica el debilitamiento, e incluso la nulidad, de la capacidad para responder políticamente ante éste, incluso cuando lo que está en juego es la aniquilación.

La técnica desarrolla una doble función: por una lado, permite aumentar la capacidad natural de los sentidos potenciando su sensibilidad, como en el caso del acercamiento telescópico o la cámara lenta: “*el cine sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día*”;<sup>215</sup> y por el otro, esta potenciación termina por atrofiar la estructura y capacidad perceptiva humana como consecuencia del sobre estímulo: “la cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación.”:<sup>216</sup>

Efectivamente, si “la tecnología como herramienta y como arma extiende el poder humano [...] y de tal modo produce una contranecesidad: la de usar la tecnología como escudo protector contra el ‘orden más frío’ que ella misma crea”,<sup>217</sup> es porque el contenido de la experiencia se ha vaciado para soportar los *shocks* de la modernidad sin dolor.

En este contexto, Benjamin afirmó que una forma de recobrar la experiencia es volcando la reflexión no sobre los objetos que la determinan, sino enriqueciéndola a través de ellos, es decir, lograr que la humanidad sea contemporánea del desarrollo técnico y sistema de aparatos que le acompañan, puesto que “la servidumbre al servicio del mismo sólo será sustituida por la liberación mediante él mismo cuando la constitución de lo humano se haya adaptado a las nuevas fuerzas productivas inauguradas por la segunda técnica.”<sup>218</sup>

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, pág. 190.

<sup>215</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, *op. cit.*, pág. 56.

<sup>216</sup> Walter Benjamin, *Breve historia de la fotografía*, *op. cit.*, pág. 82.

<sup>217</sup> Buck-Morss, *Walter Benjamin...*, *op. cit.*, pág. 211.

<sup>218</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, *op. cit.*, pág. 57.

Benjamin llegó a la conclusión de que para liberar las potencialidades emancipadoras y revolucionarias de la técnica es necesario romper con el paradigma que afirma que la dimensión representacional de la obra artística (no importa si se trata de un elemento figurativo o no) se consume mediante la recepción de su contenido por un sujeto expectante. Por el contrario, los cambios amparados en la técnica que trastocan las nuevas manifestaciones culturales “exigen por primera vez que su recepción se haga con un sentido determinado. La contemplación carente de compromiso no es ya la adecuada para ellas. Inquietan al observador, que siente que debe encontrar una determinada vía de acceso a ellas.”<sup>219</sup>

Con esto la estructura de la experiencia es obligada a mudar de la pasividad de la contemplación, al movimiento de la participación; de la concentración en el objeto a la distracción en el montaje. Paradójicamente, frente al fenómeno cosificador de la estetización de la vida moderna, la técnica emerge como una de las formas en que la subjetividad puede librarse del yugo de la ideología del consumo y la exhibición, ya que logra democratizar una experiencia hasta entonces inaccesible para las previas formas de producción y reproducción del arte: aquí el placer del espectador no depende de que éste se deje perder en la “inconmensurabilidad” del genio artístico y en el virtuosismo de su ejecución, sino que se mantiene en una actitud en la que el placer y el juicio crítico existen conjuntamente sin limitarse mutuamente.<sup>220</sup>

En última instancia, la reproductibilidad técnica le sirve a Benjamin para avanzar en la construcción de una teoría de la subjetivación colectiva, que por medio de la politización de la práctica artística logre el enriquecimiento de la experiencia como un medio para la emancipación de la sociedad. Para Benjamin “las nuevas técnicas miméticas pueden instruir a la colectividad en el empleo efectivo de esta capacidad [emancipadora], no sólo como defensa ante el trauma de la industrialización, sino como un medio para reconstruir la capacidad de experiencia desarticulada por ese proceso [...] este es el aspecto político, esta práctica restablece la conexión entre la imaginación y el tejido nervioso, desgarrada por la cultura burguesa. La recepción cognitiva ya no es contemplativa sino que está ligada a la acción.”<sup>221</sup>

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, pág. 58.

<sup>220</sup> Cfr. Eugenio Pandolfini, *Percepción dispersa. Arquitectura y tactilidad en la sociedad de la comunicación*, tesis doctoral inédita dirigida por María Teresa Muñoz Jiménez y Fernando Quesada López, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2014, págs. 25 y 26.

<sup>221</sup> Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada...*, *op. cit.*, págs. 295 y 297.

#### 4.4.- La idea de la refuncionalización en el arte

El concepto de refuncionalización en el arte sirve a Benjamin para determinar el carácter revolucionario que éste tiene en su época, es decir, para medir “la capacidad que muestra una obra de arte para dar cuenta de los problemas técnicos que la historia de su oficio, como un proceso conectado íntimamente con el devenir del conjunto de la sociedad, le plantea en general, y particularmente en el caso de una tecnología y una sociedad modernas, enfrentadas a la inmanencia de un cambio radical.”<sup>222</sup>

Sin embargo, el carácter revolucionario de la obra de arte no puede venir de fuera, ni de la intención explícita o velada del autor por convertirla en un manifiesto político, ni de la forma en que aquélla es empleada por los sujetos o las organizaciones en vista de un interés particular, no importa si éste pretende ser revolucionario. Y esto es así porque, como lo mencionamos anteriormente, la imposición o sobreposición de la dimensión política a la artística produce el riesgo de convertir a la obra en un simple panfleto, en propaganda ideológica y, por tanto, volver estéril su potencia revolucionaria.

Esta cualidad que Benjamin quiere para las obras de arte debe ser necesariamente endógena: dependiente de sí misma y de la forma en que la técnica determina su producción. Efectivamente, su reflexión en torno a la idea de refuncionalización parte de la certeza de que el carácter revolucionario de las obras está intrínsecamente relacionado con los medios (técnicos) que permiten su existencia y con el artista, entendido éste como el productor de la misma.

Por ello, Benjamin desconfiaba tanto de los artistas cuya obra se ajusta a los intereses de la clase dominante consciente o inconscientemente, pero también de aquéllos que afirman estar en favor de las clases oprimidas y que enarbolan un discurso supuestamente revolucionario, de “tendencia”: “mientras el escritor experimente su solidaridad con el proletariado sólo como sujeto ideológico, y no como productor, la tendencia política de su obra, por más revolucionaria que pueda parecer, cumplirá una función contrarrevolucionaria.”<sup>223</sup>

Así pues, la cuestión que le interesa al filósofo berlinés es determinar cómo se inserta una obra de arte “en el conjunto vivo de las relaciones sociales”, ya que “esta pre-

---

<sup>222</sup> Bolívar Echevarría, “Presentación” en Walter Benjamin, *El autor como productor*, op. cit., pág. 14.

<sup>223</sup> Walter Benjamin, *El autor como productor...*, op. cit., pág. 33.

gunta apunta directamente hacia la función que tiene la obra dentro de las relaciones de producción literarias de una época. Con otras palabras, apunta directamente hacia la técnica literaria de las obras.”<sup>224</sup>

A partir del concepto de técnica, Benjamin introduce la reflexión sobre las condiciones materiales que determinan la producción artística en un doble sentido: como formas e instrumentos de producción y según el lugar que ocupe el autor en este proceso. Pero la cuestión de fondo no es otra que el plantear cómo los sujetos pueden apropiarse de las condiciones materiales incluso en los momentos de mayor peligro. Recordemos que el ambiente histórico en el que se desarrolló el pensamiento benjaminiano, se vio permeado de una serie de cambios que afectaron de manera dramática el curso de la humanidad en su totalidad: Europa tenía que decidir hacia dónde debía inclinar su proyecto histórico; ceder ante la amenaza un Estado totalitario sinónimo de barbarie, o bien alinearse al comunismo, que más que una transformación política se presentaba como la única alternativa de reivindicación humana. En este contexto, y frente a tal decisión, Benjamin intentó dar una respuesta que tomara como punto de partida el arte; un arte que posibilitara la renovación en la forma de percibir y sensibilizarse del sujeto, toda vez que demandaría de él una actitud crítica y, por ende, otra forma de relacionarse con la obra artística, a través de una auténtica apropiación.

Para Benjamin, Brecht fue “el primero en plantear a los intelectuales esta exigencia de gran alcance: no abastecer al aparato de producción sin transformarlo al mismo tiempo en la medida de lo posible, en el sentido del socialismo”,<sup>225</sup> es decir, avanzar hacia la refuncionalización del arte.

Lo que asume Benjamin en última instancia, es que la refuncionalización de la técnica en el conjunto de lo social y, particularmente, en el arte no requiere de una transformación espiritual de los valores que lo determinan, sino de un cambio en la forma como aquélla es utilizada, puesto que “abastecer un aparato de producción sin transformarlo en la medida de lo posible es un procedimiento sumamente impugnable incluso cuando los materiales con que se abastece parecen ser de naturaleza revolucionaria”<sup>226</sup>

---

<sup>224</sup> *Ibid.*, págs. 23 y 25.

<sup>225</sup> *Ibid.*, pág. 38.

<sup>226</sup> *Ibid.*, pág. 39.

En efecto, para lograr la recuperación de la potencia revolucionaria a través del arte no basta la nobleza de sus contenidos, se requiere modificar la función original de la técnica para permitir el enriquecimiento de la experiencia, tanto en el autor que introduce esta innovación a partir de los medios de producción artísticos disponibles como en el espectador que se ve exigido a abandonar la comodidad que significa el arte como objeto de contemplación o de mero entretenimiento, ese que es capaz de hacer de la miseria un objeto de disfrute.<sup>227</sup>

Así pues, “el progreso técnico es, para el autor como productor, la base de su progreso político”,<sup>228</sup> ya que de no actualizarse esta condición el arte se convierte en un cadáver, un ente caduco rebasado por las nuevas posibilidades que brinda la revolución técnica. Benjamin encontró un caso paradigmático en la música (cuya crisis de la actividad concertista había sido provocada por la reproducción técnica: el disco magnetofónico, el cine sonoro, la música automática), en virtud de que ésta requería de “una refuncionalización de la forma concierto para cumplir dos condiciones: suprimir la oposición entre el ejecutante y el oyente y suprimir la oposición entre la técnica y el contenido.”<sup>229</sup>

La primera superación tiene el propósito de hacer evidente el modo y el grado en que el contexto espacio-temporal y material determina la carga ideológica que alimenta las producciones artísticas y que revela al espectador los nexos que lo emparentan, como sujetos contemporáneos, con la personalidad creadora. La segunda superación persigue el objetivo de mostrar que la innovación técnica puede ser en sí misma revolucionaria en la medida que ofrece la posibilidad de generalizar la producción artística entre los consumidores, “de convertir a los lectores o espectadores en colaboradores.” Benjamin reconoció que “un modelo de este tipo se encuentra ya a nuestra disposición [...] es el teatro épico de Brecht.”<sup>230</sup>

A diferencia de sus contemporáneos, el teatro brechtiano no intentó inútilmente oponerse a la técnica y competir infructuosamente contra el cine o la radio, por el contrario, supo apropiarse de los recursos que ella ofrecía para configurar los contenidos que el autor quería llevar frente al espectador: el teatro épico “en lugar de entrar en competencia

---

<sup>227</sup> Al respecto del arte como entretenimiento, Benjamin señaló que “su función política se redujo en muchos casos a la conversión de ciertos reflejos revolucionarios que podían presentarse dentro de la burguesía en objetos de distracción, de diversión, fácilmente integrables en el sistema de espectáculos de variedades de la gran ciudad.” (*Ibid.*, pág. 46).

<sup>228</sup> *Ibid.*, pág. 42.

<sup>229</sup> *Ibid.*, pág. 44.

<sup>230</sup> *Ibid.*, pág. 50.

con esos nuevos medios de comunicación intenta servirse de ellos, aprender de ellos, entablar una polémica con ellos.”<sup>231</sup>

A este proceso de apropiación se debe justamente la puesta en acción de uno de los elementos más característicos de este teatro: la interrupción. “El teatro épico retoma de esta manera un procedimiento que [...] se nos ha vuelto familiar en los últimos años gracias al cine y la radio, la prensa y la fotografía. Me refiero –comentaba Benjamin– al procedimiento del *montaje*. En efecto, el elemento montado interrumpe el conjunto que ha sido montado.”<sup>232</sup>

De este modo, la canción, por ejemplo, al interior de la obra dramática no cumple la función de explicar el desarrollo de la trama, adornar un diálogo, reforzar el mensaje o exacerbar la tensión, por el contrario sirve para interrumpir la acción, provocar un *shock* en el espectador, de tal forma que le obligue a salir, o al menos cuestionarse por su papel como mero receptor de la obra.

La interrupción revela el montaje de la misma forma que detiene la producción en una línea de ensamblaje y, con ello, la ilusión de la empatía propia del teatro naturalista, ya que aquella “no tiene aquí un carácter excitante, sino una función organizadora. Detiene el curso de la acción para forzar al espectador a tomar una posición respecto de lo que acontece y para forzar al actor a tomar posición respecto de su propio papel.”<sup>233</sup>

La fragmentación de la obra, a través de un recurso como la interrupción, en los elementos que la integran hace visible el carácter representacional del que depende la credibilidad de la obra. El desmontaje de la obra propone apelar menos a la empatía que a la reflexión, en virtud de que se propone el desarrollo de competencias en el espectador: “sirviéndose persistentemente del pensamiento tiende menos a satisfacer al público con sentimientos –aunque se trate de sentimientos de rebelión–, que al volverlo a las condiciones en que vive.”<sup>234</sup>

Benjamin identificó que la irrupción de los nuevos medios de reproducción técnica inauguraron una nueva categoría en la producción de obras para el disfrute estético: el desempeño artístico; que permite al nuevo artista resguardar su humanidad frente al sis-

---

<sup>231</sup> *Ibid.*, pág. 51.

<sup>232</sup> *Ibid.*, pág. 52. Énfasis agregado.

<sup>233</sup> *Ibid.*, pág. 53.

<sup>234</sup> *Ibid.*, pág. 55.

tema de aparatos que lo envuelve y obliga a transformar su comportamiento. “El interés en este desempeño es inmenso puesto que es ante un sistema de aparatos ante el cual la mayor parte de los habitantes de la ciudad, en oficinas y en fábricas, deben deshacerse de su humanidad mientras dura su jornada de trabajo.”<sup>235</sup>

---

<sup>235</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, *op. cit.*, pág. 68.

## Capítulo V. El teatro épico como escenario de la experiencia

En los capítulos anteriores se mostró cómo Benjamin abordó el problema de la pérdida de la experiencia a partir de su interpretación de la idea de progreso y el proceso civilizatorio que le es inherente; igualmente, se discutieron las posibilidades de lograr su enriquecimiento a través de la refuncionalización de los medios técnicos y cómo esto adquiere una dimensión política que se vuelve subversiva contra el *status quo*. Al respecto, el autor de las *Tesis sobre filosofía de la historia* identificó en una propuesta artística contemporánea la actualización de su hipótesis sobre el enriquecimiento de la experiencia por medio de la utilización de la técnica: el teatro épico de Bertolt Brecht.

Por ello, en este capítulo se abordarán algunas formas concretas en que la refuncionalización de los medios técnicos se realiza en esta propuesta dramática. En primer lugar, se explicará el recurso del montaje, ya que éste constituye el fundamento de toda la representación brechtiana en razón de que la obra ya no tiene como finalidad recrear la realidad lo más fielmente posible como en el teatro naturalista decimonónico, sino evidenciar los artilugios de la puesta en escena y cómo ésta se asemeja a una línea de ensamblaje en la que el resultado depende de que cada elemento cumpla una función específica y especializada, incluyendo la que desempeña el público. En segundo lugar, se explicará la interpretación benjaminiana de la organización y finalidad del teatro épico a partir del análisis de la relación dialéctica que guardan sus elementos más relevantes: la escena y el público, el texto y la representación, el director y el actor. En tercer lugar, se tratará el tema del efecto de distanciamiento, puesto que éste es fundamental para hacer evidente al espectador que lo representado no es una extensión de la realidad y, por ende, impedir su identificación; por el contrario, el efecto buscado en el público es el del *shock*, con el fin de provocar en él una toma de conciencia sobre las situaciones que se presentan en el escenario.

### 5.1.- El montaje como técnica artística

Como hemos precisado anteriormente, la lectura de Benjamin sobre las implicaciones que la reproductibilidad técnica tuvo en el arte va más allá de la cuestión de la destrucción del aura; en realidad, se volcó a reflexionar cómo la utilización de aparatos provocó transformaciones en la forma en que se producía el arte, así como configuraciones radicalmente

distintas entre las obras producidas técnicamente y la actividad de la estructura de la percepción, de manera particular en la dimensión visual. Pero, “si la actualidad de la teoría de los medios de Benjamin es materia de discusión, no lo es en el sentido de un concepto de actualidad entendido como correspondencia con los tiempos que corren, sino como un análisis que se interesa por la polarización de un hecho histórico ‘de acuerdo a su pre- y post-historia’”,<sup>236</sup> a saber, la importancia de la teoría de los medios que este autor propuso radica en señalar cómo la irrupción de la técnica hizo visible el pasado y el futuro del arte, el agotamiento de las formas canónicas y la eclosión de nuevas manifestaciones “artísticas” que él encontró de manera preponderante en la fotografía y en el cine. Si hemos entrecomillado el adjetivo “artístico” no ha sido para dudar del valor de estas producciones, por el contrario, fue para llamar la atención respecto de aquellas advertencias metodológicas e históricas que demanda una comprensión fiel al itinerario intelectual benjaminiano:

1. La necesidad de soslayar la querrela sobre el estatus de arte que guardan dichas producciones, y sustituirla por la pregunta acerca de cómo se transformó y cómo debería transformarse el concepto de arte a partir de los medios técnicos.
2. La necesaria superación de los conceptos de forma y contenido por medio de la pregunta por la técnica, ya que el contenido de las nuevas producciones es de manera intrínseca su forma y viceversa; “con el cine [por ejemplo], tenemos una forma cuyo carácter artístico se encuentra determinado completamente por su reproductibilidad”.<sup>237</sup> ¿hay modo de separar el celuloide de las imágenes?, aquí la cuestión hilemórfica pierde sentido.
3. La desaparición de la barrera entre lo natural y lo artificial, que tiende a despreciar el aporte de la técnica porque priva a los sujetos del contacto original con el mundo; en realidad, ésta se ha convertido en una prótesis capaz de mostrar el detalle que habitualmente se escapa a la percepción. “El detalle fotográfico, entendido como un medio de la cognoscibilidad, posibilita el acceso a un significado más allá de la conciencia o la intencionalidad.”<sup>238</sup>

---

<sup>236</sup> Sigrid Weigel, “El detalle en las imágenes fotográficas y cinematográficas. *Sobre la significación de la historia de los medios para la teoría de la cultura de Walter Benjamin*” en Boletín de estética, núm. 19, Centro de Investigaciones Filosóficas, marzo de 2012, pág. 11.

<sup>237</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, op. cit., pág. 61.

<sup>238</sup> Sigrid Weigel, op. cit., pág. 27.

4. La conclusión de la oposición sujeto-objeto, toda vez que las nuevas producciones estéticas dependientes de los medios técnicos ya no se sustentaban en la necesidad de develar la intencionalidad del autor oculta detrás de su obra por medio de la contemplación atenta. Se trata de un acontecimiento colectivo de sensibilidad común en que “la invención de los nuevos objetos técnicos no impone una disciplina, sino una percepción casi-háptica, donde lo lúdico de la distracción es más relevante que la negatividad del trabajo, así como del aprendizaje institucionalizado. La distracción se opone al conocimiento objetivante, necesariamente atento.”<sup>239</sup>

Estas condiciones son indispensables para comprender la lectura epistémica que Benjamin realizó acerca de los medios técnicos y las posibilidades que éstos tienen en la praxis artística y en la experiencia estética. Entonces, nos asalta la siguiente cuestión: ¿los medios técnicos ofrecen la posibilidad y las condiciones para el enriquecimiento de la experiencia? La respuesta a esta pregunta dependerá de los usos<sup>240</sup> que se dé a la técnica, entre los que el montaje tuvo un lugar privilegiado en la reflexión benjaminiana.<sup>241</sup> Éste constituye

un procedimiento estético eminente, que transformó radicalmente la sensibilidad de las sociedades capitalistas desarrolladas. El montaje acompaña el caos de la experiencia en las grandes metrópolis. La vida urbana es el punto en que se fusiona el montaje de la cadena industrial de producción con el montaje como forma artística —el cine, a la vez procedimiento técnico y estructura de la sensibilidad, es el exacto punto de contacto de estas dos series.<sup>242</sup>

El montaje representó para Benjamin un recurso tanto teórico como técnico que permitía acomodar los fragmentos, ya sea que se tratara de pensamientos, de citas o, por

---

<sup>239</sup> Jean Louis Déotte, *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2012, pág. 86. La vinculación entre sentido del tacto y el de la vista llegó a tal punto en la época de la reproductibilidad técnica que para Benjamin el tema de la invención implicó “harto más que una simple ampliación romántica de un órgano de los sentidos [por el otro]. Entre la mano y la vista hay un salto cualitativo: una, *reflexividad* (la obra es una cosa vista donde lo visible aparece en segundo grado), *concreta* (la obra tangible deviene archivo abierto) y una autonomización de aquello que se desprende de su origen, y funcionará para sí y tendrá efectos sobre un medio diferente: el público. Un público que ella instaura, ya que no existía antes de ella. La obra devendrá el verdadero archivo del sentido. Lo que llamamos cultura.” (*Ibid.*, pág. 87).

<sup>240</sup> Seguramente sería más conveniente hablar de funcionamientos y no de usos, ya que aparatos esencialmente distintos pueden servir para las mismas tareas; sin embargo, el funcionamiento tiene que ver con la forma como se insertan en las dinámicas culturales en tanto objetos técnicos. Esta distinción no sólo nos permite preguntarnos por la aportación de éstos al arte, sino también sobre el origen de los medios técnicos y su devenir como agentes de la conformación histórica de occidente.

<sup>241</sup> En Benjamin, el montaje no es sólo un tema de investigación, es ante todo un método para deconstruir la historia de la civilización occidental. El montaje como dispositivo teórico fue utilizado explícitamente por primera vez en su libro *Dirección única* de 1926, en éste, Benjamin presentó paradójicamente una multitud de fragmentos sin conexión aparente ni un orden establecido para seguir su lectura. Sin embargo, el montaje cobró toda su fuerza como recurso intelectual en su inconclusa obra sobre los pasajes, donde intentó deconstruir la historia del siglo XIX a partir de un multitud de apuntes, citas e imágenes verbales cuyo ensamble hicieran las veces de principio para una real filosofía crítica: “método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar [...] Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible empleándolos.” (“Teoría del conocimiento, teoría del progreso” en *Libro de los pasajes*, Ediciones Akal, Madrid, 2009, pág. 462).

<sup>242</sup> Luis Ignacio García, “Alegoría y montaje. el trabajo del fragmento en Walter Benjamin” en *Constelaciones. Revista de Teoría crítica. Walter Benjamin (1940-2010)*, vol. 2, 2010, pág., 173.

supuesto, de imágenes, en una nueva configuración. “Un montaje en el cual cada componente singular es la reproducción de un suceso que no es en sí mismo una obra de arte [...]”,<sup>243</sup> sino piezas de un rompecabezas capaz de trastocar la sensibilidad de quienes las experimentan, porque el montaje reorganiza fragmentos arrancados de distintos ámbitos y dimensiones, pensemos en el caso de la obra *Naturaleza muerta con silla de paja* de Picasso en la que la “santidad” de la “pintura” y sus elementos es transgredida al incorporar elementos como el hule y la cuerda. El montaje permite, entonces, recuperar elementos masificados, apenas discernibles en la cotidianidad, para convertirlos en algo único y valioso.<sup>244</sup>

La importancia del montaje radica en que a través de él los elementos de la obra pueden establecer un conjunto de relaciones, que no reconciliaciones, cuyo resultado no es la novedad del producto (tal es el caso de las mercancías, que para provocar el sentimiento de avidez requieren de la “moda”),<sup>245</sup> como si su perfectibilidad, puesto que “es todo menos una creación lograda de *un* sólo golpe; está montada a partir de muchas imágenes y secuencias de imágenes, entre las cuales el editor tiene la posibilidad de elegir – imágenes que, por lo demás, pudieron ser corregidas a voluntad desde la secuencia de tomas hasta su resultado definitivo–.”<sup>246</sup> y su descontextualización: es “el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel.”<sup>247</sup> Mediante el montaje se logra traspasar la barrera representacional del realismo tradicional en la medida en que éste

no reproduce lo real, sino que construye un objeto (su campo lógico incluye los términos ‘montar, construir, juntar, unir, añadir, combinar, vincular, alzar, organizar’; Montage) o más bien monta un proceso (‘la relación de la forma con el contenido ya no es una relación de exterioridad, la forma se parece a las ropas que pueden vestir a cualquier contenido, es proceso, génesis, resultado de un trabajo. Montage) a fin de intervenir en el mundo, no reflejar sino cambiar la realidad.’<sup>248</sup>

La recuperación del procedimiento del montaje para el dominio del arte implicaba para Benjamin cumplir con la exigencia de hacerse contemporáneo de su tiempo, en el sentido de utilizar los recursos técnicos no para la reproducción de la realidad, sino para

---

<sup>243</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, op. cit., pág. 67.

<sup>244</sup> Al respecto, Peter Bürger señala que “lo que distingue a éstos [los *collages* cubistas] de las técnicas de pintura desarrolladas desde el renacimiento, es la incorporación de fragmentos de realidad a la pintura, o sea, de materiales que no han sido elaborados por el artista. Con ello se destruye la unidad de la obra como producto absoluto de la subjetividad del artista [...] De esta manera, se violenta un sistema de representacional que se basa en la reproducción de la realidad, es decir, en el principio de que el artista tiene como tarea la transposición de la realidad.” (*Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2000, pág., 140).

<sup>245</sup> *Ibid.*, supra apartado 3.4 “El valor de exhibición de la mercancía y la moda”.

<sup>246</sup> *Ibid.*, págs. 61 y 62. Para ejemplificar este punto Benjamin señala que “para producir su *Opinion publique*, que tiene 3 mil metros, Chaplin hizo filmar 125 mil. El cine es, así, la obra de arte con mayor capacidad de ser mejorada. Y esta capacidad suya de ser mejorada está en conexión con su renuncia radical a perseguir un valor eterno.” (*Ídem.*).

<sup>247</sup> Walter Benjamin, *Teoría del conocimiento, teoría del progreso*, op. cit., pág. 460.

<sup>248</sup> Gregory Ulmer, “El objeto de la poscrítica” en Jürgen Habermas, Jean Baudrillard, Edward Said et. al., *La posmodernidad*, Editorial Kairós, Barcelona, 1998, pág. 129.

su transformación, pero esta acción no se cumplía de forma inmediata en dicho procedimiento, el elemento subversivo, como en cualquier otro caso formal, depende de la reinención continua, de mantener activa la dimensión negativa del pensamiento.

A diferencia de la cotidianidad moderna donde la configuración de la vida está ordenada según la disposición de una multitud casi innumerable de objetos y vivencias que reproducen la ideología dominante, el montaje representa el dispositivo metodológico que puede trastocar la imperturbabilidad del orden de cosas. “Para Benjamin, la técnica del montaje posee ‘derechos especiales, incluso totales’ como una forma progresista porque ‘interrumpe el contexto en el que se inserta’ y de ese modo ‘actúa contra la ilusión’.”<sup>249</sup>

Desde luego el objetivo de Benjamin no se limitaba a denunciar y criticar esta “historia natural” que se anquilosó como parte medular de la ideología moderna; su propósito era mostrar cómo se puede fragmentar esta “realidad” desde sus propios resquicios, cómo avanzar hacia el enriquecimiento de la experiencia.

No obstante, para que este efecto de ruptura se logre no basta con el dominio sobre la técnica en la elaboración de la obra, llámesele artística o no, requiere también hacer evidente la brecha que se extiende entre signo y referente, a saber, el artificio de este procedimiento para evitar que se fusione en la totalidad ilusoria de lo “real” y duplicar el contenido semiótico de lo representado: “cuando los referentes históricos son considerados como ‘naturales’, afirmándolos acríticamente e identificando el curso empírico de su desarrollo con el progreso, el resultado es el mito; cuando la naturaleza prehistórica es evocada en el acto de nombrar históricamente moderno, el efecto es la desmitificación.”<sup>250</sup>

Pero si en el plano intelectual el montaje tenía la capacidad de quebrar las estructuras relacionales del pensamiento y en la práctica artística la de ofrecer inagotables posibilidades de creación y de relaciones sensibles, en la vida diaria, entre los sujetos de la muchedumbre, tenía el poder de democratizar su efecto revolucionario, de enriquecer su

---

<sup>249</sup> Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada...*, op. cit., pág. 84. Como ya hemos señalado, Benjamin no fue ciego a las terribles consecuencias que el uso de la técnica había tenido en la Gran Guerra ni a los peligros que implicaba la masificación ideológica de las sociedades modernas por vía de la incipiente “industria cultural”, incluso respecto de aquellos empleos supuestamente revolucionarios como el que pretendía el cine ruso: en éste “por desgracia, la película abandona pronto este esquema para entregarse a una simple descripción de los pueblos y territorios rusos, a cuya evidente conexión con su base concreta de producción económica apenas alude”. (“La situación del arte cinematográfico en Rusia” en *Obras. Libro II, Vol. 2: Ensayos estéticos y literarios (cont.)*. Fragmentos estéticos. Conferencias y discursos. Artículos de enciclopedia. Artículos de política cultural, Madrid, Abada Editores, 2009, pág. 365).

<sup>250</sup> *Ibid.*, pág. 85.

experiencia de mundo, ya que decididamente lo que ofrecía era una experiencia transindividual que sólo tenía sentido en la colectividad, en el escenario de lo público.

Ante el empobrecimiento de la experiencia y la atomización de la vida en las florecientes ciudades industriales, el montaje constituyó un trabajo de des-integración, que busca dar sentido a las ruinas, los harapos, los desperdicios de la historia, pero ya no bajo la lógica de un relato lineal que busca afanoso su teleología, sino como una composición en que los materiales se entrelazan de múltiples formas, sin jerarquía y con un orden efímero, cuyo efecto estético se decide hasta el momento de su actualización.

Benjamin identificó en la propuesta dramaturgica de Bertolt Brecht una de las manifestaciones estéticas que se había apropiado del recurso del montaje para refuncionalizar el empleo de los medios técnicos: “el teatro épico retoma de esta manera [...] un procedimiento que, como ustedes saben, se nos ha vuelto familiar gracias al cine y a la radio, a la prensa y a la fotografía. Me refiero al procedimiento de montaje. En efecto, el elemento montado interrumpe el conjunto en que ha sido montado.”<sup>251</sup>

Pero esta refuncionalización no sólo se traduciría en la “emancipación” de los elementos respecto de un todo integrador (garante del sentido primigenio) y del principio de necesidad (ya que cada uno de ellos podría ser modificado, intercambiado o suprimido sin modificar de manera significativa la estructura de una obra) en virtud de que lo fundamental es el trabajo de construcción; también repercutirá en la recepción:

El receptor de las obras de vanguardia [entiéndase, en este caso, al teatro épico] descubre que el método de apropiación de objetivaciones intelectuales que se ha formado para las obras de arte orgánicas es ahora inadecuado. La obra de vanguardia no produce una impresión general que permita una interpretación del sentido, ni la supuesta impresión puede aclararse dirigiéndose a las partes, porque éstas ya no están subordinadas a una intención de obra. Tal negación de sentido produce un shock en el receptor. Ésta es la reacción que pretende el artista de vanguardia, porque espera que el receptor privado del sentido, se cuestione su particular praxis vital y se plantee la necesidad de transformarla. El shock se busca como estímulo para un cambio de conducta; es el medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una transformación de la praxis vital de los receptores.<sup>252</sup>

Así, desde la perspectiva benjaminiana, en el teatro épico emergen y se entrelazan dos teorías íntimamente vinculadas: la de los medios técnicos y la de la estética del *shock*, cuya efectiva complementariedad decidiría el éxito de este proyecto cultural. En consecuencia, a continuación describiremos en qué consiste el teatro épico y cuáles son

---

<sup>251</sup> Walter Benjamin, *El autor como productor*, op. cit., pág. 52.

<sup>252</sup> Peter Bürger, op. cit., págs. 145 y 146.

algunas de sus características principales a la luz de la interpretación que Benjamin hizo sobre dichos elementos.

## 5.2.- ¿Qué es el teatro épico? Una mirada benjaminiana

El encuentro tanto amistoso como intelectual que se dio entre Benjamin y Brecht constituyó una de las influencias más determinantes para la conformación de la teoría del arte en el filósofo berlinés. No obstante, pese a que la relación entre ambos no fue bien aceptada por el resto del círculo amistoso de Benjamin, al considerarla peligrosa y como una influencia perniciosa para él, lo cierto es que a éste le atrajo el trabajo del poeta, toda vez que encontró en sus textos y declaraciones una postura abiertamente política intrínsecamente relacionada con su labor artística. No es de extrañar, entonces, que Benjamin sintiera dicha atracción, puesto que la vinculación entre arte y política resultó uno de los tópicos centrales de su tarea crítica y, menos sorprendente aún, que delineara una parte importante de su itinerario intelectual bajo el influjo de Brecht.

Erdmund Wizsla cuenta que una de las tareas más importantes realizadas por Bertolt Brecht fue la de llevar a la dimensión artística cuestiones educativas y de carácter social, para ello, el dramaturgo tuvo que realizar una reformación de los fines del arte, orientándolos hacia la pedagogía. En efecto, los argumentos en la obra teatral, ya no sólo procuraban el entretenimiento y la diversión de los espectadores que acudían a presenciar la representación sino que presentaban objetos y situaciones de interés colectivo que obligaron a cambiar tanto la relación como la actitud de los asistentes frente a la obra, convirtiéndolos de esta manera en un público activo y participativo, motivado por el desarrollo de la puesta en escena.<sup>253</sup>

Para lograr esta empresa, Brecht acuñó el término de refuncionalización con el cual se refería a todo el proceso de transformación, tanto de las formas como de los medios de producción en el arte, afirmando en cierto modo que la liberación de éstos ayudaría en la lucha de clases. “[Brecht] fue el primero en plantear [...] esta exigencia de gran alcance: no abastecer al aparato de producción sin transformarlo al mismo tiempo, en la

---

<sup>253</sup> Ana González Méndez señala que “para entender la situación en la que se encuentra el teatro [brechtiano], se necesita centrarse en la relación con la escena, más que referirse al drama. El foso que separaba a los actores del público ha perdido su función. La escena está todavía elevada pero se ha convertido en podio, y para Benjamin lo que se ha de hacer es instalarse en ese podio.” (“La quiebra de la tradición: la importancia del gesto en el teatro épico brechtiano” en Ana María Leyra (ed.), *Discurso o imagen. Las paradojas de lo sonoro*, Editorial Fundamentos, Caracas, 2003, pág. 69).

medida de lo posible, en el sentido del socialismo.”<sup>254</sup> De esta forma, lo que Benjamin visualizó en la propuesta brechtiana fue que las composiciones dramáticas “ya no pretenden ser ante todo vivencias individuales (tener un carácter de creación), sino que se dirijan más bien hacia la utilización (remodelación) de determinados institutos e instituciones.”<sup>255</sup>

Ahora bien, nuestro autor creía que la refuncionalización de la obra de arte es imprescindible, puesto que en ella se juega la posibilidad de transformar al propio aparato de producción en el que se desarrolla y en la medida que esto no se concreta, lo único que se estaría logrando es abastecer dicho aparato con discursos que, desde lejos, tienen la apariencia de “revolucionarios”, aunque en el fondo sirvan para perpetuar el estado de cosas. Por lo tanto, el arte debe ser sustraído de la lógica de consumo en la que se inserta en función de su valor de exhibición, y dotársele de un valor de uso revolucionario. Cómo lograr esta empresa, fue una de las preocupaciones recurrentes en la reflexión benjaminiana.

Benjamin nos muestra cuán importante resulta para el artista (como productor) recuperar los aparatos del modelo de producción económico y social en su trabajo, toda vez que dicho modelo está facultado para conducir “a otros productores hacia la producción y de poner a su disposición un aparato mejorado.”<sup>256</sup> Ahora bien, para él este proceso tiene un valor subversivo, ya que un aparato que puede encauzar a los espectadores hacia la producción y que, igualmente, permite la colaboración de ellos en su actualización, es útil para la tarea revolucionaria, porque se cuestiona su “papel” en la obra con el fin de lograr una modificación en sí mismo y en la colectividad:

el progreso técnico es para el autor (en tanto que productor) la base que precisa su progreso político. Dicho en otras palabras: será la superación de las competencias en el proceso de producción espiritual que, de acuerdo a la forma de la idea burguesa, conforman el orden de dicho proceso que lo haga útil a esta producción desde el punto de vista de lo político; las barreras de competencia que fueron erigidas para separar ambas fuerzas productivas tienen que verse rotas juntamente por ambas.<sup>257</sup>

El teatro épico es para Benjamin el ejemplo idóneo de cómo el arte puede apropiarse de los medios de producción, articulando los recursos técnicos con los medios propios de la representación dramática para lograr la transformación de la conciencia. Desde

---

<sup>254</sup> Walter Benjamin, *El autor como productor*, op. cit., pág. 38

<sup>255</sup> *Ibid.*

<sup>256</sup> *Ibid.*, pág. 49.

<sup>257</sup> Walter Benjamin, “El autor como productor” en *Obras. Libro II, Vol. 2: Ensayos estéticos y literarios (cont.). Fragmentos estéticos. Conferencias y discursos. Artículos de enciclopedia. Artículos de política cultural*, Madrid, Abada Editores, 2009, pág. 307.

la perspectiva benjaminiana, este nuevo teatro, propuesto por Brecht, parte del intento de modificar las relaciones existentes en el teatro naturalista de ese momento: la escena y el público, el texto y la representación, el director y el actor.

En el teatro brechtiano la escena es un lugar en el que se exponen situaciones y deja de configurarse como un espacio que reproduce fielmente el mundo. El público deja de ser, entonces, esa masa crédula y acrítica que se deja convencer por el realismo de la escena bajo un truco de hipnotismo; por el contrario, se manifiesta más como un grupo de personas interesadas y que se reúnen para satisfacer sus exigencias.

En lo que respecta a la dualidad texto–representación, el primero deja de ser condición necesaria para la representación, esto es, que el texto ya no constituye el fundamento de lo representable, sino más bien un registro de seguridad a partir del cual se podrían formular nuevas interpretaciones. Y la representación, en este sentido, será la expresión de un control estricto de la técnica y del texto, pero no así, una interpretación fiel al libreto cuyo carácter artístico se decidirá por el virtuosismo de la interpretación.

Por su parte, el director se encargará de lanzar tesis que servirán a los actores para tomar su propia posición dejando de lado el principio que afirma que la dirección es indispensable para alcanzar un efecto específico, ya que en el teatro épico este efecto deja de ser un fin y, por el contrario, se vuelve un medio. En tanto, la tarea del actor es transformar de manera libre y constante al personaje sin pretender encarnarlo directamente.

Benjamin observó que la dramaturgia épica se contraponía al entonces hegemónico teatro naturalista respecto de los análisis y prácticas que los artistas teatrales desempeñan sobre el escenario, ya que en este último, sustentado en el modelo aristotélico,<sup>258</sup> las técnicas iban encaminadas a crear una ilusión exacta de la realidad,<sup>259</sup> “su propia consciencia de ser teatro no puede hacerla fructífera; para poder dedicarse sin distracciones a sus fines, esto es, a *imitar la realidad*, tiene que reprimir dicha consciencia. El teatro

---

<sup>258</sup> Vid., supra, apartado 5.3 “El efecto de distanciamiento y el fin de la representación”.

<sup>259</sup> En otro lugar, Benjamin comentó que el teatro de su época “está determinado económicamente por el beneficio, mientras, en sus aspectos sociológicos, es ante todo instrumento de la sensación.” (“Programa de un teatro infantil proletario” en *Obras. Libro II, Vol. 2: Ensayos estéticos y literarios (cont.). Fragmentos estéticos. Conferencias y discursos. Artículos de enciclopedia. Artículos de política cultural*, Madrid, Abada Editores, 2009, pág. 381).

épico, por el contrario, se mantiene ininterrumpidamente consciente, de manera viva y productiva, de ser teatro.”<sup>260</sup>

De este modo, en el teatro épico se elimina la idea de que la catarsis se deriva directamente de esta representación fiel de la realidad. Las pasiones no son expiadas como resultado de la compasión del público frente a la “suerte conmovedora” de un héroe dramático; por el contrario, el interés de este nuevo teatro está orientada a provocar el asombro y la reflexión por medio del *shock* que se produce como consecuencia de la transgresión de las estructuras canónicas del teatro “aristotélico”. “Aquí, las representaciones se llevan a cabo de pasada, se podría decir que por descuido, casi como una travesura de los niños [...] El director da muy poca importancia a este hecho. Pues lo más importante para él son las tensiones que van a desatarse en el seno de las representaciones. Las tensiones del trabajo colectivo serán ahí los educadores.”<sup>261</sup> De este modo, ante las circunstancias que padece el héroe, el espectador no debería responder con un sentimiento de identificación, sino con el cuestionamiento sobre su circunstancia y las determinantes que lo llevaron a la problemática que enfrenta, con lo que la dimensión pedagógica de la obra se actualiza no a través del aleccionamiento y el sentimiento, sino por las correcciones morales que el propio público se dé.

Así pues, el elemento que diferencia al teatro épico de otras vertientes dramáticas es la posibilidad de romper con la creencia generalizada de que la tarea del arte es representar la realidad, con el fin de recuperar la actitud de asombro y provocar la reflexión. “El teatro épico no reproduce, por tanto, situaciones, más bien las descubre. El descubrimiento de situaciones se realiza por medio de la interrupción del proceso de la acción.”<sup>262</sup> En consecuencia, la fragmentación de la obra y su reestructuración por medio de la técnica del montaje es lo que le da el carácter épico al teatro brechtiano, este recurso posibilita mantener la tensión de la trama ya no por medio de la identificación y la narración lineal, sino por medio de los cortes que ésta sufre a lo largo de la escenificación, así como por los efectos de *shock* que provoca la irrupción inesperada de elementos no necesariamente dramáticos. Así, esta apuesta teórico-artística es la de un teatro de formación y distracción, frente al tradicional teatro de instrucción y contemplación: “aquí la interrupción no es un estímulo, sino que aquí ya tiene una función pedagógica evidente: deteniendo el trans-

---

<sup>260</sup> Walter Benjamin, “¿Qué es el teatro épico? (primera versión). Un estudio sobre Brecht” en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Taurus, Madrid, 1972, pág. 20. Énfasis añadido.

<sup>261</sup> Walter Benjamin, *Programa de un teatro infantil proletario*, op. cit., pág. 382.

<sup>262</sup> Walter Benjamin, *¿Qué es el teatro épico? (primera versión)*, op. cit., pág. 20

curso de la acción fuerza al oyente a tomar postura antelo que sucede frente a él, y al actor a tomar postura ante el papel que está representando.”<sup>263</sup>

En este sentido, Benjamin reconoció que una de las características más importantes del teatro épico es que se trata de una manifestación fundamentalmente gestual,<sup>264</sup> dado que el gesto constituye un recurso que interrumpe la continuidad de la escena para evitar que el público se identifique con o en ella. Y es que el gesto es en cierta medida falsificable y fácilmente reconocible, por ello, Benjamin lo examina como fragmento en sí; “tiene un comienzo y un final definibles a diferencia de las acciones y empresas de las gentes”.<sup>265</sup>

El gesto es variable de actor a actor e incluso, interpretable según el juicio de cada espectador. Con esto, lo que pretende mostrar nuestro autor es que el gesto es la puerta abierta que nos conduce a la interrupción y con ella, a un ejercicio dialéctico, puesto que a pesar de ser fragmento, forma parte de un todo; es decir, un montaje que se construye por una serie de gestos; además, el gesto también es el motor que anima la transformación de las relaciones dentro del teatro épico: “la del gesto para con la situación y viceversa; la relación del actor que representa para con la figura representada y viceversa; la relación del comportamiento autoritariamente vinculado del actor para con el crítico del público y viceversa; la relación de la acción puesta en escena para con esa acción que hay que percibir en cualquier tipo de puesta en escena.”<sup>266</sup>

Asimismo, el filósofo berlinés advierte que la tarea más importante radica justamente en que el actor pueda hacer visible cada uno de sus gestos, es decir, que estos puedan ser citados<sup>267</sup> y al mismo tiempo generen asombro al espectador, posibilitando en

---

<sup>263</sup> Walter Benjamin “Teatro y radio” en *Obras. Libro II, Vol. 2: Ensayos estéticos y literarios (cont.). Fragmentos estéticos. Conferencias y discursos. Artículos de enciclopedia. Artículos de política cultural*, Madrid, Abada Editores, 2009, pág. 392.

<sup>264</sup> De manera general, el gesto constituye un “movimiento corporal, casi siempre voluntario y controlado por el actor, producido con vistas a un significado más o menos dependiente del texto pronunciado, o completamente autónomo”. En el contexto del teatro épico el gesto o *gestus* además adquiere la connotación social de actitud, esto es, “el *gestus* se sitúa entre la acción y el carácter [...] en tanto que acción, muestra al personaje comprometido en una praxis social; en tanto que carácter, representa un conjunto de rasgos propios de un individuo. El *gestus* es visible al mismo tiempo en el comportamiento corporal del actor y en su discurso: en efecto, un texto, una música pueden ser gestuales cuando presentan un *ritmo* adecuado al sentido de aquello a lo que se refieren (ej.: *gestus* duro y sincopado del *song* brechtiano para dar cuenta de un mundo violento y no armónico)”. (Patrice Pavis, “Gesto” y “Gestus”, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona, 1998, Impreso).

<sup>265</sup> Walter Benjamin, *¿Qué es el teatro épico? (primera versión)*, op. cit., pág. 19.

<sup>266</sup> Walter Benjamin, “Estudios sobre la teoría del teatro épico” en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Taurus, Madrid, 1972, págs. 44-45.

<sup>267</sup> De acuerdo con el propio Brecht la tarea de citar se puede entender “desde una relación directa y libre [en que] el actor deja hablar y moverse a su personaje, él mismo relata. No necesita hacer olvidar que el texto no surge en ese momento, sino que está aprendido de memoria, es algo fijado; carece de importancia pues nadie supone que el actor habla sobre sí mismo sino sobre otros.” (“Breve descripción de una nueva técnica del arte interpretativo que produce un efecto de distanciamiento” en *Escrí-*

él un ejercicio dialéctico de reflexión que parte de los elementos que le son dados y alejados al mismo tiempo. Entre más interrumpida sea la representación del actor, mejor será su ejecución gestual y con ella, su recepción por parte del público.

Es importante resaltar que los gestos no son los únicos medios que pone en juego el teatro épico para lograr la interrupción (o distanciamiento) de la tensión dramática, otros elementos que cumplen este efecto son las canciones, los cambios de luz, algunos carteles con títulos, los cambios de vestuario en el escenario mismo; todos ellos con igual propósito: “paralizan su disposición [del público] para compenetrarse”<sup>268</sup> con la obra, logrando así una interferencia con la sensación de ilusión y promoviendo la toma de posición crítica frente a lo que se observa en el escenario (comportamientos representados por los personajes y la manera en que lo representan).

Ahora bien, el autor del *Libro de los pasajes* destacó que el teatro épico no sólo modificó sus propósitos como práctica artística, sino también la forma como se relacionó con los medios técnicos, particularmente los ejecutados en el cine y la radio. Antes que competir con ellos, tal como era la tendencia entre sus contemporáneos, Brecht prefirió utilizarlos y aprender de ellos; de tal manera que la competencia con estas nuevas expresiones se disolvió y como resultado obtuvo un teatro a la altura de los tiempos, como Benjamin diría “en la cumbre de la técnica”,<sup>269</sup> renovado y actualizado.

Como señalamos anteriormente, la finalidad que el dramaturgo alemán buscaba con la interrupción de una acción era acabar con la ilusión que se estaba generando en el público, y que a decir del propio Brecht “carecía de función en un teatro que se propone tratar los elementos de lo real en el sentido de una serie de experimentos.”<sup>270</sup>

La estructura cinematográfica representó para el teatro épico el paradigma de la interrupción y la discontinuidad modificó la forma en la que el público experimentaba lo observado, puesto que el montaje de imágenes permitió recorrer en unos pocos segundos la historia completa de la humanidad o transitar, en un instante, entre situaciones contrapuestas, como la de las caras sonrientes y lisonjeras que se observan en una cena opípa-

---

tos sobre teatro, Alba, Barcelona, 2004, pág. 142). Es conveniente que recordemos que para Benjamin la cita representa interrumpir al texto para descontextualizarlo, es decir, apropiarse de él y darle una nueva significación. “Por eso es más que comprensible que el teatro épico, armado sobre la interrupción, sea citable en un sentido específico” (Walter Benjamin, “¿Qué es el teatro épico? (segunda versión)” en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Taurus, Madrid, 1972, pág. 36).

<sup>268</sup> *Ibid.*, pág. 39.

<sup>269</sup> Walter Benjamin, *¿Qué es el teatro épico? (primera versión)*, op. cit., pág. 22.

<sup>270</sup> *Ibid.*, pág. 53.

ra y despilfarradora de la clase política frente al rostro extenuado y desdibujado de quienes regresan mecánicamente a su casa después de cumplir sus largas jornadas de trabajo. El contraste violento entre imágenes, propio del montaje, no sólo interrumpe el flujo de la trama, sino que permite restaurar el carácter cruento e injusto de las vivencias cotidianas en la ciudad moderna: la imagen producida por medio de la técnica está “despedazada muchas veces, cuyas partes se han juntado de acuerdo a una nueva legalidad.”<sup>271</sup>

Benjamin creía que había una clara correspondencia entre las potencialidades técnicas del cine y la estructura del teatro épico. El primero mediante el empleo de la cámara, la cual permite detener el flujo de la percepción en imágenes con un nivel de detalle altísimo que revelan la fragmentación de la vida moderna; el segundo, mediante la interrupción abrupta de la actuación, con la misma finalidad: provocar experiencia a través del *shock* que supone el asistir a una puesta escénica compuesta de fragmentos, que si bien por sí mismos ya contaban con cierto valor, al ser ensamblados como parte de un conjunto adquirirían un valor distinto. Lo mismo sucedió con la radio, donde el público es aún más caprichoso; pues enciende, apaga o cambia la frecuencia de su receptor a voluntad.

El teatro épico capturó estos elementos y los hizo propios en la configuración de la escena. Al hacer esto “[Brecht] renunció a las acciones de gran alcance. De esta manera logró transformar la conexión funcional entre el escenario y el público, el texto y la representación, el director y el actor.”<sup>272</sup> En otras palabras, Brecht refuncionalizó el teatro de sus tiempos.

Nuestro filósofo determinó que a diferencia del teatro naturalista, el teatro épico de Brecht nos revela un estado de cosas, que de antemano nos concierne, de modo que cuando el espectador lo descubre, lo hace con sorpresa. Este es, pues, el propósito de la interrupción, hacer evidente una situación histórica que sólo se logra al detener “el curso de la acción para forzar al espectador a tomar posición respecto de lo que acontece y para forzar al actor a tomar posición respecto a su propio papel.”<sup>273</sup>

De acuerdo con esto, en el teatro épico se actualiza el carácter crítico y dialéctico de la obra de arte; “sirviéndose persistentemente del pensamiento, tiende menos a satisfacer al público con sentimientos –aunque se trate de sentimientos de rebelión– que a

---

<sup>271</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, op. cit., pág. 82.

<sup>272</sup> Walter Benjamin, *¿Qué es el teatro épico? (primera versión)*, op. cit., pág. 51.

<sup>273</sup> *Ídem*.

volverlo ajeno a las condiciones en que vive.”<sup>274</sup> Benjamin identificó en Brecht a un escritor diferente, un autor que tomó parte de su posición en el proceso de producción y se apropió de los recursos técnicos existentes en ese momento para orientarlas hacia una función política.

### 5.3.- El efecto de distanciamiento y el fin de la representación

Antes de definir qué es el efecto de distanciamiento para Brecht, tenemos que precisar dos conceptos fundamentales y contrapuestos que explican el sentido y función de esta técnica implementada por el dramaturgo alemán. Éstos son los de “teatro aristotélico” y “teatro no aristotélico”.

Brecht entendía por dramática aristotélica aquella definición que de la tragedia hizo Aristóteles en su *Poética*. En ésta, se describe que el principal objetivo de este género dramático es promover “la catarsis, la purificación del espectador del espanto y la compasión, gracias a la representación de acciones que provocan el espanto y la compasión”.<sup>275</sup>

Teniendo esta referencia, podemos comprender que el teatro no aristotélico, entonces, se aleja de esta connotación clásica en la que el elemento clave es la identificación por parte del espectador con los actores que desarrollan con destreza el arte de la imitación. Esto implica que la obra no lleve a la naturalización de la percepción, sino por el contrario, a la exposición de ésta como una construcción, y a propiciar el trabajo interpretativo del público frente a la misma. Este teatro no pretende desencadenar una respuesta emotiva que provenga de la identificación con lo que se escenifica, sino que es más juiciosa y racional, ya que “[somete] a una crítica cuidadosa las emociones condicionadas por ella y encarnadas por ella”.<sup>276</sup>

Ahora bien ¿por qué Brecht se opone al drama aristotélico? Porque según el poeta alemán, el problema con las construcciones escénicas ancladas en el modelo aristotélico es su afán de realismo, su pretensión de lograr la imitación fiel de la naturaleza, que no dan cabida a los cuestionamientos ni a la crítica. La dramática del teatro épico surge como reacción ante el supuesto de que el contenido de una obra de teatro sólo se logra en la medida que el espectador se identifique con los personajes.

---

<sup>274</sup> *Ibid.*, pág. 55.

<sup>275</sup> Bertolt Brecht, “Crítica de la *Poética* de Aristóteles” en *Escritos sobre teatro*, Alba, Barcelona, 2004, pág. 19.

<sup>276</sup> *Ibid.*, pág. 21.

En el teatro aristotélico la técnica teatral queda supeditada “al perfeccionamiento de los métodos por los que puede obtenerse esa identificación.”<sup>277</sup> En este sentido, Brecht señaló que esta técnica ha quedado obsoleta, toda vez que el arte teatral contemporáneo tiene otra tarea fundamental, que implica dirigirse abiertamente al público; “tiene que ofrecer sus representaciones de la convivencia humana a un público que se halla inmerso en la lucha de clases más aguda, y no puede hacer nada para suavizarla [...] nada habla en favor de que la identificación recupere su antigua urgencia”<sup>278</sup>

Por ende, es obligación de este nuevo teatro dirigirse contra la ilusión que encarnaban, en ese tiempo, las obras naturalistas, ya que la ilusión debía ser evidente para que el espectador pudiera tomar una actitud crítica, e incluso tener la posibilidad de no estar de acuerdo con los acontecimientos desarrollados en escena o con la propia representación. De este modo, el teatro brechtiano tiene objetivos pedagógicos que no deben confundirse con propósitos de propaganda y proselitismo político; en realidad busca el desarrollo de las capacidades de los sujetos, provocar una percepción crítica.

Por ello, es que Brecht afirma que la realidad representada tenía que ser alejada del espectador, de tal forma que ésta apareciera bajo una nueva perspectiva, que en cierta forma manifiesta aquello que se ha vuelto demasiado familiar e imperceptible; esa es la premisa: volver extraños los sucesos representados haciendo evidente el artificio teatral. A esta técnica, Brecht la denominó “efecto de distanciamiento o de extrañamiento” [*Verfremdungseffekt*]: “el efecto de extrañamiento muestra, *cita* y crítica un elemento de la representación; lo ‘deconstruye’, lo coloca a distancia al presentarlo bajo un aspecto inusual y al hacer una referencia explícita a su carácter artificial y artístico (procedimiento).”<sup>279</sup>

Para lograr este efecto dentro del teatro, Brecht elucubró una serie de técnicas específicas que logran la interrupción de la acción por medio de diversos elementos que revelan el *montaje*, la construcción, el trabajo artístico. “Esto se constituye en la base de un realismo que no busca mostrar la realidad (naturalismo) sino en tanto que muestra a la realidad como construcción, se muestra a sí mismo como construcción y muestra la construcción de la realidad social.”<sup>280</sup>

---

<sup>277</sup> Bertolt Brecht, “Tesis sobre la función de la identificación en las artes teatrales” en *Escritos sobre teatro, op. cit.*, pág. 23.

<sup>278</sup> Bertolt Brecht, “Crítica de la *Poética* de Aristóteles” en *Escritos sobre teatro, op. cit.*, págs. 20 y 21.

<sup>279</sup> Patrice Pavis, “Efecto de extrañamiento”, *Diccionario del teatro...*, *op. cit.*

<sup>280</sup> Fernando Catz, *op. cit.*, pág. 14.

Gracias al efecto de extrañamiento, la teatralidad queda perfectamente evidenciada, se opone de manera directa a la simple y llana representación de la realidad, con ello se rompe la ilusión que sumía al espectador. Se trata, entonces, de una técnica que provoca un *shock*, ya que el público es literalmente extrañado de la comodidad y seguridad que mantiene en su butaca cuando se interrumpe el fluir de la trama mediante una canción, una pregunta, una acción. En otras palabras, dicho efecto es ante todo una actividad crítica que tiene como finalidad despertar en el espectador “una actitud analítica y crítica frente al proceso representado”.<sup>281</sup>

Ahora bien, si en el teatro épico la identificación que surge ante la representación pasó a ocupar un segundo lugar, esto no implicó la desaparición de las reacciones emocionales; por el contrario, “la técnica de la identificación permite provocar reacciones emocionales que no tienen nada que ver con los intereses. Una representación que prescindiera en gran medida de la identificación permitirá una toma de partido sobre la base de intereses reconocidos, una toma de partido cuyo aspecto emocional está en consonancia con su aspecto crítico”<sup>282</sup>

De acuerdo con la teoría teatral de Brecht, los actores eran quienes, en gran medida, tenían que llevar a cabo este efecto de distanciamiento. Él exigía que estos salieran del abismo de su representación y rompieran la “cuarta pared” que los separaba de su espectador y que además creaba la ilusión de realidad sobre el escenario. Para ello, el actor se tenía que dirigir directamente al público para romper con la identificación, derivada de la ilusión, que en él se estaba gestando; asimismo, “en todos los momentos importantes, añadirá, expresará y dejará traslucir, además de lo que hace, algo que ya no hace; es decir, actuará de manera que veamos con máxima claridad la alternativa, que su interpretación permita intuir las otras posibilidades representando sólo una de las variantes posibles.”<sup>283</sup> Durante la interpretación que el actor lleva a cabo en el escenario, éste jamás debe “transformarse totalmente”, es decir, no debe mimetizarse por completo con el personaje que representa en ese momento, sólo debe *mostrar* rasgos y características de la persona que interpreta.

Ahora bien, algo que podemos reconocer en el efecto de distanciamiento, es que lo que en realidad se jugaba iba más allá de la mera transformación en las relaciones dentro

---

<sup>281</sup> Bertolt Brecht, “Breve descripción de una nueva técnica del arte interpretativo que produce un efecto de distanciamiento” en *Escritos sobre teatro*, op. cit. pág. 131.

<sup>282</sup> Bertolt Brecht, “Tesis sobre la función de la identificación en las artes teatrales” en *Escritos sobre teatro*, op. cit. pág. 25.

<sup>283</sup> *Ibid.*, pág. 133.

del teatro, o incluso, más que la reivindicación de las técnicas de las nuevas formas de expresión en el drama brechtiano. Con el efecto de distanciamiento, el teatro épico buscaba configurarse realmente como un “lugar de acción política total”, en el que el público reaccionara e interviniera frente al estado de cosas que revelaba el montaje. Así, en vez de sumergirse e identificarse pasivamente<sup>284</sup> con las acciones representadas por un actor, el espectador podía participar de forma activa. De esta manera, la brecha que se generaba entre el espectador y la escena con este efecto, le mostraba al primero un mundo lleno de posibilidades, que estaba a su disposición y dispuesto para su intervención, un mundo que estaba en constante desarrollo y necesitaba de sus acciones para continuar.

“En Brecht, la distanciamiento no es únicamente un acto estético, sino también político: el efecto de extrañamiento no queda vinculado a una percepción nueva o a un efecto cómico, sino a una desalienación ideológica [...] La distanciamiento nos traslada del plano del procedimiento estético al de la responsabilidad ideológica de la obra de arte”<sup>285</sup>

De acuerdo con lo ya mencionado, Benjamin reconoció que el efecto de distanciamiento pretendía acabar con cualquier posibilidad de encaminar la percepción del espectador hacia una dimensión aurática y lo dirigía, por el contrario, hacia una postura abiertamente revolucionaria. Este efecto *corta* con la idea de que el arte representa la realidad; mientras que el asombro desvanece la *ilusión* que se perseguía en el escenario. La técnica del distanciamiento “buscaba una manera de interpretar que volviera llamativo lo corriente, asombroso lo acostumbrado. Lo que uno se encontraba habitualmente debía de poder tener un efecto raro y mucho de lo que parecía natural, debía ser reconocido como artificial. Porque si los sucesos que había que representar se volvían extraños, sólo perdían una familiaridad que los sustraía al juicio fresco e ingenuo.”<sup>286</sup>

---

<sup>284</sup> Brecht equiparaba la actitud pasiva del espectador con la pasividad que, en “la vida real”, tenía la mayoría de la población.

<sup>285</sup> Patrice Pavis, “Distanciamiento”, *Diccionario del teatro...*, *op. cit.*

<sup>286</sup> Bertolt Brecht, “Teatro épico, distanciamiento” en *Escritos sobre teatro, op. cit.*, págs. 167 y 168.

## Conclusión

En una época de profunda fragmentación social y franco desosiego ante las inenarrables manifestaciones de barbarie que asaltan en cada rincón del mundo moderno, Benjamin se negó a claudicar y perder la dimensión subversiva que aguarda latente en la cultura y, de manera fundamental, en el arte. Desde luego, él fue consciente de los perniciosos y peligrosos usos que a éstos se le dieron en los Estados fascistas o en la “industria cultural”; por ejemplo, del proceso regresivo que intentó encumbrar la figura del *Führer* mediante la recuperación de un “aura” secular sustentada en la propaganda y la manipulación (donde el cine, el cartel y la prensa tuvieron un papel de primer orden). Frente a esta estetización de la política, el filósofo berlinés apostó por la politización del arte como medio para interpelar a las masas crédulas y acríticas que festejaban su propio aniquilamiento.

Sin embargo, este empleo pervertido de la cultura y el arte sólo se puede entender en un contexto más amplio de deshumanización y pérdida de la experiencia, debido al desarrollo de los medios técnicos de producción en la época moderna y al proceso paralelo de desposesión tanto de los medios de trabajo como del producto de éste, que condujo a los individuos hacia la reducción de sus facultades humanas, que convirtió a los individuos en mónadas aisladas y unidimensionales, ignorantes de sus determinaciones históricas, y redujo las relaciones sociales a intercambios de consumo. Asimismo, la hegemonía de la ideología del progreso, sustentada en el paradigma de la racionalidad científico-técnica, no sólo acabó con el mito como forma de explicación del mundo, sino también con la posibilidad de pensar desde un horizonte diferente de aquélla, dejando a un sujeto moderno empobrecido y carente de rumbo, a la par que llevó hasta sus últimas consecuencias la voluntad de dominio y explotación no sólo frente a la naturaleza, que iría perdiendo progresivamente su estatus ontológico hasta reducirse a simple objetividad, sino también contra el hombre mismo.

La pérdida de la experiencia se materializa en la incapacidad de dotar de sentido a los acontecimientos cotidianos en un encuadre a la vez sincrónico (puesto que no se recupera la memoria histórica de las generaciones que nos precedieron) y diacrónico (ya que no se establecen vínculos con la comunidad en que aquéllos suceden). En el mundo moderno la vivencia [*Erlebnis*] sustituye a la experiencia [*Erfahrung*], la cual se caracteriza

por la fugacidad y la fragmentación. Al interior de las dinámicas de consumo, que privilegian prácticas como la de la moda y la información, la vorágine de sensaciones que se ofrecen a la estructura de la sensibilidad no tiene relevancia más que por un breve instante para pasar casi inmediatamente al olvido de tal forma que no establecen relaciones con el pasado ni adquieren un significado colectivo para nutrir el espacio público.

Benjamin encontró en la “muerte del arte” el sustento de su teoría de la destrucción del aura, entendida ésta como el fin de la relación trascendente entre las antiguas obras de arte y los sujetos que las contemplaban, así como de su función ritual en el seno del contexto religioso en el que se insertaban. Pero la pérdida del aura no sólo tuvo como consecuencia el desapego entre obra y contemplación, por el contrario dio paso a la irrupción de nuevas formas y contenidos que trastocaron el valor social del arte, confiriéndole una nueva función de carácter político.

Su teoría de los medios técnicos ofreció la posibilidad de cuestionar las potencialidades subversivas de su empleo en el arte, ya que por tratarse de un recurso reproducible era, en esencia, generalizable; más aún, la imbricación entre arte y técnica ofrecía la posibilidad de cuestionar y trasgredir la separación entre producción y recepción de las obras a tal punto que el espectador de las manifestaciones culturales atravesadas por los procedimientos técnicos (como el cine, la fotografía o el teatro épico) se pudiera convertir en autor de las mismas, cuestionar sus sentimientos y reflexionar sobre la situación que muestra y las condiciones en que se presenta. Como vimos, Benjamin asumió una postura eminentemente anti-elitista sustentada en las nuevas tecnologías como posibilidad de politizar el arte:

por primera vez en la historia del mundo la reproductibilidad técnica de la obra de arte libera a ésta de su existencia parasitaria dentro del ritual. La obra de arte reproducida se vuelve en medida creciente la reproducción de una obra de arte compuesta en torno a su reproductibilidad. De la placa fotográfica es posible hacer un sinnúmero de impresiones; no tiene sentido preguntar cuál de ellas es la impresión auténtica. *Pero si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política.*<sup>287</sup>

Como resultado de esta investigación hemos podido concluir que la apuesta benjaminiana para lograr el enriquecimiento de la experiencia, en el seno de una sociedad moderna profundamente atomizada cuyos individuos se relacionan fundamentalmente por vía del consumo, se sustenta en la apropiación de los medios técnicos de (re)producción; pero no sólo en la medida que éstos ofrecen novedosas y diferentes formas de percep-

---

<sup>287</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte...*, op. cit., pág. 52.

ción a la estructura de la sensibilidad, sino también en la medida en que permite a los productores ir más allá del concepto de artista y evidenciar su compromiso político. Lo anterior constituye el fundamento de la capacidad revolucionaria de las producciones culturales dependientes de los recursos técnicos, como el cine y la fotografía, ya que su fuerza subversiva radica en la capacidad de estos medios para modificar la estructura de la percepción, en su capacidad para mostrar el *detalle* de la realidad y la fragmentación de la experiencia en la modernidad, es decir, revela la relación dialéctica que existe entre la historia de los medios y la historia de la cultura.

La reflexión que Benjamin volcó sobre el teatro épico de Brecht se encuentra en el seno de los apuntes anteriores; de hecho, si un elemento le pareció particularmente revolucionario fue la forma en que éste se apropió y adoptó los procedimientos propios del cine y la fotografía a la práctica teatral; particularmente mediante la técnica del montaje. Con este recurso, a diferencia del teatro naturalista que pujaba por llevar hasta sus últimas consecuencias el principio de ser “fiel a la realidad” en la tarea representacional, se buscaba hacer evidente el artificio para hacer consciente al espectador, en todo momento, de que el producto que se le presenta es una puesta en escena, una construcción. A diferencia del teatro naturalista, que en su intento de imitar la realidad, debe reprimir la conciencia, tanto en el público como en el actor, de que es una representación; en el teatro épico se mantiene ininterrumpidamente la conciencia de que se trata de una producción teatral. El principal operador de este “desencantamiento” es la *interrupción*.

Si en el teatro tradicional la trama se despliega de forma lineal, donde las acciones se suceden una tras otra de acuerdo con una lógica inalterable de principio a fin, en el teatro épico, que pretende más bien representar situaciones que desarrollar acciones, la conciencia del montaje se logra deteniendo el curso de la acción. Desde luego, bajo este procedimiento de ruptura cada situación manifiesta una relativa independencia de la obra vista como una unidad y adquiere un valor propio. En última instancia, esto tiene el propósito de producir en el público un extrañamiento (“efecto de distanciamiento”) al interrumpir el *continuum* de la escena. Como consecuencia de esta *interrupción* se quiebra la ilusión naturalista que pretendía convencer al público de que existe un mundo sobre el escenario y suscita la reflexión crítica, al menos en un primer momento debido al *shock* de presenciar un acontecimiento que trasgrede su seguridad de espectador y su comodidad en la butaca.

Benjamin creyó que el teatro épico era una apuesta cultural que podía favorecer el enriquecimiento de la experiencia pero no por el contenido eminentemente político que tenía la composición dramática, sino por la función pedagógica que significaba confrontarse con una situación que revelaba la ficción que sucedía en el teatro, así como las condiciones socioeconómicas que sustentaban esta producción, es decir, motivaba la conciencia histórica del público, quién era forzado a cuestionarse el sentido de una obra, el porqué de la interrupción.

El autor del *Libro de los pasajes* reveló que la recuperación de la experiencia constituye un acto de violencia, puesto que se requiere trasgredir los mecanismos de seguridad que la estructura de la percepción despliega frente a la multitud de vivencias que se ofrecen permanentemente a los individuos. Éste es el sistema que determina la experiencia del sujeto moderno, sostenida y amenazada por el *shock* sobre el cual nuestro autor dirige su reflexión subversiva del arte y los medios técnicos de reproducción. A partir de la conjunción entre estos elementos y la dialéctica que ambos despliegan, él pretendió re-significar la idea del *shock*, pero ya no como mecanismo de empobrecimiento, sino justamente como lo contrario, como una experiencia que debido a su singularidad y fuerza propicia la reflexión y la toma de conciencia frente a sus circunstancias históricas.

## Bibliografía y hemerografía

Básica:

Benjamin, Walter, *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, Taurus, Madrid, 1972.

\_\_\_\_\_, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1972.

\_\_\_\_\_, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1980.

\_\_\_\_\_, *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

\_\_\_\_\_, *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, Madrid, 2001.

\_\_\_\_\_, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.

\_\_\_\_\_, *El autor como productor*, México, Ítaca, 2004.

\_\_\_\_\_, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2004.

\_\_\_\_\_, *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 2005.

\_\_\_\_\_, *Ensayos escogidos*, México, Ediciones Coyoacán, 2006.

\_\_\_\_\_, *Estética y política*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2009.

\_\_\_\_\_, *Obras. Libro II, Vol. 1: Primeros trabajos de la educación y la cultura. Estudios metafísicos y de filosofía de la historia. Ensayos literarios y estéticos*, Madrid, Abada Editores, 2007.

\_\_\_\_\_, *Obras. Libro II, Vol. 2: Ensayos estéticos y literarios (cont.). Fragmentos estéticos. Conferencias y discursos. Artículos de enciclopedia. Artículos de política cultural*, Madrid, Abada Editores, 2009.

Complementaria:

Adorno, Theodor W., y Horkheimer, Max, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1998.

Adorno, Theodor W., *Filosofía de la nueva música*, Ediciones Akal, Madrid, 2003.

Agamben, Giorgio, "Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia" en *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2007.

Amengual, Gabriel, Cabot, Mateu y Vermal, Juan L. (editores), *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, Trotta, Madrid, 2008.

Argüelles Fernández, Gerardo, "De la vivencia a la experiencia estética. Aproximación a una distinción conceptual con base en su traducción de la lengua alemán" en Mandoki, Katya y Marcovich, Andrea (comp.), *Incógnitas y desciframientos de la estética actual*, Asociación Mexicana de Estudios en Estética, México, 2013.

Aristóteles, *Poética*, Madrid, Colofón, 2006.

Benjamin, Walter, *Haschisch*, Taurus, Madrid, 1995.

Bozal, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas II*, Madrid, Visor, 1996.

Brecht, Bertolt, *Diario de trabajo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1977.

\_\_\_\_\_, *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1984.

\_\_\_\_\_, *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba, 2004.

Buck-Morss, Susan, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Siglo XXI editores, México, 1981.

\_\_\_\_\_, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Interzona Editora, Buenos Aires, 2005.

\_\_\_\_\_, *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2001.

Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2000.

Castri, Massimo, *Por un teatro político. Piscator, Brecht y Artaud*, Madrid, Akal, 1978.

Catz, Fernando, *Benjamin y Brecht: una teoría refuncionalizadora para la práctica cultural antagonista*, Ponencia presentada en el Instituto de Investigaciones Gino Germani con motivo de las VI Jornadas de Jóvenes investigadores, celebradas del 10 al 12 de noviembre de 2011.

Comte, Auguste, *Discurso sobre el espíritu positivo*, Ediciones Folio, Barcelona, 2002.

Déotte, Jean Louis, *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2012.

Duvignaud, Jean, *Sociología del teatro. Ensayos sobre las sombras colectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

Echeverría, Bolívar, *Valor de uso y utopía*, México, Siglo XXI, 1998.

\_\_\_\_\_, "Arte y utopía" en Sigüenza, Javier (comp.), *Contracorriente. Filosofía, arte y política*, Estado de México, Afinita Editorial, 2009, págs. 7 a 26.

\_\_\_\_\_, "Introducción: arte y utopía" en Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, págs. 9 a 30.

\_\_\_\_\_, "Presentación" en Benjamin, Walter, *El autor como productor*, México, Itaca, 2004, págs. 11 a 16.

Entel, Alicia, Lenarduzzi, Víctor y Gerzovich, Diego, *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Buenos Aires, Editorial Eudeba, 2005.

Fernández Martorell, Concha, *Walter Benjamin: crónica de un pensador*, Barcelona, Montesinos, 1992.

Fleisher Kosanoff, Susana, *La época de Walter Benjamin y un aproximación a su crítica a la modernidad*, Tesis de maestría inédita dirigida por Luis Vergara Anderson, Universidad Iberoamericana, México, 2005.

Forster, Ricardo, *Walter Benjamin y el problema del mal*, Buenos Aires, Altamira, 2003.

Friedman, George, *La filosofía política de la Escuela de Frankfurt*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Gadamer, Hans-George, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991.

García, Luis Ignacio, "Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin" en *Constelaciones. Revista de Teoría crítica*. Walter Benjamin (1940-2010), vol. 2, 2010, págs. 158-185.

González Ménde, Ana "La quiebra de la tradición: la importancia del gesto en el teatro épico brechtiano " en Ana María Leyra (ed.), *Discurso o imagen. Las paradojas de lo sonoro*, Editorial Fundamentos, Caracas, 2003.

Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989.

Honour, Hung, y Fleming, John, *Historia del arte*, Reverté, Barcelona, 1986.

Innes, Christopher, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Jay, Martin, *La imaginación dialéctica*. Una historia de la escuela de Frankfurt, Taurus, Madrid, 1974.

\_\_\_\_\_, "¿Está la experiencia aún en crisis? Reflexiones sobre un lamento de la Escuela de Fráncfort" en *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, vol. 44, núm. 176, 1999, págs. 15-36.

Juanes, Jorge, *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*, México, Benemérita Universidad de Puebla-Ítaca-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2010.

Lesmes, Daniel, "La vida en juego: estética e historia en Walter Benjamin" en *Boletín de estética*, núm. 17, Centro de Investigaciones Filosóficas, septiembre de 2011, págs. 31-64.

Lunn, Eugene, *Marxismo y modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Marchán Fiz, Simón, *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 2000.

Marx, Karl, *El capital. Crítica de la economía política*, Libro primero, Siglo XXI Editores, México, 1975.

\_\_\_\_\_, *Escritos de juventud*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Mignon, Paul-Louis, *Historia del teatro contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1973.

Molinuevo, José Luis, *La experiencia estética moderna*, Síntesis, Madrid, 2012.

Ottmar, John, "La emancipación del valor de cambio respecto del valor de uso. Reflexiones para una teoría de la mercancía en la obra de los Pasajes" en *Constelaciones. Revista de Teoría crítica. Walter Benjamin (1940-2010)*, vol. 2, 2010, págs. 79-157.

Pandolfini, Eugenio, *Percepción dispersa. Arquitectura y tactilidad en la sociedad de la comunicación*, tesis doctoral inédita dirigida por María Teresa Muñoz Jiménez y Fernando Quesada López, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2014.

Partida Tayzan, Armando, *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*, México, UNAM- FFyL, 2004.

Pavis, Patrice, *Diccionario de estética teatral. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998.

Ramírez, Juan Antonio, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Madrid, Akal, 2009.

Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona-Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005.

Rodríguez, Juan Carlos (ed.), *Brecht. Siglo XX*, Granada, Editorial Comares, 1998.

Rosas, Omar, "Walter Benjamin: historia de la experiencia y experiencia de la historia" en *Argumentos. Homenaje a Walter Benjamin desde Colombia*, núm. 35 y 36, 1999, págs. 169-185.

Rosenfeld, Kathrin, "La estética hegeliana: impases y perspectivas" en *Boletín de estética*, núm. 17, Centro de Investigaciones Filosóficas, septiembre de 2011, págs.3-29.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Estética y marxismo*, tomo I, México, Ediciones Era, 1970.

\_\_\_\_\_, *Las ideas estéticas de Marx*, Era, México, 1972.

Scholem, Gershom, *Walter Benjamin: historia de una amistad*, De Bolsillo, Barcelona, 1987.

Spotts, Frederic, *Hitler y la estética del poder*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2011.

Strauss, Botho, *Crítica teatral: las nuevas fronteras. Análisis de los acontecimientos estéticos y políticos involucrados en la acción teatral*, Barcelona, Gedisa, 2006.

Tarnawiecki, Nicolás "Walter Benjamin y su lectura de la experiencia en Kant" en *Estudios de Filosofía*, vol. 6, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007, págs. 51-60.

Ulmer, Gregory, "El objeto de la poscrítica" en Jürgen Habermas, Jean Baudrillard, Edward Said et. al., *La posmodernidad*, Editorial Kairós, Barcelona, 1998.

Vilar, Gerard, "La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo" en *Filosofía e(n) imágenes. Interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneo*, Ana García Varas (ed.), Instituto "Fernando el Católico", Zaragoza, 2012, págs. 7-22.

Weigel, Sigrid, "La obra de arte como fractura. En torno a lo divino y humano en "Las 'afinidades electivas' de Goethe" de Walter Benjamin" en *Acta Poética*, núm. 28 (1-2), primavera-otoño, México, UNAM-IIF, 2007, págs. 175-203.

\_\_\_\_\_, "El detalle en las imágenes fotográficas y cinematográficas. Sobre la significación de la historia de los medios para la teoría de la cultura de Walter Benjamin" en *Boletín de estética*, núm. 19, Centro de Investigaciones Filosóficas, marzo de 2012, págs. 5-44.

Williams, Raymond, *El teatro de Ibsen a Brecht*, Barcelona, Península, 1975.

Witte, Bernd, *Walter Benjamin: una biografía*, Barcelona, Gedisa, 1992.

Wizisla, Erdmund, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*, Buenos Aires, Paidós, 2007.