

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

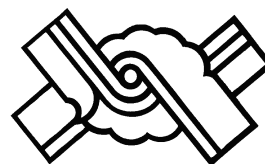
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS**

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA

Memoria y recuperación del pasado a través de la obra de
vanguardia: ruptura y revolución como experiencia de diálogo con la
tradicción en el pensamiento de Walter Benjamin.

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRO EN FILOSOFÍA
P R E S E N T A
MIJAEL JIMÉNEZ MONROY

DIRECTOR DE TESIS: DR. CARLOS OLIVA MENDOZA



MÉXICO, D. F., CIUDAD UNIVERSITARIA

NOVIEMBRE 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS**

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA

Memoria y recuperación del pasado a través de la obra de
vanguardia: ruptura y revolución como experiencia de diálogo con la
tradicción en el pensamiento de Walter Benjamin.

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRO EN FILOSOFÍA**

P R E S E N T A

MIJAEL JIMÉNEZ MONROY

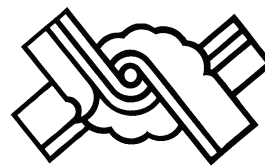
DIRECTOR DE TESIS: DR. CARLOS OLIVA MENDOZA

REVISOR: DR. MAURICIO PILATOWSKY BRAVERMAN

LECTORES: DRA. ÉRIKA LINDIG CISNEROS

DR. PEDRO ENRIQUE GARCÍA RUÍZ

DR. JORGE ARMANDO REYES ESCOBAR



Agradecimientos.

Esta tesis no habría sido posible sin la confianza y el cariño de las personas que me rodean. En primer lugar, quiero agradecer a quienes aceptaron involucrarse en este breve proyecto académico. A mi asesor, el Dr. Carlos Oliva, por la orientación en la elaboración de mi investigación y por sus comentarios a versiones anteriores de este documento. A la Dra. Erika Lindig, por el interés que prestó a mi trabajo y por las sugerencias que me hizo para preparar el presente texto. Agradezco, también, a los Drs. Pedro Enrique García Ruíz, Jorge Armando Reyes Escobar y Mauricio Pilatowsky Braverman, por leer y comentar los resultados finales de mi investigación.

Agradezco, también, a la Dra. Salma Saab por el apoyo que me brindó cuando decidí comenzar este proyecto. Al Dr. Álvaro Peláez por las pláticas que tuvimos cuando iniciaba una nueva etapa de mi formación. La imagen del entorno era algo desoladora y sus palabras fueron alentadoras. A la Dra. Claudia Canales, por su amistad, el apoyo y el interés con el que siempre ha recibido mis ideas. A las Dras. Faviola Rivera y Katya Mandoki por su calidez y por los cursos en los que pude acercarme a una forma enriquecedora de hacer filosofía. Al Dr. Bolívar Echeverría. Mi deuda con los últimos cursos que dictó es inconmensurable. Por la pasión con la que abordó el pensamiento de W. Benjamin y la filosofía. Por la riqueza de la palabra.

Quiero agradecer, también, a mis amigos más cercanos, a Pablo, Isaac, Lucía y Livi, por las pláticas y los momentos que hemos tenido a lo largo de varios años. Incluso podríamos decir *muchos* años. A Rogelio y Mercedes, por compartir la ilusión de mis proyectos a pesar de la distancia que se ha venido a instalar entre nosotros. Porque siempre me siento acompañado por ustedes. A Adán, Claudia y Erika, por la certeza de todo lo que compartimos.

Sin duda, los últimos años habrían sido muy distintos sin la confianza, la amistad y la generosidad con la que me han inundado Milagros, Bruno y Mateo. Cualquier agradecimiento es pobre.

Gracias, María, por lo que hemos comenzado a construir, por los sueños y el amor que compartimos. Por los aprendizajes juntos, la confianza, las angustias y los proyectos que empezamos a dibujar.

Gracias, finalmente, a mi familia. A mis padres, Rosario y Pedro, por el amor con el que siempre me han acompañado. A mis hermanos, Gabriela y Pavel, por su cariño. A mis dos familias, especialmente a mis abuelas, Gregoria y Paula, porque en ningún otro lugar puedo encontrar mejor ejemplo de vida y fortaleza. A mi abuelo Pablo, por la alegría que aún me estremece.

Esta investigación fue realizada con el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

Índice

Introducción	5
Primera parte. La dialéctica del arte moderno.	12
1. La transformación de la experiencia en la época de la reproductibilidad técnica: el concepto de experiencia aurática.	17
1.1 El aura como fenómeno técnico en la primera fotografía de retrato: “Pequeña historia de la fotografía”.	18
1.2 La experiencia aurática del arte técnicamente reproductible.	25
1.3 La desaparición del aura como aniquilación de la individualidad en el segundo ensayo sobre Baudelaire.	34
2. La industrialización de la percepción y la estetización de la política.	43
Segunda parte. La politización del arte: la producción de carácter experimental como modelo de la politización del sujeto moderno.	51
1. La producción experimental como arte de vanguardia.	52
1.1 La irrupción del teatro épico y el montaje fotográfico: el extrañamiento como función organizadora.	55
1.2 El arte autónomo y la experiencia aurática.	65
2. La obra de vanguardia y el punto de vista del Ángel de la Historia.	70
2.1 La dialéctica en estado de detención en las <i>Tesis sobre la historia</i> .	71
2.2 El mesianismo profano: ruptura y revolución en la obra de vanguardia.	77
Conclusiones	86
Bibliografía	98

El cine ha abierto una brecha en la antigua verdad heracliteana: los que están despiertos tienen un mundo en común, los que sueñan tienen uno cada uno.

Walter Benjamin

Introducción

En la década de los años 30 del último siglo Walter Benjamin desarrolló un grupo de tesis sobre el arte moderno a lo largo de textos de muy diversos tipos, desde breves tratados, reseñas y ensayos, hasta la correspondencia dirigida a sus más cercanos amigos y colaboradores, Theodor Adorno, Gershom Scholem y Bertolt Brecht, entre otras figuras del pensamiento europeo. El objetivo de este trabajo es analizar ese conjunto de tesis para profundizar en su sentido político. Particularmente, mi interés es ofrecer una interpretación del carácter revolucionario que Benjamin identifica como propio del arte de vanguardia. Este trabajo puede entenderse, entonces, como un intento por aclarar el sentido en el que la producción artística moderna puede ser revolucionaria, principalmente, aquella que ocupa el pensamiento de nuestro autor en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: el arte desarrollado desde mediados del siglo diecinueve hasta las primeras tres décadas del siglo veinte, caracterizado por la incorporación de la máquina como elemento constitutivo de su proceso de producción.

Lo que señalaré al final de este trabajo es que dicho carácter puede comprenderse mejor si la teoría del arte de vanguardia de Benjamin se enmarca en el contexto de la interpretación que ofreció del materialismo histórico en sus *Tesis sobre la historia*, en donde el materialismo de inspiración marxista se considera revolucionario al menos en los siguientes dos sentidos. Primero, es revolucionario en tanto que puede dar lugar a una ampliación del campo de la acción humana a partir de una comprensión profunda del desarrollo de la historia, es decir, en tanto que puede dar lugar a una forma de acción política a partir del conocimiento de la relación en la que el presente se encuentra con el pasado. En este sentido, el materialismo histórico es, para Benjamin, el método de conocimiento más adecuado para interpretar los procesos históricos concretos y los productos culturales a los que estos han dado lugar. En un primer sentido, el materialismo es revolucionario por su capacidad para producir un conocimiento de la realidad.

Pero este conocimiento depende de otra característica que Benjamin identifica en el materialismo histórico, a saber, el conocimiento de la realidad social que éste puede arrojar sólo

es posible en tanto que, como método, representa una ruptura con la concepción progresista de la historia y la transmisión de la cultura. Para que el materialismo histórico pueda ser revolucionario en el primer sentido descrito necesita distanciarse de la transmisión cultural que domina en la época de Benjamin, tanto en la expresión capitalista del pensamiento moderno, como en el socialismo real. En este sentido, el materialismo histórico sólo puede dar lugar a la ampliación de la libertad humana si en sí mismo, como método de investigación, es capaz de ejemplificar ese distanciamiento crítico que Benjamin describe como “un manotazo al freno de emergencia” del tren del progreso en el que viaja la humanidad. Lo que quiero proponer en este trabajo es una interpretación de la obra de vanguardia a la luz de ese manotazo que ilustra el concepto de revolución de las *Tesis sobre la historia*. Defenderé que la obra de arte de vanguardia es revolucionaria en la medida en que da lugar a una ruptura en la experiencia del presente determinada por la concepción progresista de la historia, para dar lugar a una comprensión profunda sobre la relación que éste guarda con el pasado del que es heredero.

Las tesis benjaminianas sobre el arte moderno o arte técnicamente reproducible han sido discutidas por distintos intérpretes a partir del célebre ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, publicado en 1936 en la revista del Instituto para la Investigación Social que por esa época se había reorganizado en los Estados Unidos bajo la dirección de Marx Horkheimer. Lo que haré a lo largo de este trabajo es analizar el desarrollo de algunos de los conceptos más relevantes de ese ensayo a partir de otros textos que le antecedieron, la “Pequeña historia de la fotografía” (1931) y *El autor como productor* (1934), y otros posteriores, como “Sobre algunos motivos en Baudelaire” (1939) y, por supuesto, *Las tesis sobre la historia*, escritas por Benjamin en sus últimos meses de vida, antes de que decidiera suicidarse en la frontera franco-española. Espero mostrar cómo es que esta revisión puede ayudarnos a aclarar algunas de las tesis centrales sobre el arte moderno, principalmente, la tesis de que el perfeccionamiento de las técnicas de producción artística está acompañado de lo que Benjamin llama la decadencia del *aura*.

Éste ha sido uno de los conceptos más estudiados y discutidos de la obra de Walter Benjamin. Sin embargo, en la medida en que la mayoría de los estudios dedicados al tema no analizan la relación entre su formulación más conocida y otros aspectos del pensamiento de Benjamin, éstas corren el riesgo de presentar visiones no sólo parciales del trabajo de nuestro autor, sino incluso contrarias al espíritu de su trabajo. Por ejemplo, el mismo año en que la revista del Instituto publicó el ensayo de Benjamin dedicado a la obra de arte, Adorno ya estaba debatiendo con él sobre la aplicación de dicho concepto a distintos fenómenos, por ejemplo, el

llamado arte autónomo. En esa discusión, Adorno acusó a Benjamin de no ser lo suficientemente profundo –dialéctico– en su análisis de la cultura, para mostrar cómo es que su filosofía de intención anti-progresista era, en algunos de sus aspectos centrales, progresista. Esta discusión no sólo fue determinante para el desarrollo intelectual de Adorno, sino para los planteamientos del propio Benjamin y para las lecturas que posteriormente se hicieron de éstos. Quizá la más conocida es la crítica que el mismo Adorno, junto con Horkheimer, dirigieron contra las tesis dedicadas al arte de vanguardia en “La industria cultural”, tercer capítulo de *La dialéctica de la Ilustración*. Las críticas que Adorno y Horkheimer plantearon contra la teoría del aura y, en general, contra las tesis benjaminianas en torno a la producción artística moderna han tenido una gran influencia en la historia de su recepción. Por ejemplo, en su obra de 1977, *Origen de la dialéctica negativa*, Susan Buck-Morss no cuestiona la validez de las críticas de Adorno, así como tampoco discute si éstas se fundamentan en una interpretación precisa del pensamiento de Benjamin.

Es un hecho que hoy en día las lecturas más conocidas de la obra de Benjamin no lo acusan de progresista. Por el contrario, de ser un pensador que vivió y desarrolló parte importante de su obra en el exilio político y académico, hoy es una de las figuras más emblemáticas para la crítica del progresismo capitalista, las distintas formas del comunismo real de la segunda mitad del siglo veinte y del pensamiento neoliberal de nuestros días. Pero también es un hecho que estas lecturas no progresistas de Benjamin no han discutido en qué medida es precisa la interpretación de Adorno que acepta un progresismo en las tesis sobre el arte técnicamente reproducible. Sin embargo, considero que una revisión de las tesis principales en esa discusión puede ayudarnos a comprender mejor la crítica a la concepción progresista de la historia que el mismo Benjamin desarrolló. Revisar las razones por las cuales la lectura de Adorno de las tesis sobre la reproductibilidad técnica resulta imprecisa no significa menospreciar la profundidad de su acercamiento a Benjamin, sino continuar su intento por arrojar luz a la crítica que nuestro autor dirigió contra las formas de pensamiento totalitario que presenció durante su vida. En este sentido, la interpretación que ofreceré de la teoría benjaminiana del arte de vanguardia como arte revolucionario analizará la crítica que ésta encierra al concepto de progreso y su relación con el concepto de revolución bosquejado en las *Tesis sobre la historia*.

Para realizar este análisis he dividido mi trabajo en dos partes principales, cada una dividida a su vez en dos capítulos. En la primera expongo las características de la producción

moderna en el ámbito artístico. Para comprender la tesis de que el perfeccionamiento de los medios de producción, particularmente, los medios de representación a través de la fotografía y el cine, está acompañado por la decadencia del *aura*, presento un breve análisis del desarrollo de este último concepto a lo largo de tres textos, “Pequeña historia de la fotografía”, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y “Sobre algunos temas en Baudelaire”. Ahí profundizaré distintos sentidos bajo los que se presenta el término *aura* en el pensamiento de Benjamin. Por ahora no explicaré qué es el *aura*, sino el objetivo de ese apartado, que consiste en mostrar cómo es que, desde un punto de vista descriptivo de la historia de los medios de producción, la decadencia del aura propia del mundo feudal se trata de un fenómeno o un hecho que se vino gestando desde la aparición de la máquina con la revolución industrial hasta su completa incorporación a los distintos campos de producción de las sociedades modernas, particularmente, en el ámbito de la producción artística. Desde este punto de vista, la decadencia del aura es parte de un proceso histórico. Se trata de una *tendencia* que se origina en el desarrollo de la nueva técnica, aun cuando no acaba por realizarse de manera definitiva en el mundo moderno.

Pero también subrayaré las distintas caracterizaciones que Benjamin ofrece de dicho fenómeno desde un punto de vista valorativo. Recurriendo a los trabajos antes mencionados, mostraré cómo es que en la “Pequeña historia...” considera que la desaparición del aura es algo positivo para la libertad humana, a diferencia de lo que sostiene en *La obra de arte...*, en donde si bien Benjamin asume la misma posición en los fragmentos mejor conocidos de ese ensayo, en distintos apartados profundiza en el carácter negativo de su aniquilación, particularmente, cuando lo que se aniquila es el aura humana: la individualidad o la personalidad del sujeto moderno. El tercer ensayo que analizaré profundiza en este aspecto, por lo cual la mayor parte del texto trata la aniquilación del aura como un fenómeno negativo para el desarrollo del habitante del mundo moderno. Este hecho se expresa en la pérdida de la capacidad del sujeto para experimentar su entorno de forma sustantiva. A través de este recuento, identificaré algunos elementos en común entre estas tres formas de entender el fenómeno aurático y su disolución en el mundo moderno.

Un elemento importante de esa primera parte es la sugerencia de tratar con el concepto de *experiencia aurática* en lugar del de *aura*. Si bien los pasajes más conocidos de la obra de Benjamin en torno al aura asumen que ésta es una propiedad de las cosas, argumentaré que las tesis en torno al arte técnicamente reproductible tienen mayor fuerza si las pensamos referidas a la desaparición de experiencias auráticas. Esta precisión permitirá comprender por qué si la

aniquilación de experiencias auráticas es una *tendencia* del desarrollo de la técnica moderna, éstas pueden permanecer aún en las sociedades industrializadas. De hecho, en el segundo capítulo de la primera parte del trabajo, intentaré mostrar cómo es que la permanencia, o la reinstauración de experiencias auráticas en el mundo industrializado, resulta fundamental en el recuento que Benjamin ofrece del desarrollo histórico de la modernidad. Volviendo al nivel meramente descriptivo, para nuestro autor, el mundo moderno en su expresión capitalista no puede existir sino a condición de crear experiencias auráticas en los habitantes de ese mundo, distintas de las experiencias auráticas del mundo feudal sólo en algunos aspectos. Lo que defenderé es que para Benjamin, el carácter relevante de las experiencias auráticas y no auráticas en la teoría de la vanguardia es el hecho de que éstas son resultados del uso de la técnica moderna.

Así como analizaré las distintas valoraciones que Benjamin ofrece de la tendencia de la industria moderna de aniquilar las experiencias auráticas del mundo feudal, estudiaré sus comentarios en torno a la permanencia o la reinstauración de distintas experiencias auráticas –y su aniquilación– ya entrada la era moderna. En ese momento, comentaré el papel que las experiencias auráticas y no auráticas del mundo moderno ocupan en lo que Benjamin llama la estetización de la política, propia del pensamiento totalitario y progresista, y la politización del arte, que considera la mejor respuesta que el comunismo puede ofrecer contra la primera.

En la segunda parte de este trabajo profundizaré en la producción de vanguardia como modelo que inspira la propuesta benjaminiana de la politización del arte. En el primer capítulo, titulado “El arte de vanguardia como producción experimental” recurriré a *El autor como productor* y a distintos textos que nuestro autor dedicó a la obra de Bertolt Brecht con el objetivo de presentar una aproximación a la politización del arte. La pregunta que guiará la discusión es la siguiente: ¿en qué sentido la obra de vanguardia, como modelo de la politización del arte, representa una aniquilación de las experiencias auráticas del mundo moderno? En ese momento será importante revisar la crítica de Adorno. De acuerdo con ésta, Benjamin entendería la decadencia del aura como un fenómeno que siempre acompaña al desarrollo tecnológico y que es recibido de manera positiva en tanto que, por su ruptura con el mundo feudal, es signo de un progreso político del sujeto moderno. Si aceptamos esta forma de presentar las tesis de Benjamin, ¿por qué sería necesario politizar el arte en el mundo moderno? ¿No se habría politizado automáticamente por ser resultado de la técnica moderna? Para Adorno, Benjamin asume que el arte se politiza de esa forma, automáticamente, por lo que no

requiere la acción de ningún sujeto, dando lugar a una forma de quietismo o determinismo al que podemos referirnos como *progresismo tecnológico*.

Lo que argumentaré contra esta lectura es que Benjamin no considera que el arte se politice de esa manera, sino que se politiza en tanto que de un uso peculiar de la técnica se pueden originar experiencias no auráticas. En este sentido, la politización del arte, como respuesta del comunismo, es sólo una posibilidad frente al pensamiento totalitario, una respuesta cuya articulación Benjamin apreció sin pensar que alcanzaría necesariamente un estado acabado en el futuro. En este sentido, se trata de una respuesta no mecanicista frente al pensamiento totalizador. Es por esto que el fracaso de esa respuesta en construcción, que Adorno y Horkheimer apreciaron tras la segunda posguerra, no puede servir como refutación de la teoría de Benjamin. Él mismo ya había advertido que los peligros que en su propia época podían surgir de determinados usos de la técnica constituían un riesgo permanente para el futuro que no alcanzó a contemplar. En este sentido, defenderé que las tesis dedicadas al arte moderno, particularmente, al arte de vanguardia como arte revolucionario, tienen un complemento en su crítica de los usos de la técnica moderna que sirven a la estetización de la política. De esta manera, se puede considerar que uno de los objetivos de este trabajo es enfatizar que el tipo de experiencia aurática que ocupa la mayor parte de las reflexiones de Benjamin en torno al arte moderno es aquella que surge en torno a la obra técnicamente reproducible.

Así, argumentaremos que la teoría benjaminiana del arte de vanguardia es una reacción contra la condición aurática de la reproductibilidad técnica, una forma de producción que los intérpretes de Benjamin han considerado no aurática. Esto constituirá la parte central del segundo capítulo de la segunda parte de este trabajo, en donde analizaré la relación que existe entre la ruptura que Benjamin considera propia del arte de vanguardia frente a las experiencias auráticas de la modernidad, por una parte, y las tesis sobre la historia, por la otra. En las *Tesis* Benjamin expuso su interpretación del materialismo histórico como un modelo de conocimiento que podía dar lugar a una experiencia radicalmente distinta de la transmisión cultural que domina en la concepción progresista de la historia. Esta experiencia es descrita como un distanciamiento o ruptura frente a una lectura del desarrollo histórico que vuelve incapaz, a quién la sostiene, de apreciar el presente histórico en la complejidad de una realidad social llena de injusticias no resueltas, que a su vez es heredera de un pasado que comparte el mismo rasgo. No profundizaré por ahora en la interpretación del materialismo de Benjamin, basta explicar que el objetivo de este trabajo será mostrar la relación entre estos dos gestos de

ruptura: la ruptura del materialismo histórico con la concepción progresista de la historia y la ruptura del arte de vanguardia con las experiencias auráticas que configuran la modernidad. Como parte de esta comparación, analizaré la relación que guarda el pensador materialista con el pasado, entendido como la tradición de los vencidos, para preguntarnos si el productor de vanguardia experimenta esa misma relación en la interrupción que efectúa de la transmisión cultural estetizada del capital. En ese momento, analizaré los textos que nuestro autor dedicó a la obra de Franz Kafka para profundizar en el mesianismo profano que expresa en las *Tesis*.

En las conclusiones expondré los resultados de esta investigación. Después de analizar el desarrollo del concepto de aura en los textos de Benjamin y las tesis dedicadas al arte moderno, sostendré que éste es revolucionario en la medida en que pueda ejemplificar la ruptura que caracteriza al método materialista según las *Tesis sobre la historia*. Esto quiere decir que el arte moderno puede ser revolucionario en la medida en que ejemplifique, a través de la labor de producción experimental, una relación particular con el pasado a partir de la ruptura con los medios de representación que en el presente de Benjamin servían para estetizar las relaciones sociales de producción. Finalmente, cuestionaré hasta qué punto podemos extraer un criterio de estas tesis dedicadas al arte moderno para estudiar la producción contemporánea que Benjamin no pudo apreciar y que no se caracteriza por el formalismo distintivo de las vanguardias que él analizó.

Lo que defenderé es que una comprensión del concepto de experiencia aurática como una categoría estructural, y no como una categoría histórica, puede servir para estudiar nuevas formas de producción que podemos considerar críticas o revolucionarias a pesar de sus diferencias con el arte de vanguardia que interesaba a Benjamin. Si el concepto de experiencia aurática no se refiere a un tipo de experiencia que surge sólo frente a los fenómenos de un momento histórico concreto –el mundo feudal–, y no frente a otros pertenecientes a una época distinta –el mundo moderno–, sino que, por el contrario, las experiencias auráticas y las experiencias no auráticas señalan formas de la experiencia que pueden coexistir en el mundo moderno, podemos preguntarnos si estas formas de recepción de los medios de representación pueden explicar un ámbito de nuestra sensibilidad hoy en día. A través de una breve revisión de algunos ejemplos de la producción contemporánea sugeriré cómo es que estos conceptos pueden ofrecer una explicación de un tipo de obra distinta de las vanguardias del primer cuarto del siglo XX.

Primera parte. La dialéctica del arte moderno.

Walter Benjamin comienza su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* problematizando la investigación que Marx había realizado sobre las condiciones de producción del capitalismo y la prognosis que había elaborado a partir de ésta. De acuerdo con nuestro autor, del análisis de Marx se derivaba que el capitalismo se desarrollaría de tal manera que podríamos esperar de éste “no sólo una explotación cada vez más aguda de los proletariados, sino también, finalmente, las condiciones que hacen posible su propia abolición.”¹ Sin embargo, Benjamin ofrece una tesis que podría explicar por qué no había ocurrido aún, ya entrado el siglo XX, la revolución proletaria que Marx había anticipado: “El revolucionamiento de la superestructura avanza mucho más lentamente que el de la infraestructura, ha requerido más de medio siglo para hacer vigente en todos los ámbitos culturales la transformación de las condiciones de producción. La figura que adoptó ese revolucionamiento es algo que apenas *hoy en día* puede registrarse.”²

Basta recordar las definiciones que Marx ofreció de los conceptos que Benjamin despliega en la última cita para que comience a aclararse el problema que esta tesis plantea. Según Marx, la infraestructura se compone de los medios de producción con los que cuenta un grupo social, esto es, del grado de desarrollo tecnológico del que dispone y la complejidad de su técnica. Por otra parte, la superestructura se conforma de la vida social, política e intelectual que dichos modos de producción configuran. Es decir, la superestructura consiste en las formas de organización social que se generan a partir de las condiciones materiales de una sociedad, es la expresión cultural de las condiciones productivas de ese grupo social.³

De esta manera, Benjamin consideraba que las relaciones sociales que se habían configurado alrededor de la técnica y la tecnología moderna no reflejaban el mismo progreso que éstas últimas habían alcanzado a partir de la revolución industrial. Es decir, que las formas de organización social que habían surgido de la transición del mundo feudal al mundo moderno no estaban tan desarrolladas como la técnica que las originó. Sin embargo, en la misma tesis, nuestro autor expresa que *hoy en día*, finalmente, se hacían visibles en el mundo cultural las transformaciones que los medios de producción modernos podían originar, es decir, que hasta el momento en el que escribe son perceptibles en todos los aspectos de la cultura moderna los

¹ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 37.

² *Ibid*, p. 37. El énfasis es mío.

³ Karl Marx, *Contribución a la crítica de la economía política*, p. 5.

efectos que la revolución capitalista de los medios de producción había originado en el ámbito de la técnica. Si bien estas expresiones se habían encontrado rezagadas con respecto al estado de la técnica moderna, *hoy en día* podían apreciarse las posibilidades que ésta inauguraba para el mundo occidental.

La tesis con la que inicia *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* permite entender que Benjamin no buscaba explicar por qué no había ocurrido la revolución del proletariado, sino que, por el contrario, intentaba dilucidar la forma en la que ésta aún podría expresarse. Su primer objetivo al escribir este ensayo era comprender las posibilidades de desarrollo de la cultura moderna en el siglo XX y, de manera más concreta, las posibilidades que existían para que tuviera lugar la emancipación de la clase trabajadora. Con este objetivo, nuestro autor se dispuso a escribir una nueva prognosis, tal que partiría del registro de las expresiones superestructurales que Marx no había podido apreciar en su época y que se hicieron visibles después de las primeras tres décadas del último siglo.

En el epílogo de su ensayo, Benjamin formuló su proyecto general de la siguiente manera: “Sería conveniente someter los datos de este registro a ciertas exigencias de prognosis. Estas exigencias responden menos a unas posibles tesis acerca del arte del proletariado después de la toma del poder, o del arte de la sociedad sin clases, que a otras tesis, igualmente posibles, acerca del desarrollo del arte bajo las actuales condiciones de producción.”⁴ Para Benjamin, la comprensión de las condiciones de producción de su época sería útil en la medida en que permitiría conocer qué posibilidades existían para que surgiera una acción crítica o revolucionaria en el contexto del capitalismo. Así, Benjamin presentó su ensayo como un grupo de tesis “que hacen de lado un buen número de conceptos heredados cuyo empleo acríptico lleva a la elaboración de material empírico en un sentido fascista.”⁵ Y continúa: “Los conceptos 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.”⁶ De esta manera, Benjamin intentaba situar a sus lectores frente a un problema que se presentaba *hoy en día* pero, al mismo tiempo, les hacía saber qué posición tomaba frente al mismo. Las tesis que ofrece acerca del arte técnicamente reproductible constituyen una posición política concreta ante la situación en la que escribía.

⁴ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 37.

⁵ *Ibid.*, p. 38

⁶ *Idem.*

¿Cuáles eran las formas que las relaciones políticas podían tomar *hoy en día*? ¿Qué opciones se abrían para el desarrollo de la cultura moderna en el momento en el que se escriben estas tesis acerca del arte? Perseguido por judío y comunista, Benjamin huyó de Alemania en 1933, año en que el partido nazi ascendió al poder a través de unas elecciones populares. Exiliado en París, un par de años después comenzó la redacción de su ensayo sobre la obra de arte como una introducción a su gran obra –inconclusa– conocida hoy como *El libro de los pasajes*, en donde ofrecería una reconstrucción del desarrollo de esa ciudad y, con ello, del curso de la modernidad a partir de la experiencia de habitar y andar por los primeros pasajes comerciales de la ciudad de las luces vistos como mundos de ensueños. Ese momento se trataba, como explica Bolívar Echeverría, de la Europa en la que aún estaban abiertas distintas posibilidades para la cultura occidental, que iban desde la derrota del nazismo, que pudo haber dado lugar a la gran revolución proletaria anticapitalista, al triunfo de éste, el salto a la barbarie y la oscuridad del imperio de los mil años. El tiempo que Benjamin pasó en París representaba el *hoy en día* en el que estaba por definirse, en términos de Rosa Luxemburgo, “el salto al comunismo” o “la caída en la barbarie.”⁷

La radicalidad que Benjamin vivía al momento de escribir su ensayo sobre la obra de arte se refleja en las tesis que éste contiene. En una carta a Horkheimer fechada el 16 de Octubre de 1935, comentaba su propio trabajo en las siguientes líneas:

En esta ocasión se trata de señalar, dentro del presente, el punto exacto al que se referirá mi construcción histórica como a su punto de fuga [...] El destino del arte en el siglo XIX [...] tiene algo que decirnos porque está contenido en el tictac de un reloj cuya hora alcanza a sonar en *nuestros* oídos. Con esto quiero decir que la hora decisiva del arte ha sonado para nosotros, hora cuya rúbrica he fijado en una serie de consideraciones provisionales. [...] Estas consideraciones hacen el intento de dar a la teoría del arte una forma verdaderamente contemporánea, y esto desde dentro, evitando toda relación *no mediada* con la política.⁸

Benjamin no explica por qué toma al arte como la figura que le permite enfocar los cambios superestructurales que se inauguran con la técnica moderna, sin embargo sugiere una respuesta cuando afirma que el arte se encuentra en su hora decisiva y que la única forma de abordarlo, en una perspectiva contemporánea, es a través de un estudio que evite tratar al objeto

⁷ Bolívar Echeverría, “Introducción”, en Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 10.

⁸ Carta de Benjamin a Max Horkheimer escrita en París el 16 de Octubre de 1935. La carta completa puede leerse en Theodor Adorno y Gershom Scholem, (eds), *The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*, pp. 508-510. La traducción del pasaje citado aparece en Bolívar Echeverría, *op. cit.*, p. 12. Las cursivas son de Benjamin.

artístico como un fenómeno no político, o que lo entienda así sólo indirectamente. Benjamin estaba convencido de que su época era el momento en el que podía apreciarse una transformación fundamental en las expresiones superestructurales de la modernidad que culminaba en “la estetización de la violencia del fascismo”.⁹ Escribe nuestro autor:

‘Fiat arts, 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, objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma. Su auto enajenación 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. El comunismo responde con la politización del arte.*¹⁰

Para Benjamin, la nueva técnica que surgió con la revolución industrial había dado lugar a una sensibilidad que era capaz de apreciar la aniquilación del hombre mismo como un objeto de disfrute; pero lo importante del planteamiento anterior es que esta nueva sensibilidad era posible en virtud de una transformación que ocurría paralelamente. Se trata de una transformación que lleva al arte de ser un arte aurático a uno post aurático, de encerrar un valor de culto a un arte en el que domina un valor para la exhibición y de convertirse, finalmente, de un fenómeno que se recibía contemplativamente en el contexto de un acto ritual o de culto a un arte que adquiere sentido en un contexto político a través de una recepción dispersa. En suma, como dice Bolívar Echeverría, el arte que durante el mundo feudal se encontraba al servicio de la magia y la religión llegó a “convertirse en un arte abiertamente profano”¹¹ en la era industrial. Esta profanación del culto feudal caracterizó al mundo moderno desde sus inicios, pero se apreció con mayor radicalidad durante el siglo XX, cuando la reproductibilidad técnica se convirtió en un rasgo característico de la producción artística. En este sentido, argumentaré que Benjamin advierte cómo es que la reproductibilidad técnica puede dar lugar a una forma de experiencia útil para el fascismo, aún cuando considera que esta forma de producción encierra un carácter liberador.¹²

⁹ Richard Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetics of Redemption*, p. 184.

¹⁰ W. Benjamin, *op. cit.*, pp. 98-99. Cursivas en el original. El énfasis es mío.

¹¹ B. Echeverría, *op. cit.*, p. 13.

¹² Cuando Benjamin afirma que los conceptos que introduce son inútiles para un uso fascista de la teoría del arte y la producción artística debemos preguntarnos cuáles son esos conceptos, pues parece ser que la reproductibilidad técnica, en cuanto término descriptivo de una nueva forma de producción, no es neutral a los usos revolucionarios de las relaciones sociales de producción ni a un uso contrarrevolucionario. Parecería que el concepto central que resultaría inútil para el fascismo sería el de experiencia no aurática, aunque más adelante problematizaré esto.

Benjamin explicó la transformación de la obra de arte a través de las innovaciones técnicas que acompañaron a la revolución industrial y que modificaron todos los ámbitos de la producción. En lo que se refiere a la obra artística, consideró como propiamente moderna aquella forma de arte que en su proceso de producción incorporaba el uso de la máquina como elemento constitutivo de su nueva naturaleza, lo que posibilitaba su reproductibilidad técnica. La obra moderna es, entonces, un objeto que puede ser reproducido ilimitadamente para ser difundido de manera masiva en los nuevos medios de comunicación.

La fotografía y el cine son los principales ejemplos para caracterizar al arte propiamente moderno o técnicamente reproductible. Si bien muchas manifestaciones de la pintura, la escultura, la literatura y la música incorporaron el uso de algunos procesos industriales, o bien fueron creadas de acuerdo con los valores y principios característicos de la era industrial, como el movimiento, la velocidad, la dinámica, los sonidos de la máquina, etc., la fotografía y el cine constituyeron las primeras técnicas que dirigieron la producción artística en el mismo sentido que adquirió el trabajo humano tras la revolución industrial: la producción en serie para un consumo masivo en el mercado de intercambio.

En oposición al arte del mundo feudal, que podía apreciarse sólo dentro del contexto del culto religioso, la revolución industrial había dado lugar a una técnica que permitía reproducir cualquier obra artística para situarla en contextos completamente independientes de aquellos en los que había aparecido originalmente. Gracias a la fotografía, por ejemplo, una obra pictórica que había permanecido resguardada dentro de un templo religioso podía ser mostrada en distintos lugares y estar al alcance del hombre de la calle en diversas presentaciones. De la misma manera podía reproducirse algún detalle de la obra o algún fenómeno de la naturaleza que hasta entonces había escapado a la visión natural. Al mismo tiempo que el arte técnicamente reproductible acababa con la unicidad de la obra de arte clásica, ofrecía la posibilidad de tener un conocimiento más detallado de la naturaleza y de distintos procesos que habían permanecido ocultos para el ser humano hasta que éste dispuso del retardador y la ampliación fotográfica, o bien del efecto de cámara lenta con el dispositivo cinematográfico. En este sentido, Benjamin consideraba que los nuevos recursos técnicos abrieron nuevas formas de acercarse al mundo, permitiendo exponer un “inconsciente óptico”, tan revelador como había sido conocer lo “pulsional inconsciente”¹³ descubierto por el psicoanálisis.

¹³ Benjamin, *op. cit.*, p. 86.

Pero el carácter revolucionario del arte moderno no se limitaba a su forma de ampliar la visión que se tenía de la naturaleza y del arte hasta el surgimiento de la reproductibilidad técnica. Este carácter provenía de su capacidad para generar nuevas experiencias en un público amplio por primera vez en la historia, es decir, en poblar el mundo cotidiano de reproducciones técnicas que darían lugar a experiencias de las que antes había sido privada la mayor parte de la población en Europa. En este sentido, la producción artística moderna masificaba el uso de una técnica que aniquilaba la unicidad de la obra de arte clásica y las experiencias que se generaban en torno a ésta para dar lugar a nuevas formas de la sensibilidad. Benjamin sintetiza este proceso de transformación de la sensibilidad humana a través del concepto de *aura*, que analizaré en el siguiente capítulo.

1. La transformación de la experiencia en la era de la reproductibilidad técnica: el concepto de aura.

Benjamin abordó de manera sistemática el concepto de aura para tratar las peculiaridades del arte moderno por primera vez en 1931, cuando publicó en tres entregas su “Pequeña historia de la fotografía” en *Die Literarische Welt*.¹⁴ Si bien la versión más conocida de este concepto aparece cinco años después en el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en esta historia abreviada de la fotografía Benjamin expresa algunas ideas que se desarrollaran a lo largo de propia obra. Es necesario enfatizar que esas breves entregas carecen de la totalidad de la jerga marxista que acabaría por incorporar a lo largo de los años treinta. A pesar de que esto debe prevenirnos de tomar sus primeras notas como sus pensamientos más acabados sobre del tema, espero mostrar que podemos obtener una imagen mucho más compleja del concepto de aura que Benjamin presentó en el ensayo sobre la obra de arte si lo complementamos con la “Pequeña historia de la fotografía” y los escritos posteriores sobre Baudelaire. En este sentido, intentaré mostrar que el aspecto central de la tesis de la decadencia del aura ya está contenido en el ensayo sobre la fotografía.

¹⁴ En 1929 ya había utilizado este concepto para registrar sus experiencias con el haschis y abordar la posibilidad de que el surrealismo, a través de la embriaguez, pudiera funcionar como introducción a una acción revolucionaria o liberadora. Sin embargo, en ese texto el concepto de aura no tiene el papel central que adquiere en los textos de la siguiente década. (W. Benjamin, “El surrealismo, última instantánea de la inteligencia europea” en *Imaginación y sociedad, Iluminaciones I*, p. 46.)

1.1 El aura como fenómeno técnico en la primera fotografía de retrato: “Pequeña historia de la fotografía”.

En su recuento del devenir de la fotografía, desde que el gobierno francés patentó la daguerrotipia en 1839 hasta los trabajos que Eugène Atget y August Sander produjeron entre 1880 y 1929, Benjamin utilizó el concepto de aura para profundizar en dos fenómenos, a saber, un efecto de luz presente en las primeras imágenes fotográficas realizadas con técnicas no industrializadas y, segundo, el proceso de producción mediante el cual los primeros fotógrafos que contaron con técnicas industrializadas intentaron imitar los resultados de la fotografía preindustrial. La tesis de Benjamin es que este uso de la técnica da lugar a un tipo de percepción de la obra fotográfica que se puede comprender bajo el concepto de fetichización.¹⁵ Benjamin opondrá a ésta forma de experiencia las primeras expresiones de vanguardia en el campo de la fotografía.

Las primeras imágenes que pudieron ser fijadas sobre superficies fotosensibles fueron objetos irreproducibles. Se trataban de heliograbados o retratos en daguerrotipos y otros procesos que, como resultado, arrojaban imágenes que apenas podían apreciarse a la luz del sol sin que se vieran afectadas y se oscurecieran con el paso del tiempo. Eran placas de metal y vidrio que se almacenaban entre terciopelos para ser depositadas en pequeños cofres de madera, sumamente adornados, como si fueran valiosos tesoros que no podían ser observados por cualquier persona. La imagen ahí fijada era imposible de ser recuperada en caso de que la placa se oxidara por su contacto con el aire o se quemara por la intervención de la luz natural. Además, su realización implicaba un enorme esfuerzo por parte del fotógrafo, pero, sobre todo, por parte de las personas retratadas, ya que en virtud de las características propias de las superficies fotosensibles, los dispositivos fotográficos y los químicos utilizados, éstas tenían que posar por varias horas para que sus imágenes se materializaran en un costoso retrato, apenas accesible a la clase más alta de la época. Las imágenes que se obtenían a través de estos procesos estaban llenas de un misterio a causa de los curiosos efectos de luz que se obtenían y los tiempos de exposición tan prolongados, capaces de transformar cualquier movimiento en una imagen fantasmal sobre la placa sensible.

Posteriormente, la industrialización del proceso fotográfico dio lugar al perfeccionamiento del retrato, posibilitando que el fotógrafo tuviera un mejor control de las variables involucradas y que el sujeto retratado no sufriera con su visita a los lujosos estudios

¹⁵ W. Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en José Muñoz, *Sobre la fotografía*, p. 50.

que abrían sus puertas en las ciudades más importantes de Europa. El perfeccionamiento del retrato produjo imágenes más precisas y con mayor detalle, dando lugar a atmósferas mucho más depuradas. El misterio que envolvía los primeros retratos de las familias adineradas de París quedó fuera de la imagen.

Ese misterio es lo que Benjamin nombró en un primer momento como el aura de la fotografía, refiriéndose específicamente a las imágenes de la burguesía que acudía a retratarse para materializar su imagen y darle forma a su estatus social. Con la pérdida de esos curiosos efectos de luz, se expulsaba de la imagen el rasgo sobrenatural que acompañaba las primeras representaciones visuales no pictóricas de las clases dominantes.

Cuando el embellecimiento generado por las primeras técnicas fotográficas se perdió a cambio de su perfeccionamiento, muchos fotógrafos recurrieron a efectos de luz y procesos de edición que les permitieron recuperar ese halo de misterio que rodeaba los primeros retratos fotográficos. En este sentido, Benjamin subraya el carácter mágico que los primeros fotógrafos comerciales intentaban imprimir en sus imágenes a través de un uso determinado de la técnica: “La técnica más exacta puede conferir a sus productos un *valor mágico* que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros.”¹⁶ Benjamin oponía, así, la técnica más avanzada para la representación fotográfica con el uso que hicieron de ésta los primeros fotógrafos artesanos y los fotógrafos que se habían formado inicialmente en la pintura. El progreso técnico había popularizado el retrato fotográfico y perfeccionado sus productos, desterrando el halo mágico que rodeaba los cuerpos de los primeros retratados, sin embargo, la burguesía se resistía a ser representada sin esa magia alrededor suyo, deseaba documentar la existencia de un valor sobrenatural que existía como parte de su propia personalidad. En esta situación, la imagen fotográfica serviría como el índice de ese valor:

A partir de 1880 los fotógrafos situaban su cometido más bien en *simular el aura* por medio de todos los artificios del retoque y especialmente gracias al empleo de la goma bicromatada; un aura que había sido previamente expulsada de la imagen, al mismo tiempo que lo oscuro, por medio del empleo de objetivos más luminosos, igual que la

¹⁶ *Ibid*, p. 26 Aquí es importante señalar que la fotografía preindustrial daba lugar a efectos luminosos parecidos a los que buscaba conseguir el romanticismo en la pintura, de ahí la importancia de la referencia que Benjamin hace a “la imagen pintada”. Estos efectos estetizantes, embellecedores, que servían para la imitación de la pintura recibió el nombre de pictorialismo fotográfico. Jean Claude Gautrand escribe sobre la fotografía pictorialista: “reaccionando contra lo que ellos percibieron como la decadencia de la fotografía, algunos cuantos estetas intentaron abrir una nueva senda que permitiera alejarse de la realidad y dar espacio a la interpretación” (J. Gautrand, “Pictorialist techniques” en Michel Frizot, (ed.) *A new History of Photography*, p. 300.) Lo que sostendré es que en este alejamiento de una producción desencantada, realista y no estetizada, Benjamin identifica un uso regresivo de la técnica, un uso fetichizador de la representación fotográfica.

creciente degeneración de la burguesía imperialista la había desalojado de la realidad.¹⁷

Estas líneas muestran cómo es que, en el contexto de la fotografía industrializada, el aura se trata de un producto de las relaciones sociales de producción. No es una propiedad de los objetos, sino que “el fenómeno aurático está condicionado técnicamente.”¹⁸ Pero es importante apreciar también que los fenómenos auráticos no sólo son resultado de la técnica, sino de uno regresivo si se lo compara con las innovaciones que ya habían surgido en la época que Benjamin retrata. Es un uso particular de la técnica moderna, que perfeccionada y depurada había aniquilado el halo mágico de la fotografía preindustrializada, lo que permite reconstruir o *simular* la apariencia sobrenatural de los objetos que representaba: producir un aura.

El aura de la burguesía se trata, entonces, de un simulacro producido por un uso regresivo de la nueva técnica. Este uso estetizaba las representaciones de la burguesía que comenzaba a decaer. “Estetizar” no se reduce aquí a embellecer, sino al resultado de ese proceso que vuelve a los productos de la técnica objetos de contemplación: “estetizar un objeto”, escribe Neil Leach, “es anestesiarlo y despojarlo de sus connotaciones desagradables,”¹⁹ es ocultar su carácter destructivo para que el sujeto moderno no perciba sus cualidades reales, objetivas, sino sólo una falsa imagen de éste digna de una atención contemplativa.

Frente al proceso de embellecimiento mediante el cual muchos fotógrafos de la época intentaban venerar a la burguesía, Benjamin subrayó la importancia de fotógrafos como el francés Eugène Atget y el alemán August Sander, quienes en lugar de anhelar la “perfección artística”²⁰ que confería un valor divino a sus productos, intentaron “desmaquillar la realidad”.²¹

Benjamin fue de uno de los primeros pensadores en valorar los trabajos de estos fotógrafos, y lo hizo justamente en oposición a la “impotencia de aquella generación [de fotógrafos] frente al progreso técnico”²² que producían representaciones idealizadas de la burguesía decadente. A diferencia del conservadurismo con el que reaccionaron los fotógrafos pictorialistas o romanticistas frente al desarrollo de las técnicas de representación fotográfica,

¹⁷ W. Benjamin “Pequeña historia de la fotografía”, p. 37. El énfasis es mío.

¹⁸ *Ibid*, pp. 36-37

¹⁹ Neil Leach, *La an-estética de la arquitectura*, p. 35.

²⁰ W. Benjamin “Pequeña historia de la fotografía”, p. 37.

²¹ *Ibid*, p. 38.

²² *Ibid*, p. 37.

Eugéne Atget “fue el primero en desinfectar la sofocante atmósfera”²³ de la fotografía de retrato de su época.

Benjamin sabía del trabajo y la peculiar vida de Atget a través del volumen que Camille Recht editó sobre su trabajo en 1930, en donde definía al fotógrafo nacido en Libourne como poseedor de una “suprema maestría, pero con la modestia del gran maestro que vive siempre en la sombra.”²⁴ Atget era un excéntrico que retrataba las calles de París al amanecer, antes de que se llenara de las voces y los pasos de sus habitantes cotidianos y de los miles de visitantes que ya acostumbraba recibir. En la sombra diurna “pasó de largo ‘ante las grandes vistas y ante los llamados lugares turísticos,’ pero no ante una larga fila de botines, ni tampoco ante los patios parisinos, donde de la noche a la mañana los carros de mano aparecen alineados; ni ante las mesas sin quitar después de comer, de las que hay cientos de miles a la misma hora...”²⁵ Para nuestro autor, el registro que Atget construyó de la ciudad de las luces no contenía ninguna rememoración de la magia con la que el mundo feudal había revestido a esa ciudad, ni del velo de misterio que permeaba los retratos de la burguesía; por el contrario, “emancipó al objeto del aura”²⁶ al representar las vistas más convencionales de la gran ciudad que pasan desapercibidas para el visitante, aquellos lugares que se repetían por cientos al igual que los productos de la nueva era industrial.

En la “Pequeña historia de la fotografía” aparecen distintas imágenes para dotar de sentido al concepto de aura, pero es imposible pasar por alto el primer intento por definir esta noción. En una de las notas dedicadas a Atget, Benjamin afirma: “buscó lo desaparecido y lo extraviado, y por eso también tales imágenes se rebelan contra la resonancia exótica, esplendorosa y romántica de los nombres de las ciudades; absorben el aura de la realidad como el agua de un barco que se hunde.”²⁷ Enseguida, para explicar cómo es que Atget emancipó de su aura a sus representaciones de París, escribió:

¿Qué es propiamente el aura? Una trama muy especial de espacio y tiempo; la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse. En un medio día de verano, seguir con toda calma el perfil de una cordillera en el horizonte de una rama que proyecta su sombra sobre quien la contempla, hasta que el momento o la hora llegan a formar parte de su aparición, esto significa respirar el aura de esas montañas, de esa rama. Ahora bien, “traer más de cerca” de nosotros las cosas (o, más bien, de las masas), es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irreplicable en cualquier situación, reproduciéndolo. Día a día se hace más acuciante la

²³ *Ibid*, p. 40.

²⁴ *Idem*.

²⁵ Camille Recht, *apud*, W. Benjamin “Pequeña historia de la fotografía”, p. 42.

²⁶ *Ibid*, p. 40.

²⁷ *Ibid*, p. 40.

necesidad de adueñarse del objeto en la máxima cercanía de la imagen o, más bien, de la copia. Y la copia, tal como la suministran los periódicos ilustrados y los noticiarios, se distingue de la imagen sin ningún género de dudas. La singularidad y la permanencia aparecen tan estrechamente entrelazadas en esta última como la fugacidad y la posibilidad de repetición en aquella.²⁸

Este último párrafo es una primera versión de uno de los fragmentos más citados del ensayo de 1936, en donde Benjamin se pregunta por el aura cuando intenta explicar, sin recurrir a ningún ejemplo concreto, la transformación de la sensibilidad humana en el mundo moderno. Aquí, en cambio, la pregunta ¿Qué es el aura? surge para explicar lo revolucionario del trabajo de Atget.

Benjamin introduce el concepto de aura como una categoría que sirve para nombrar, antes que una propiedad de los objetos, una forma de la experiencia. Más que decir que existen ciertos objetos que poseen un aura y otros que no la poseen, podemos comprender que esta categoría se refiere a un tipo de experiencia, es decir, que lo que se da en determinadas circunstancias son experiencias auráticas, no objetos auráticos. O de otra manera, se podría decir que un objeto tiene un aura sólo en tanto que se le perciba auráticamente.

Es necesario aclarar el concepto de “experiencia aurática” que recién se introduce. Benjamin escribe que el aura es una trama especial de espacio y tiempo, haciendo referencia, como señala Diarmuid Costello, a “las formas kantianas de la intuición, la estructuración, o las condiciones formales de la intuición sensible del mundo”,²⁹ lo cual es significativo porque permite comprender que el objeto de interés de Benjamin se encuentra en la estructura de la experiencia, y no en los objetos particulares que son su contenido. Apreciamos el aura de un objeto cuando experimentamos una lejanía incluso en aquello que puede estar más cerca. Se trata de la percepción de una objetividad que se sobrepone a la existencia física de las cosas. Benjamin ejemplifica la experiencia aurática en una experiencia contemplativa de la naturaleza, una visión idealizada de la actividad del pensar como relajamiento y esparcimiento que es imposible reproducir en las nuevas ciudades que surgieron en los siglos XVIII y XIX. A esta forma idealizada de experiencia opone la inclinación a lo repetitivo –como experiencia no aurática– así como la pasión por la copia de los objetos, la fugacidad y la velocidad del mundo

²⁸ *Ibid*, p. 42.

²⁹ Diarmuid Costello, “Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy”, p. 114. Costello discute esta cita en el contexto de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. He decidido comentarla en el contexto de la discusión de Benjamin sobre Atget para acabar de analizar la “Pequeña historia de la fotografía”. En su intento por trazar distinciones claras en los conceptos de aura que podemos extraer de los distintos textos en los que Benjamin usa este concepto, Costello no aprecia las conclusiones que podemos extraer de que esta cita aparezca en dos momentos de la discusión benjaminiana del problema del aura, uno previó a su adopción de la jerga marxista y otro en una época en donde se la apropia. Más adelante profundizaré en este tema.

moderno. Benjamin complementa esta descripción de la experiencia no aurática de la siguiente manera: “Quitarle la envoltura a los objetos, hacer trizas su aura, es el rasgo característico de una percepción cuya sensibilidad para todo lo igual del mundo ha crecido tanto que incluso se lo arranca a lo singular mediante la reproducción.”³⁰

La condición que posibilitaba que Atget desterrara el aura de sus imágenes de París era un tipo de percepción o sensibilidad que no buscaba lo singular o lo único para revestirlo de una atmósfera mágica; buscaba, en cambio, lo reproducible sin ninguna peculiaridad, para representarlo directamente gracias a la depuración que le posibilitaba la técnica fotográfica más avanzada. Atget retrató lo que para la sensibilidad común aparecía como carente de importancia en virtud a su existencia repetida a lo largo de la ciudad y a su presencia masiva tras las grandes vidrieras de los primeros pasajes comerciales de la ciudad. En oposición al romanticismo fotográfico, Atget se maravilla de las calles vacías y de una ciudad “carente de atmósfera [...] tan desamueblada como una vivienda que aún no ha encontrado un nuevo inquilino”.³¹ Esta representación de la ciudad y del mundo moderno produce un “saludable extrañamiento del entorno para el hombre.”³²

En este sentido, las imágenes de Atget carecen de un aura en tanto que no dan lugar a percepciones auráticas, y no dan lugar a esta experiencia en virtud de que generan un extrañamiento en el hombre moderno antes que una oportunidad para la contemplación y su encuentro con el carácter supuestamente mágico de su contenido. Lo que quiero subrayar es cómo es que, para Benjamin, tanto las experiencias auráticas como no auráticas son resultados de las relaciones sociales de producción de una época, de usos regresivos o avanzados del estado de la técnica. Como describe Diarmuid Costello:

El aura se concibe mejor como un predicado referido al sujeto de la percepción más que a su objeto; describe la manera en la que el sujeto es capaz de enfrentarse a sus objetos, cualquiera que sean, es decir, auráticamente o de alguna otra manera. Una vez que la capacidad de percibir ‘auráticamente’ se desvanece, es evidente que ya nada exhibirá aura alguna; o sea, que el aura es una cualidad cuya percepción no sólo requiere un sujeto sino también un modo de percepción específico, históricamente circunscripto, por parte del sujeto.³³

Benjamin complementó su explicación del concepto de aura en el ensayo de 1931 con algunos comentarios sobre el trabajo que August Sander produjo durante la época del fortalecimiento del nacionalsocialismo en Alemania, un grupo de retratos de los distintos

³⁰ W. Benjamin “Pequeña historia de la fotografía”, p. 42.

³¹ *Idem.*

³² *Idem.*

³³ Diarmuid Costello, *op. cit.*, pp. 105-106.

estratos sociales y grupos étnicos de ese país que ponían frente a la cámara, tal como ya lo había hecho el cine ruso, a hombres que antes “no hubieran servido para ser fotografiados por ella.”³⁴ En la carpeta de trabajo que Sander reunió y publicó con el título *Rostros del tiempo. Sesenta fotografías de alemanes del siglo XX*, el rostro humano apareció con un significado distinto del que había sido dotado por la fotografía de retrato pictorialista. Se trataba de un ejercicio de “observación inmediata”, una “observación sin prejuicios”.³⁵

Para Benjamin, el acercamiento de Sander a la sociedad alemana se convertía en una forma de conocimiento en virtud de su “método experimental”, “tan íntimamente identificado con el objeto.”³⁶ Benjamin recibió de manera positiva el carácter científico, libre de veladuras mágicas, de esta labor de documentación, tomando como propias las palabras que Döblin escribió sobre el mismo: “Igual que hay una anatomía comparada, solo a partir de la cual se puede llegar a comprender la naturaleza y la historia de los órganos, así también este fotógrafo [Sander] ha practicado una fotografía comparada, adquiriendo con ello un punto de vista científico superior al de los fotógrafos de detalles.”³⁷ La aniquilación de las experiencias auráticas que la nueva técnica podía configurar estaba relacionada directamente con un uso liberador de la misma: un uso que acercaba la experiencia humana a una visión realista o científica, no idealizada, del mundo moderno. Para nuestro autor, las imágenes de Sander no eran retratos tal como se había entendido la técnica del retrato hasta ese momento, puesto que generaban un extrañamiento que provenía de observar al ser humano sin la guisa mágica de los retratos de la burguesía, es decir, sin las atmósferas que conducían a la contemplación de la personalidad simulada. Eran observaciones directas, no estetizadas, de las personas fotografiadas. Es significativo que después de 1933 se prohibiera mostrar el trabajo de Sander en su país natal.³⁸

³⁴ *Ibid*, p. 44

³⁵ *Ibid*, p. 46

³⁶ *Idem*.

³⁷ *Idem*.

³⁸ En la “Pequeña historia de la fotografía” y en un texto inacabado que Benjamin preparaba en 1934 para conmemorar el décimo aniversario de la muerte de Franz Kafka, se pueden leer algunas notas sobre un retrato del autor de *La metamorfosis* de la época en la que era niño. Para Benjamin, ese retrato se opone, a pesar de su atmósfera estetizante, al retrato convencional dado el gesto de Kafka y, particularmente, gracias a su mirada. En un estudio fotográfico cargado de cortinajes y palmeras, tapices y caballetes, que “tenía algo de cámara de tortura y trono” aparece una figura que “desaparecería en semejante escenificación, si sus ojos inmensamente tristes no dominaran ese paisaje que les ha sido destinado.” Para Benjamin, la experiencia no aurática es entendida, como se le presenta en el retrato de Kafka, como experiencia de “desarraigo y abandono” en medio de una atmósfera sofocantemente artificial. (W. Benjamin “Pequeña historia de la fotografía”, p. 36.) A pesar de esto, es necesario subrayar la tendencia de Benjamin de apreciar en medio de la estetización. En su artículo, “Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography”, Carolin

Queda claro desde la “Pequeña historia de la fotografía” que el aura es el resultado de una forma de producción que reviste a sus resultados con un halo mágico, con el objetivo de recrear en el mundo moderno las formas de percepción que tenían lugar en las sociedades preindustriales, es decir, en el mundo feudal. De esta manera, la experiencia aurática que interesaba a Benjamin consistía en la reactualización del culto religioso en el contexto de las sociedades industrializadas. En este momento, los trabajos de Atget y Sander mostraban cómo podía producirse una obra de arte que no diera lugar a experiencias auráticas, fetichistas, gracias a un uso particular de la técnica. La experiencia no aurática es aquella que coloca al productor y al receptor de la imagen en una sensación de extrañamiento en donde antes ocurría una experiencia contemplativa. Pero este extrañamiento no consiste sólo en el distanciamiento de la imagen que antes servía para la contemplación, sino que encierra una fase constructiva, relacionada con la adquisición de una representación no idealizada de las condiciones de objetivas de existencia.

1.2 La experiencia aurática del arte técnicamente reproducible.

Benjamin profundiza en la experiencia de culto en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en donde escribe:

La producción artística comienza con imágenes que están al servicio de la magia. Lo importante de estas imágenes está en el hecho de que existan, y no en que sean vistas. El búfalo que el hombre de la Edad de Piedra dibuja sobre las paredes de su cueva es un instrumento mágico que sólo casualmente se exhibe a la vista de los otros. Lo importante es, a lo mucho, que lo vean los espíritus. El valor ritual prácticamente exige que la obra de arte sea mantenida en lo oculto: ciertas estatuas de dioses sólo son accesibles para los sacerdotes en la *cella*; ciertas imágenes de la Virgen permanecen ocultas por un velo durante gran parte del año; ciertas esculturas de las catedrales góticas no son visibles para el espectador a nivel de suelo.³⁹

Benjamin pensó la obra de arte que se había producido antes de la revolución industrial como una forma de producción al servicio del culto mágico o religioso, en el que tomaba parte

Duttlinger ofrece una interpretación distinta de la reflexión de Benjamin sobre este retrato. Para ella, la relación que Benjamin establece con el retrato del escritor nacido en Praga se opone al carácter individualizador de la fotografía plenamente moderna, dando forma a una “forma de aura post aurática alternativa” (Duttlinger, “Imaginary Encounters”, p. 15). Duttlinger explica ésta como el reconocimiento del observador de la imagen fotográfica con el modelo retratado, es decir, con la irrupción del proceso o “efecto de objetivación” de la técnica moderna. Duttlinger profundiza, también, en la referencia que Benjamin hace, a través del retrato del Kafka niño, a un retrato de su propia infancia que describe en el pasaje “Mummerehlen” de *Infancia en Berlín hacia 1900*.

³⁹ W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 53.

en tanto que era comprendida como la representación material de una entidad sobrenatural. La obra era pensada, entonces, como portadora de un valor que existía independientemente de las relaciones sociales en las que se realizaba el acto ritual. Para sus receptores, la obra tenía un valor determinado por la relación que atribuían a ésta con lo divino, es decir, por experimentar la obra como representación material de una lejanía. Ésta era entendida, entonces, como un objeto socialmente indeterminado, tenía un rasgo de autonomía en tanto que la fuente de su valor se originaba fuera de las relaciones sociales que ellos mismos establecían.

En este sentido, la obra de arte de las sociedades preindustriales no sólo era única e irrepetible por medios técnicos, sino que además tenía un valor de culto y aparecía siempre en el contexto del ritual mágico religioso. Lo importante para Benjamin es que estas características tenían su origen en el estado de la técnica de dichas sociedades. Cuando estas condiciones materiales cambiaron para dar lugar al arte técnicamente reproducible se transformó, también, la función social de la obra de arte: *“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.”*⁴⁰

Es la reproductibilidad técnica lo que permite que la obra salga de los lugares en los que se actualizaba el culto mágico o religioso para situarla en un contexto político. Bolívar Echeverría explica el sentido que adquiere el arte moderno a partir del desplazamiento de su fundamentación de un contexto a otro. Para él, el sentido político que describe Benjamin como propio del arte técnicamente reproducible se refiere a una transformación en la recepción de la obra. De aparecer en espacios cerrados y de ser única y acabada, la obra de arte se sitúa ahora en contextos públicos y cotidianos. Adquiere un sentido político en la medida en que se convierte en una obra “abierta” y “convocante;”⁴¹ en tanto que ésta comienza a tratarse de una forma de producción que no sería arte en cuanto tal a menos que fuera disfrutada por el público amplio al que aspira la nueva técnica. Sólo por su capacidad “de darse a la experiencia estética”⁴² la obra de arte tendría sentido.

El valor de la obra de arte industrializada o moderna no dependería, entonces, de la relación que sus receptores puedan establecer entre ésta y alguna entidad sobrenatural, no aparece ante el público amplio como portadora de una objetividad independiente de las

⁴⁰ *Ibid*, p. 51. Énfasis del autor.

⁴¹ B. Echeverría, *op. cit.*, pp. 16-21.

⁴² *Ibid*, p. 17.

relaciones sociales de producción que posibilitan la existencia de la obra. Por el contrario, su valor se originaría en el hecho de que la obra sea percibida, es decir, en su ubicación de la obra dentro de las relaciones sociales que la originan. Es en este sentido que la obra moderna se fundamenta en la política: se convierte en un objeto político en tanto que aparece ante el receptor como resultado del trabajo humano y las técnicas de producción de una época, como producto de las relaciones políticas y sociales de un momento histórico.

En este camino que Benjamin bosqueja para comprender la historia del arte, Bolívar Echeverría sitúa el proyecto utópico-revolucionario de nuestro autor. Lo revolucionario del arte moderno se encontraría en su capacidad para entregarse al público de forma masiva por primera vez en la historia y, de manera primordial, en la posibilidad que tendría para originar una forma de producción emancipada del carácter religioso que dominó al pensamiento feudal. Desde este punto de vista, la aniquilación de la unicidad de la obra de arte y la recepción aurática del mundo daría lugar a una nueva forma de experiencia, libre de las guisas religiosas que envolvían al arte de las sociedades feudales.

La destrucción del aura es entendida, entonces, como la expresión superestructural de la reproductibilidad técnica inaugurada con la revolución industrial. Lo revolucionario del arte moderno se encontraría en el potencial que encierra su condición material para ampliar el campo de acción humana más allá de las prácticas mágico-religiosas. Así, la aniquilación del carácter religioso de la experiencia representaba, para Benjamin, un cambio en la sensibilidad humana promovido por el desarrollo de la técnica moderna.

Pero en esta interpretación, la desaparición del aura no sólo abría la posibilidad de aniquilar el sentido religioso en la producción artística, sino que ayudaría a conformar nuevas relaciones sociales en lugar de las que se formaban en torno a las jerarquías políticas que el culto justificaba. En el *Manifiesto del Partido Comunista*, Marx y Engels ya habían profundizado en las posibilidades constructivas que surgían de la industria moderna y de la clase burguesa que apareció con ésta. Ahí describieron cómo fue que el desarrollo material obligó a la sociedad en su conjunto a abandonar las formas de organización feudales. El nivel de desarrollo científico-tecnológico moderno se encontraba restringido por las sociedades feudales que los nuevos Estados-nación acabarían por destruir: las nuevas rutas comerciales de Europa con América, África y Asia “imprimieron al comercio, a la navegación y a la industria un impulso hasta entonces desconocido, y aceleraron, con ello, el desarrollo del elemento

revolucionario de la sociedad feudal en descomposición.”⁴³ Continúan: “la antigua organización feudal o gremial de la industria ya no podía satisfacer la demanda que crecía con la apertura de nuevos mercados.”⁴⁴

En este contexto, el *Manifiesto* describe, también, los éxitos políticos que la clase burguesa tuvo como clase revolucionaria.⁴⁵ Tras el establecimiento de un mercado internacional que aspiraba a ser universal, la burguesía se convirtió en la administradora del Estado moderno con el objetivo de garantizar la distribución de los bienes producidos a través del mercado y no de acuerdo con las jerarquías con las que había vivido el mundo feudal hasta entonces, basadas en “ligaduras [...] que ataban al hombre a sus ‘superiores naturales.’”⁴⁶ En términos generales, Marx y Engels concibieron al Estado-nación como una organización elaborada por el hombre moderno, la clase burguesa, para la administración del libre mercado que acabaría con el poder político de los reyes y las instituciones religiosas justificadas en el derecho divino o en una fuerza natural superior. El Estado moderno es pensado, así, como la primera institución creada por hombres libres de ataduras mágicas y de “la explotación velada por ilusiones religiosas y políticas.”⁴⁷

Es en esta misma línea que podemos comprender el cambio de contexto que sufre la obra de arte técnicamente reproducible con respecto al arte del mundo feudal. Una vez que su presencia deja de darse en el culto aparece en un contexto político en la medida en que es valorada como resultado de la producción humana, esto es, en tanto que puede ser comprendida como un objeto producido por hombres libres. De la misma manera en que los burgueses se habían “erigido en la primera clase dominante cuya autoridad no se basaba solamente en quiénes eran sus antepasados, sino en qué hacen realmente”⁴⁸ la obra de arte no aurática sería el resultado de una forma de producción propia del nuevo paradigma de “la buena vida como vida de acción” o de una acción “organizada y concertada.”⁴⁹

Cuando Marx y Engels afirman en el *Manifiesto* que un logro de la burguesía había consistido en “despojar de su aureola a todas las profesiones que hasta entonces se tenían por venerables y dignas de respeto” para convertirlos en servidores asalariados, toman a la aureola como símbolo que divide entre lo divino y lo mundano para explicar la profanación del mundo

⁴³ Karl Marx y Friederich Engels, *Manifiesto del Partido Comunista*, p. 53.

⁴⁴ *Idem*,

⁴⁵ *Ibid*, 54.

⁴⁶ *Idem*, 54

⁴⁷ *Ibid*, p. 55

⁴⁸ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, p. 88.

⁴⁹ *Idem*.

feudal emprendida por la nueva técnica y las formas de organización social que surgieron con ésta. Como afirma Marshall Berman, “la aureola divide la vida en lo sagrado y lo profano: crea un aura de temor y resplandor sagrados en torno a la figura que la lleva; la figura santificada es arrancada de la matriz de la condición humana, inexorablemente separada de las necesidades y presiones que animan a los hombres y mujeres que la rodean.”⁵⁰ De esta manera, la destrucción de las aureolas que se posaban sobre distintas figuras del mundo feudal significó acabar con la distinción implícita entre el mundo de lo sagrado y lo profano para comprender, finalmente, a todos los objetos culturales como productos del trabajo humano organizado, o como resultados no calculados de acciones dirigidas con fines particulares. El *Manifiesto* resume el carácter liberador del capitalismo en las siguientes palabras: “Todo lo sólido se desvanece en el aire, todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas.”⁵¹ Berman se refiere a esta actitud que permea a la modernidad como su *carácter evanescente*.

Este carácter se expresaría, en el pensamiento de Benjamin, en una forma de comportamiento o experiencia opuesta a la recepción aurática de la obra de arte y, en términos generales, de las relaciones sociales de producción. Bolívar Echeverría subrayaría esto al afirmar que, para nuestro autor, la obra de arte moderna “sólo comienza a ser arte en cuanto se emancipa de su aura metafísica”,⁵² para dar lugar a una forma de arte “abiertamente profana”⁵³ y convocante que aspira a producir “experiencias estéticas” en los hombres modernos.

De acuerdo con este carácter evanescente, el arte moderno es una forma de producción revolucionaria frente al arte del mundo feudal en virtud de que amplía el campo de acción humana más allá de las experiencias dedicadas al culto de la magia y la religión. Sin embargo, dentro del contexto de producción del capitalismo, este arte de naturaleza revolucionaria no acabó por aniquilar todas las formas de experiencias auráticas que podía producir. Lo que Benjamin sugiere es que la experiencia aurática es característica del mundo feudal, pero no es exclusiva de éste, de modo que el arte técnicamente reproducible también puede dar lugar a formas auráticas de la experiencia, no en un culto religioso, sino en un culto secularizado. Al igual que en el ensayo sobre la fotografía, Benjamin explica en *La obra de arte...* la manera en que los usos regresivos de la técnica moderna conducen a experiencias auráticas en el mundo del capital.

⁵⁰ *Ibid*, p. 113.

⁵¹ K. Marx y F. Engels, *apud* M. Berman, *op. cit.*, p. 82.

⁵² B. Echeverría, *op. cit.*, p. 14

⁵³ *Ibid*, p. 16.

El carácter general que adquiere la experiencia en el mundo moderno es el de una tendencia o sentido “para lo homogéneo en el mundo”⁵⁴ que se desarrolla en las masas crecientes que viven la industrialización de las ciudades que surgen entre los siglos XVII y XIX, y que culmina con la gran explosión demográfica de las grandes urbes del siglo pasado. Marshall Berman encuentra en *La nueva Eloísa* de Rousseau, publicada en 1761, una de las primeras referencias al proceso en el que el progreso tecnológico moderno intervino la sensibilidad humana. Cuando Saint-Preux abandona el campo para mudarse a la ciudad, al cabo de unos meses deja saber a Julie: “Estoy comenzando a sentir la embriaguez en que te sumerge esta vida agitada y tumultuosa. La multitud de objetos que pasan ante mis ojos, me causa vértigo. De todas las cosas que me impresionan, no hay ninguna que cautive mi corazón, aunque todas juntas perturben mis sentidos, haciéndome olvidar quién soy y a quién pertenezco.”⁵⁵

Para Benjamin, la vivencia de la metrópoli se concentra en una “experiencia inhospitalaria”⁵⁶ y esencialmente fragmentaria, en la que no tiene lugar la atención contemplativa del pensamiento religioso ni el pensamiento reflexivo ilustrado. El vértigo con el que la nueva industria y sus productos alimentaban a las nuevas ciudades se resumía, en el ámbito de la producción artística, con la aparición del cine en el siglo XIX, que “con su dinamita de las décimas de segundo... hizo saltar por los aires este mundo carcelario”⁵⁷ a través de sus mecanismos técnicos: “con las ampliaciones se expande el espacio; con las tomas en cámara lenta, el movimiento.”⁵⁸

Una vez más son los conceptos de espacio y tiempo los que permiten explicar la transformación de la experiencia que provoca la nueva técnica. Al igual que en el ensayo sobre la fotografía, Benjamin recibe con agrado las conquistas de una técnica que permite ampliar el conocimiento humano en la medida en que extiende nuestra visión del mundo a través de fenómenos que antes no se habían podido contemplar. En este sentido, Benjamin concebía al cine como el campo donde la sensibilidad humana se podía haber entrenado en el vertiginoso caudal de *shocks* físicos con los que el mundo moderno inundaba la vida cotidiana. Habría servido para establecer un equilibrio entre la sensibilidad humana y los dispositivos técnicos, enseñando al hombre a experimentar de manera no aurática los impulsos en torbellino que

⁵⁴ W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 48.

⁵⁵ Rousseau, *apud*, M. Berman, *op.cit.*, p. 4.

⁵⁶ W. Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, p. 125

⁵⁷ W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 86.

⁵⁸ *Idem*, p. 86.

impactaban su sensibilidad. Sin embargo, la violencia y la velocidad con la que las técnicas de reproducción y sus resultados fueron recibidas dieron lugar a una forma de “acicatear la participación de las masas mediante representaciones ilusorias y especulaciones dudosas”,⁵⁹ convirtiendo a la reproductibilidad técnica en una herramienta contrarrevolucionaria.

En lugar de proveer a la clase trabajadora de un elemento técnico con un valor cognoscitivo que le ayudara a comprender su posición objetiva dentro de las condiciones sociales de producción, la obra moderna aportó contenidos que desvirtuaron su conciencia de clase a través de una experiencia aurática que acabó por deshumanizar al proletariado para convertirlo en una masa. El cine es, en este sentido, el lugar en donde se aprecia con mayor radicalidad la función regresiva de una técnica que en su origen mostró un sentido revolucionario. La tecnificación de la sensibilidad en la producción cinematográfica se aprecia, según Benjamin, en dos figuras que, en conjunto, dan lugar a experiencias auráticas del mundo moderno, a saber, la del intérprete cinematográfico con su “desempeño sometido a prueba”⁶⁰ y la de la masa que recibe los estímulos o *shocks* físicos del cine como un “receptor distraído”.⁶¹

La labor del intérprete de cine funciona como un ejemplo representativo del proceso de trabajo en el mundo moderno, de modo que sirve para obtener una caracterización general de la relación en la que se encuentra la clase trabajadora con el sistema de aparatos y lo que resulta de ésta:

El interés en este desempeño [del intérprete de cine] 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. Son las mismas masas que, en la noche, llenan las salas de cine para tener la vivencia de cómo el intérprete de cine toma venganza por ellos no sólo al afirmar *su* humanidad (o lo que se les presenta así) ante el sistema de aparatos, sino al poner esa humanidad al servicio de su propio triunfo.⁶²

La labor del intérprete de cine es un desempeño sometido a prueba en la medida en que expone su humanidad frente a un dispositivo técnico, tal como lo hacía en la época de Benjamin la mayor parte de los habitantes de la ciudad, cuyo proceso de trabajo se encontraba “normado por la banda mecánica.”⁶³ Esta comparación permite comprender que la intención de nuestro autor al escribir sobre el cine era motivar la tesis de que el trabajador se deshace de su

⁵⁹ *Ibid*, p. 78.

⁶⁰ W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 67.

⁶¹ *Ibid*, p. 95.

⁶² *Ibid*, p. 68. *Cursivas en el original.*

⁶³ *Idem.*

humanidad conforme se enfrenta con el sistema de aparatos en el contexto del capitalismo. Pero no es cualquier enfrentamiento con la técnica lo que determina la aniquilación de la humanidad del trabajador, sino uno regresivo.

La experiencia reducida del intérprete de cine no se puede entender como el hecho aislado del empobrecimiento del actor frente al mecanismo cinematográfico. Debemos apreciar el énfasis que Benjamin pone en el hecho de que éste encuentra su forma más acabada cuando el desempeño calificable se muestra ante a la masa, y que ésta lo recibe sin comprender lo que ocurre con su exhibición. Aquí, Benjamin sitúa la deshumanización del intérprete en un orden más complejo. Mientras la masa no sea capaz de comprender la imagen del actor como un montaje técnico no entenderá el proceso de deshumanización que sufre el intérprete de cine y, en tanto que no lo hace y ve a las estrellas de la gran pantalla como vengadoras de la humanidad que ha perdido en su jornada de trabajo, no puede apreciar el proceso por el cual ella misma se ha deshumanizado. En este sentido, Susan Buck-Morss explica el “‘origen’ histórico de la conciencia empírica del obrero” y por qué ésta es “necesariamente falsa”: “si el proletariado no podía experimentar la realidad, si no podía interpretar la verdad social que la realidad contenía, no podía entonces volverse consciente de su propia posición objetiva”⁶⁴ dentro del sistema capitalista de producción y, por consiguiente, no podía aspirar a transformarla.

La despersonalización del intérprete de cine se encuentra acabada cuando la masa festeja su aparición masiva en las salas de proyección, sin comprender que ella misma está sometida a un proceso paralelo al que ahora celebra.⁶⁵ El contenido objetivo, real, que no se percibe en medio de este festejo es el de la burguesía como generadora de un “sueño colectivo”⁶⁶ que la masa ha hecho propio, en tanto que no aprecia su propia despersonalización en la aniquilación de la figura del actor. En lugar de comprender lo representado en la pantalla

⁶⁴ S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa*, p. 318.

⁶⁵ Debo subrayar que, para Benjamin, lo que se aniquila cuando se desgasta la personalidad o la humanidad del actor es su aura: “por primera vez –y esto es obra del cine– el hombre llega a una situación en la que debe ejercer una acción empleando en ella toda su persona pero renunciando al aura propia de ésta.” (W. Benjamin, *La obra de arte...*, pp. 68-69.) Los ensayos que nuestro autor dedica a Baudelaire profundizan en este sentido de la aniquilación del aura con mayor profundidad. Éstos mostrarían por qué la experiencia no aurática no es necesariamente revolucionaria.

⁶⁶ S. Buck-Morss, “La ciudad como mundo de ensueño y catástrofe” en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, p. 226. Buck-Morss describe el proyecto de Benjamin dedicado a los pasajes de París en este mismo sentido. En lugar de aspirar a representar el desarrollo histórico como éste ha ocurrido, Benjamin quería mostrar cómo en las representaciones dominantes la realidad éste había sido reificado: “Benjamin quería presentar la historia pasada de la misma manera que Proust había presentado su historia personal: no ‘la vida como fue’, ni siquiera la vida recordada, sino la vida tal como ha sido ‘olvidada.’” “La ciudad...”, p. 227.

como una construcción o representación técnica de la humanidad del actor, un montaje de episodios de trabajo, la masa se acerca a lo que tiene frente a sí como a una presentación de la realidad sin intervención del dispositivo: “La presencia de la realidad en tanto que libre respecto del aparato se ha vuelto aquí su presencia más artificial, y la visión de la realidad más inmediata una flor azul cultivada en el país de la técnica.”⁶⁷

La transformación de la sensibilidad humana, desde el ámbito de la experiencia de las sociedades preindustriales hasta su enfrentamiento con la vida moderna como torbellino, conduce a Benjamin de una caracterización general de la experiencia moderna, entendida como ampliación del campo de acción humana y de las posibilidades de conocimiento –es decir, no aurática–, a la descripción de una forma negativa de la experiencia. Lo que explica el paso de esta formulación general a la caracterización particular de una sensibilidad empobrecida es, de acuerdo con *La obra de arte...*, la experiencia de culto, aurática, que mantiene la masa ante la exhibición de la obra técnicamente reproducible:

Porque a causa del capital invertido en el cine, las oportunidades revolucionarias de esta supervisión se encuentran convertidas en contrarrevolucionarias. No es sólo que el culto a las estrellas promovido por él conserve aquella magia de la personalidad, también su complemento, el culto del público, fomenta por su parte aquella constitución corrupta de la masa que el fascismo intenta poner en lugar de la que proviene de su conciencia de clase.⁶⁸

El concepto de culto señala el gesto característico con el que las masas experimentan los productos de la cultura moderna, una experiencia que para Benjamin se muestra como una *constitución corrupta* de la naturaleza humana. Si la masa es capaz de percibir lo representado en la obra de cine como una realidad libre respecto del aparato, no es capaz de comprenderla como un producto técnicamente construido y, por lo tanto, como susceptible de transformación. La masa tiene una experiencia aurática de la representación cinematográfica en tanto que recibe los objetos de su experiencia como objetos socialmente indeterminados. Ésta es la expresión más acabada de la aniquilación de la humanidad de la masa que se lleva a cabo todos los días en su proceso de trabajo: el proletariado, finalmente, es capaz de apreciar su autoaniquilación como un proceso natural que puede disfrutar.

En el contexto de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, la técnica moderna puede dar lugar a experiencias auráticas que comparten algunos rasgos con esas otras experiencias auráticas del mundo feudal –la experiencia mágica y el culto religioso–

⁶⁷ W. Benjamin, *La obra de arte...*, pp. 79-80.

⁶⁸ *Ibid*, p. 74.

que en su origen aniquiló. Una característica común de estas formas de la experiencia es que están acompañadas de un constreñimiento de la libertad y la capacidad constructiva de la humanidad. En el caso de las experiencias auráticas del mundo moderno, éstas impiden al hombre apreciar los contenidos de la obra técnicamente reproducible como construcciones artificiales, como objetos socialmente determinados. Es por ello que aun cuando la técnica moderna tiende a la politización del arte, ésta puede dar lugar a experiencias auráticas cuyo aspecto distintivo es el de una comprensión equívoca de las condiciones sociales de producción del capitalismo como condiciones naturales de existencia.

1.3 La desaparición del aura y la aniquilación de la individualidad en el segundo ensayo sobre Baudelaire.

En “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, un escrito de 1939, Benjamin definió la experiencia aurática que se desvanece en la era moderna como una relación entre los hombres y el mundo, tal que se vive como una relación entre personas:

Lo que en los daguerrotipos se debe sentir como inhumano, diríamos incluso que como mortal, era que se miraba dentro del aparato (y además detenidamente) ya que el aparato tomaba la imagen del hombre, sin devolverle su mirada. Pero a la mirada le es inherente la expectativa de ser correspondida por aquel a quien se dirige. Si esta espera es correspondida (expectativa que, en el pensamiento, puede asociarse tanto a una mirada intencional como a una mirada en el sentido más elemental del término) le sobreviene entonces la experiencia del aura en su plenitud. «La perceptibilidad -dice Novalis- es una atención.» La perceptibilidad de la que habla no es otra que la del aura. La experiencia del aura reposa por lo tanto sobre la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta los ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar.⁶⁹

Benjamin confirma aquí que el concepto de aura se refiere a una forma de la experiencia. En este caso se trata de la relación que establece el hombre con el estado de la técnica, por ejemplo, la daguerrotipia. Pero existe una diferencia significativa que podemos

⁶⁹ W. Benjamin, “Sobre algunos motivos en Baudelaire,” en *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, p. 163. Este fue el segundo ensayo que Benjamin dedicó por completo a la obra de Baudelaire. El primero, de 1938, se tituló “El París del segundo Imperio en Baudelaire” y fue rechazado para su publicación en la revista del Instituto, por lo que Benjamin reformuló algunas de sus ideas a petición de Adorno, dando lugar al ensayo de 1939. (Cf. W. Benjamin y T. Adorno, *Correspondencia 1928-1940*, p. 269-277). En 1935, Benjamin había escrito una breve presentación o *exposé* de su proyecto sobre los pasajes de París, titulado “París, capital del siglo XIX”, con el objetivo de que Horkheimer le otorgara el apoyo económico para su realización. En ese breve texto, hay diversas notas dedicadas a Baudelaire y una sección titulada “Baudelaire o las calles de París.” El ensayo de 1938 y la *exposé* se encuentran también en *Iluminaciones II*. Una segunda versión de la *exposé* se encuentra en W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, pp. 50-65.

apreciar entre los primeros dos textos analizados –de 1931 y 1936– y “Sobre algunos motivos en Baudelaire”. En este último la presencia de una experiencia aurática no implica que quien la experimenta tome al objeto de su percepción como portador de un valor supernatural, como ocurre con las representaciones de la burguesía decadente en el ensayo sobre la fotografía, o el contexto de culto que describe *La obra de arte...*. En el ensayo de 1939, hay una experiencia aurática de la técnica en la medida en que los objetos son percibidos como portadores de una intencionalidad propiamente humana, la *capacidad para devolver la mirada*. En este sentido, la experiencia aurática se trata de una transferencia de las características propias de las relaciones entre personas a las relaciones que éstas establecen con la técnica de una época o con los productos que resultan de la misma.

Para Benjamin, esta transferencia consiste en la expectativa que surge de una forma de atención particular, se trata del deseo de recibir una respuesta intencional de aquello que justamente carece de intencionalidad. En este sentido, la experiencia aurática supone un acercamiento primordialmente erróneo o inadecuado a ciertas entidades, una relación que no permite comprender el carácter social de los objetos de nuestra experiencia, a los que dotaríamos de cierta autonomía.

Sin embargo, entre los tres sentidos que hemos subrayado del concepto de aura podemos identificar un elemento común que será central para las siguientes discusiones en torno al arte aurático y el arte no aurático o, mejor dicho, entre una recepción aurática del arte o del mundo y una no aurática, a saber, que la experiencia no aurática está relacionada directamente con la capacidad del receptor para entender al objeto de su experiencia como un objeto político, para apreciarlo en sus características objetivas dentro de las relaciones sociales de producción, y no a través de la falsa imagen o fantasmagoría que se sobrepone a su existencia en el mundo de la mercancía.

Esto permite apreciar la manera en la que resuenan en la última cita esas otras líneas que Marx anota en *El capital* sobre el concepto de fetichización:

Lo misterioso de la forma mercantil consiste sencillamente 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 del trabajo global, como una relación entre objetos, existente al margen de los productores.⁷⁰

⁷⁰ Karl Marx, *El capital*, p. 89.

La tesis de Marx es que en el capitalismo se realiza una doble transferencia en los atributos que los hombres depositan en sus relaciones con la mercancía y las relaciones que tienen entre sí. Considera que los hombres se relacionan con los objetos que produce como si fueran poseedores de una existencia independiente de su trabajo y a la cual deben acomodarse. En este sentido, la mercancía se le presenta al proletariado como un producto social con la apariencia de un fenómeno natural, con sus propias leyes y una autonomía capaz de regular la vida social. La mercancía aparece, entonces, como una entidad socialmente indeterminada. Las relaciones entre trabajadores, por su parte, aparecen frente a la clase proletaria como relaciones entre objetos, cosificadas, basadas en el intercambio de esos bienes que regularían la vida social.

A pesar de que Marx comprendió la fetichización de la mercancía como esta doble transferencia, profundizó sobre todo en la primera pues su interés era enfatizar el carácter de autonomía que se vierte sobre los productos del trabajo. El punto de Marx es mostrar cómo es que un bien producido socialmente es visto en la sociedad de clases como un objeto que tiene una existencia independiente del orden social que lo origina, o bien, cómo es que éste ha sido revestido de una falsa apariencia de autonomía.

En este sentido, la mercancía se presenta a la clase proletaria como una “objetivación fantasmal’ con sus propias leyes rígidas”.⁷¹ Es por ello que mientras la clase proletaria deposita un carácter de fetiche en la mercancía no es capaz de cambiar sus condiciones de vida. No puede apreciar que requiere la abolición de la mercancía y el tipo de trabajo que le da forma como plus valor porque considera que ésta existe con autonomía de las condiciones de explotación del proletariado. El registro que Benjamin hace de las experiencias que moldea la vida moderna profundiza en el carácter fetichista de la mercancía, del que Marx ya había anticipado, complementándolo con un análisis de las expresiones superestructurales que Marx no observó. Con el desarrollo del arte técnicamente reproducible a finales del siglo XIX y su

⁷¹ Georg Lukács, *Historia y conciencia de clase*, p. 90. Scholem da cuenta de la relevancia que tuvo para Benjamin la lectura de *Historia y conciencia de clase*. En un intercambio de correspondencia, en donde Scholem le expresa sus dudas acerca de la obra de Lukács y, en general, de su adopción del materialismo, le escribe acerca del “violento bombardeo” que recibió la obra “quedando estigmatizada como una recaída en el idealismo burgués.” En una carta del 17 de Abril, Benjamin le hace saber que es consciente de asumir una posición “contrarrevolucionaria’ desde el punto de vista del partido.” (G. Scholem, *Walter Benjamin, historia de una amistad*, pp. 130 y 237) En *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*, Erdmut Wizisla comenta de distintos grupos marxistas en Berlín a finales de los años 20 frecuentados por Benjamin, Brecht, Lukács, Krakauer, y otros pensadores. Si bien no hay testimonio de alguna relación directa entre Benjamin y el autor de *Historia y conciencia de clase*, en el proyecto para la publicación de la revista *Krise und Kritik*, Benjamin y Brecht tienen en cuenta a Lukács como un colaborador importante. (Wizisla, *Benjamin y Brecht...*, pp.73-90).

aparición masiva en el siglo XX se podían apreciar, finalmente, las expresiones superestructurales de la revolución industrial en todos los ámbitos de la cultura, tanto las experiencias auráticas como las no auráticas que podían resultar de los usos de la nueva técnica en el mundo moderno

En el *exposé* del proyecto de los pasajes Benjamin caracterizó la apariencia que adquieren las relaciones sociales en el proceso de producción capitalista como una fantasmagoría:

Nuestra investigación se propone mostrar cómo, a consecuencia de esta representación reificada de la civilización, las nuevas formas de vida y las nuevas creaciones económicas y tecnológicas que le debemos al siglo diecinueve entran en el universo de la fantasmagoría. Esas creaciones sufren esa “iluminación” no sólo de manera teórica, por una transformación ideológica, sino también por la inmediatez de la presencia sensible. Se manifiestan como fantasmagorías.⁷²

Para Benjamin, las relaciones superestructurales, tal como se mostraban a la masa, se trataban de relaciones revestidas por una falsa imagen, se trataban de objetivaciones fantasmales creadas por un uso determinado de la técnica, tanto en el ámbito de producción como en el de la recepción de sus productos.⁷³ Lo que muestra el ensayo sobre Baudelaire es que las experiencias auráticas consisten en una doble transferencia de las relaciones que establece el individuo moderno con los objetos que impactan su sensibilidad: se acerca a la máquina, al estado de la técnica resumido en la daguerrotipia, como portadora de una falsa personalidad o intencionalidad, como si ésta fuera capaz de *devolver la mirada*. Esta atribución limita la capacidad del sujeto que percibe el mundo de forma aurática en la medida en que le impide apreciar en los objetos de su experiencia el estado de las relaciones sociales que los

⁷² W. Benjamin, “París, capital del siglo XIX”, en W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, p. 50.

⁷³ Es importante apreciar el origen de la palabra “fantasmagoría”. Benjamin inicia el *Konvolut Q* del libro de los pasajes con el siguiente párrafo tomado del *Berliner Courier* del 4 de marzo de 1829: “Había panoramas, dioramas, cosmoramas, diafanoramas, navaloramas, pleoramas, (pleo, viaje por mar, viajes marítimos), fantoscopios, fantasma-parastasias, experiencias fantasmagóricas y fantasma-parastáticas, viajes pintorescos por la habitación, georamas; pintorescos ópticos, cineoramas, fantoramas, estereoramas, cicloramas, panoramas dramáticos.” (W. Benjamin *El libro de los pasajes* [Q, 1, 1]) Benjamin se refiere aquí a las formas de entretenimiento que surgieron con la linterna mágica, versión más desarrollada de la cámara oscura. Se trataban de espectáculos basados en ilusiones ópticas que se popularizaron hacia la primera mitad del siglo XIX. La fantasmagoría fue desarrollada en 1790 por Etienne-Gaspard Robertson y prometía al espectador imágenes de fantasmas. La fantasmagoría se trata, en suma, de una falsa ilusión producida por la técnica. Margaret Cohen ilustra los cambios que este concepto tuvo a lo largo de la década de los años 30 en el trabajo de nuestro autor. (M. Cohen, “La fantasmagoría de Walter Benjamin” en Alejandra Uslenghi, (ed.) *Walter Benjamin, culturas de la imagen*, pp. 207-236)

producen. Es, entonces, una experiencia negativa en tanto que imposibilita al sujeto para comprender de manera sustantiva la realidad social.⁷⁴

Si bien en el ensayo sobre Baudelaire Benjamin no describió la experiencia del aura en términos religiosos, podemos acercarnos los distintos conceptos de aura que hemos ofrecido a partir de la expectativa infundada del receptor por encontrar en la imagen o en el objeto de su experiencia aurática un valor, un contenido o una propiedad que se sobrepone a su existencia física, sea éste un valor mágico o sobrenatural, una característica propia de las personas, como la intencionalidad o la autonomía, o bien una falsa personalidad. La experiencia aurática se trata de un acercamiento primordialmente erróneo a los objetos de la percepción, que impide experimentar de manera objetiva su posición en las relaciones de producción. Éste es el elemento que consideraré, en adelante, propio de la experiencia aurática, particularmente, cuando regrese sobre la discusión del cambio de contexto de la obra de arte técnicamente reproducible. De manera complementaria, la experiencia no aurática de un objeto consiste en comprender el lugar que ocupa dentro del conjunto de relaciones sociales en las que aparece, es decir, de experimentarlo como un objeto socialmente determinado y, por lo tanto, como susceptible de transformación. Que la obra moderna aparezca en un contexto político, esto es, que se fundamente en la política, significa que la obra no es entendida como portadora de un valor independiente de su existencia en tanto objeto producido, sino que es apreciada finalmente como resultado de las relaciones sociales de producción. Como afirma Michael Löwy, es la comprensión de las condiciones objetivas de su existencia lo que “vuelve *visible* la *historicidad* del capitalismo y sus leyes económicas.”⁷⁵ La comprensión de su historicidad es el rasgo distintivo de la experiencia no aurática de la obra.

Para finalizar este primer acercamiento al texto sobre Baudelaire, quiero introducir dos aclaraciones que pueden ayudarnos a comprender con mayor profundidad el concepto de experiencia aurática que éste encierra. La primera tiene que ver con el contexto en el cual aparece la cita sobre el aura como una forma de perceptibilidad o atención intencional; la

⁷⁴ Carolin Duttlinger se refiere a este aspecto de la relación entre el hombre y la técnica, particularmente con la daguerrotipia, como el “efecto de muerte” que se opone a la relación de reconocimiento que podría surgir en el receptor de la imagen frente al modelo retratado (C. Duttlinger “Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography”, p. 17).

⁷⁵ Michael Löwy, “Objetividad y punto de vista de clase en las ciencias sociales”, en M. Löwy, *et al.*, *Sobre el método marxista*, p. 38. Énfasis del autor.

segunda, con algunas conclusiones que Diarmuid Costello obtiene a partir de la misma, que apuntan a lo que él considera la “dimensión ética de la experiencia aurática”.⁷⁶

En el ensayo sobre Baudelaire, Benjamin explica qué es el aura como rasgo de la percepción humana para distinguir dos hechos, a saber, la vivencia y la experiencia. Para nuestro autor es importante caracterizar estos conceptos en el marco de su lectura de la obra de Baudelaire, en tanto que sirven para comprender dos tipos de percepción que ocurren en el mundo moderno. La vivencia [*Erlebnis*] corresponde, de acuerdo con Benjamin, a las descripciones que Baudelaire hace de su tránsito por la ciudad en medio de la masa, en donde el movimiento rápido, los ruidos y la multiplicidad de miradas no pueden ser estudiadas detenidamente. En medio del bullicio de la vida moderna, la percepción se empobrece para poder funcionar en un mundo que inunda con *shocks* la sensibilidad del paseante, de modo que acaba por reducirse a mera vivencia. La experiencia, por otra parte, es una forma de perceptibilidad más sustantiva o densa, en donde “ciertos contenidos del pasado individual coinciden en la memoria con otros del colectivo,”⁷⁷ dotando a quien tiene la experiencia de un contenido más rico y complejo del que ofrece la vivencia. Diarmuid Costello resume que, en el contexto del ensayo sobre Baudelaire, la tesis benjaminiana de la decadencia del aura sirve para comprender una forma de percepción del mundo empobrecida:

Benjamin sostiene que la forma más débil y empobrecida de experiencia [la vivencia], en la cual los objetos permanecen confinados a la hora en que se produjeron, se ha convertido en el esquema dominante de la experiencia moderna. Este es un producto de la experiencia generalizada del shock en la modernidad; es la forma de experiencia que resulta cuando la existencia se ve reducida a una serie de shocks que deben ser eludidos por una conciencia que funciona esencialmente como escudo defensivo.⁷⁸

La aniquilación de la recepción aurática conduciría, entonces, a la aniquilación de la experiencia en sentido pleno y la aparición de una forma empobrecida de la percepción en el mundo moderno. Si seguimos la argumentación de Benjamin en el último texto, tendríamos que apreciar un nuevo contraste entre ésta y las primeras formulaciones de la experiencia no aurática que aparecen en la “Pequeña historia de la fotografía” y en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en las cuales la aniquilación del aura da lugar a una ampliación del campo de acción humana al presentar a los objetos de la experiencia como objetos socialmente determinados. Los textos de 1931 y 1936 nos permiten entender la experiencia no

⁷⁶ D. Costello, *op. cit.*, p. 121.

⁷⁷ W. Benjamin, “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, en *op. cit.*, p. 128.

⁷⁸ D. Costello, *op. cit.*, p. 125.

aurática como una liberación del pensamiento y la acción del hombre de las jerarquías justificadas en creencias mágico-religiosas del mundo feudal y en la religiosidad del mundo moderno. En el escrito de 1939, por el contrario, la desaparición de la experiencia aurática privaría a la sensibilidad humana de una forma de experiencia mucho más rica que se reduce a mera vivencia, permitiendo al hombre desarrollar su vida en el remolino de estímulos que constituye el mundo moderno.

En las siguientes secciones de este trabajo profundizaré en las diferencias de los recuentos de las formas de experiencias auráticas y no auráticas con el objetivo de comprender su lugar en la organización política de los Estados modernos, concretamente, de los Estados totalitarios. Lo que señalaré es la relación entre el empobrecimiento de la experiencia, entendida como vivencia, y el *shock* moderno en el proceso de organización de las masas proletarias en el fascismo. Pero enfatizaré que, para Benjamin, la posibilidad de que surja un pensamiento crítico o revolucionario en el mundo moderno depende de una forma de experiencia no aurática más cercana a los recuentos de 1931 y 1936, que no se empata con la vivencia como percepción anestesiada. En este sentido, el texto sobre Baudelaire servirá para comprender los límites que dicha experiencia no aurática debe tener para no ser reducida a una sensibilidad empobrecida por el mundo moderno.⁷⁹ De alguna manera este límite ya estaba presente en *La obra de arte...*, donde Benjamin explica la liquidación de la personalidad del intérprete de cine como la aniquilación de su aura.

Por otra parte, Diarmuid Costello ofrece un análisis del concepto de aura a través de los mismos textos de Benjamin que aquí he comentado. La diferencia entre su recuento y el que aquí presento se aprecia en las consideraciones finales que él desarrolla sobre el texto de Baudelaire. La capacidad de devolver la mirada –capacidad propiamente humana– señala que la existencia del aura, o la posibilidad de una experiencia aurática, está relacionada directamente con la existencia de una personalidad capaz de actuar intencionalmente. Para Costello, esto significa que la aniquilación del aura en el mundo moderno puede comprenderse como la aniquilación de la personalidad o el rastro humano en las relaciones sociales. Él subraya esto recuperando una línea que proviene de *La obra de arte...*, en donde Benjamin afirma que el

⁷⁹ Susan Buck-Morss introduce los conceptos “estética” [*aesthetics*] y “anestésica” [*anaesthetics*] para referirse a formas de la sensibilidad sustantivas o densas y a formas empobrecidas de la experiencia, respectivamente. (S. Buck-Morss, “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”, en *October*, vol., 62, pp. 3-41.) Katya Mandoki introduce una distinción similar para comprender formas de la sensibilidad “abiertas” y “cerradas”, o “anestesiadas”, frente a la cultura (K. Mandoki, *Estética cotidiana y juegos de la cultura*.)

rostro humano es el último refugio del valor de culto que acompaña al aura: “*Con la fotografía el valor de exhibición comienza a vencer en toda la línea al valor ritual. Pero éste no cede sin ofrecer resistencia. Ocupa una última trinchera, el rostro humano.*”⁸⁰ Podría confirmarse esto en sus observaciones sobre el origen del género del retrato: “El valor de culto de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos. En las primeras fotografías, el aura nos hace una última seña desde la expresión fugaz de un rostro humano.”⁸¹

Las calles vacías de Atget y los retratos no idealizados de Sander confirmarían una oposición entre el retratismo tradicional, aurático, y la experiencia no aurática del mundo, carente del rasgo del rostro humano. Para Costello, el punto final de este proceso es la barbarie. La aniquilación de la personalidad o el rasgo humano en las relaciones sociales apunta directamente a la enajenación del hombre en los aparatos y en el proceso de trabajo, por ello considera que la pérdida de ese rasgo expresa la aniquilación de la dimensión moral en las relaciones humanas. Si lo que desaparece con la pérdida del aura es la *capacidad de devolver la mirada*:

Lo que está desapareciendo como resultado de las transformaciones en la estructura de la experiencia [...] no es sólo nuestra habilidad para apreciar el aura de una pintura de Rembrandt en la era de la reproductibilidad técnica [...] sino nuestra capacidad de percibir la singularidad, diferencia o distancia de cualquier objeto de experiencia, incluyendo la de los otros [...] lo que está entonces en juego debe ser, por último, la posibilidad misma de experimentar y, por supuesto, de respetar la diferencia y la particularidad.⁸²

Es cierto que para Benjamin existe una relación entre la pérdida de la personalidad humana y la aparición de la barbarie, sin embargo, difiere del análisis de Costello en la medida en que la cita en cuestión del texto sobre Baudelaire caracteriza la pérdida del aura de los aparatos técnicos, no la del hombre. Ahí, Benjamin se refiere al hecho de que la persona retratada frente al daguerrotipo no experimenta por más tiempo el aura de *ese* dispositivo. En este sentido, Benjamin apunta a la decadencia de la recepción fetichizada de la nueva técnica. Lo que sostengo es que del hecho de que los objetos industriales no devuelvan la mirada no se

⁸⁰ W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 58. Cursivas en el original

⁸¹ *Idem.*

⁸² D. Costello, *op. cit.*, p. 122. Otra diferencia significativa entre el análisis de Costello y el que presenté se encuentra en que Costello intenta establecer una diferencia más clara entre los conceptos de aura de la “Pequeña historia de la fotografía” y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, lo que le impide apreciar el valor de las notas que aparecen repetidas en ambas obras y los cambios en sus significados, como la definición de aura en términos de una lejanía que se encuentra en los objetos más cercanos, que aparece en la discusión de Benjamin sobre Atget, primero, y posteriormente en la discusión del valor ritual.

sigue que se agote la personalidad del hombre; por el contrario: ésta se amplía en tanto que se agota una falsa personalidad atribuida a los objetos de las sociedades industriales.

Lo que nos aclara el análisis de los textos hasta ahora discutidos es que el concepto de aura, o experiencia aurática, sirve a Benjamin para referirse a expresiones del pensamiento mágico de las antiguas civilizaciones y a la experiencia religiosa del mundo feudal, pero también para incluir bajo éste experiencias que pueden darse en el mundo moderno, o que podrían ser reproducidas en el mismo a través de determinados usos de la técnica. De esta manera, cuando Benjamin afirma que el aura decae conforme la reproductibilidad técnica se perfecciona, es necesario precisar que esta técnica *tiende* a la aniquilación de las experiencias auráticas, pero no las aniquila por sí misma; la destrucción del aura o la desaparición de formas auráticas de comprender el mundo depende de un *uso* particular del estado de la técnica moderna. Esta tesis, contenida ya en la “Pequeña historia de la fotografía” tiene un continuo desarrollo a lo largo del ensayo sobre la reproductibilidad técnica y el escrito dedicado a Baudelaire.

En este sentido, podemos entender la sentencia benjaminiana de que el perfeccionamiento de la reproductibilidad técnica se dirige hacia una destrucción del aura como la afirmación de que la técnica moderna tiene la capacidad para aniquilar la percepción aurática del mundo, los objetos culturales y las relaciones sociales, sin embargo, su aniquilación *de facto* depende, por una parte, del uso de esa técnica por parte del productor y, por la otra, de la relación que el receptor establece con los productos de éste. Un uso conservador de la técnica puede reinstaurar una comprensión de los objetos culturales como entidades socialmente indeterminadas.

Lo que sostendré en las siguientes secciones es que la permanencia o la reinstauración de una recepción aurática de la obra de arte en el mundo moderno es fundamental para comprender lo que Benjamin llama *la estetización de la política*, a saber, el control político de las masas mediante la administración o el control de su experiencia a través los medios modernos de comunicación. Pero será necesario analizar esa otra forma de experiencia que también se opone a la tendencia liberadora que Benjamin atribuye a la técnica moderna: el empobrecimiento de la experiencia que caracteriza a partir del ensayo sobre Baudelaire. Un análisis de la relación que existe entre la reinstauración del aura y el empobrecimiento de la experiencia nos servirá para comprender la estetización de la política como la aniquilación de la dimensión constructiva de la sensibilidad que surge con la reproductibilidad técnica.

2. La industrialización de la percepción: la experiencia aurática y la estetización de la política.

Lo que dejan ver los distintos sentidos de la experiencia aurática es que la reproductibilidad técnica inaugura la posibilidad de ampliar el campo de acción del hombre más allá de la contemplación de la burguesía, la experiencia de culto mágico-religioso y la relación fetichista con los productos de la técnica moderna. Sin embargo, la posibilidad de que se haga un uso regresivo de la nueva técnica figura siempre como una advertencia en la obra de Benjamin.

En este sentido, las distintas caracterizaciones de la aniquilación del aura sirven para nombrar diferentes actitudes de los productores y los receptores frente al desarrollo de las técnicas que usan y los productos con los que se enfrentan. La aniquilación del halo mágico que envolvía las representaciones religiosas y que apareció aún en el retrato fotográfico del siglo XIX muestra la manera en que puede surgir una producción no idealizada del mundo y de las jerarquías sociales que el hombre construye. Así entendió Benjamin el trabajo de Atget y Sander: ambos desmaquillaron la realidad estetizada por el uso conservador de la técnica moderna; articularon una representación desencantada del mundo del capital. Por otra parte, el segundo ensayo sobre Baudelaire, muestra que además de la destrucción de la experiencia mágico religiosa del pensamiento feudal, el mundo moderno da lugar a una forma de “alienación sensorial”⁸³ que impide experimentarlo de manera sustantiva, imposibilitando a la masa para comprender su lugar dentro del sistema de producción capitalista. En ese trabajo, Benjamin comprendió el empobrecimiento de la experiencia como la aniquilación de la personalidad del sujeto moderno, justo en la misma línea en la que caracteriza la despersonalización del intérprete de cine en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

Para nuestro autor, tanto la posibilidad de que surja una experiencia enriquecida y amplia que conduzca al pensamiento crítico, o bien una experiencia empobrecida que se presente como la despersonalización del hombre, se origina en la transformación que sufre la sensibilidad humana por el progreso de la técnica moderna. En este sentido, ambas posibilidades son el resultado del desarrollo de las condiciones sociales de producción; son distintas expresiones superestructurales del desarrollo de la técnica moderna. La tensión entre estas actitudes se muestra con mayor claridad en las notas sobre el cine que, en el ensayo de

⁸³ S. Buck-Morss, “Aesthetics and Anaesthetics...”, p. 4.

1936, sirvieron para introducir una teoría más amplia del fascismo como estetización de la política.

Benjamin introduce el concepto de *distracción* para complementar su análisis sobre el intérprete de cine. En primer lugar, éste se somete a una prueba cuando se enfrenta al sistema de aparatos pero, finalmente, también lo hace frente a la masa, ante la cual se exhibe la obra cinematográfica. Lo que describe nuestro autor es que la exhibición ante la masa se trata de un examen en tanto que ésta se acerca a la obra de arte y al contenido de su representación como si se tratara de un experto en el uso de la técnica. Esta actitud surge de su familiaridad con la misma gracias a su proceso de trabajo. Pero este examen se realiza en la distracción que ofrece la sala de cine y ante la velocidad con la que corre la película, que limita la capacidad de análisis del receptor. La película no se ofrece para ser descompuesta en sus elementos. Los impulsos sensoriales que provoca en los espectadores determinan el sentido con el que la obra es recibida: “la captación de cada imagen singular aparece prescrita por la secuencia de todas las precedentes.”⁸⁴ Se trata de un examen que se cumple cuando el público experimenta, sin interrupción, los impulsos que el cine le ofrece sin hacer suya la capacidad de intervenir en su secuencia: “El cine hace retroceder el valor de culto no sólo porque pone al público en una actitud examinante, sino también porque esta actitud examinante no incluye un estado de atención dentro de la sala de proyección. El público es un examinador, pero un examinador distraído.”⁸⁵

La recepción en la distracción es un rasgo distintivo de la experiencia moderna. En este sentido, al igual que la obra técnicamente reproducible, es revolucionaria frente al mundo feudal, tal como lo muestra el hecho de que esta modalidad de la experiencia hace retroceder el valor de culto de la imagen; sin embargo, en el contexto de la modernidad capitalista la recepción en la distracción puede dar lugar a nuevas formas de la experiencia aurática.⁸⁶

⁸⁴ W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 59.

⁸⁵ *Ibid*, p. 95.

⁸⁶ En el primer sentido, el concepto de distracción puede explicar al dadaísmo como una forma revolucionaria de la representación pictórica, capaz de aniquilar el espacio para el culto religioso. Ante un cuadro construido con botones y billetes de tranvía, tal como las “ensaladas de palabras” de los poemas surrealistas, el receptor tiende, antes que a la contemplación, a la sorpresa y la duda. Si la recepción de una obra de arte era el lugar en donde tendría que surgir el recogimiento, el dadaísmo conducía a la distracción como nueva “forma de comportamiento social”, a saber, “suscitar la irritación pública”. En este sentido, Benjamin consideraba que el surrealismo ejemplificaba esa “iluminación profana de inspiración materialista” que distanciaba al espectador de la experiencia contemplativa del mundo feudal. (W. Benjamin, “El surrealismo, última instantánea de la inteligencia europea”, en *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*, p. 46.) A pesar de que Benjamin valoraba la oposición del surrealismo a la experiencia aurática del mundo feudal, rechazaba su “anarquismo nihilístico, la ausencia de una dimensión constructiva de su pensamiento que pudiera ‘atar la revuelta a la revolución.’ Si el surrealismo mostraba la realidad como un sueño, el proyecto de los pasajes

El concepto de la recepción en la distracción se desarrolla conforme Benjamin profundiza en el análisis del papel de la masa en la poesía de Baudelaire. Lo que la masa muestra es de qué manera ocurre “la desintegración de la capacidad de experiencia (la capacidad de conocimiento subjetivo de la realidad objetiva).”⁸⁷ En el capitalismo, la recepción distraída da lugar a una experiencia desprovista de contenido. ¿Cuál es el valor cognoscitivo de esta nueva forma de perceptibilidad? Si la interacción concertada entre el hombre y la técnica habría dado lugar a una ampliación en el campo de la experiencia humana, la recepción distraída impedía, en el *hoy en día* benjaminiano, que la clase trabajadora pudiera profundizar en el conocimiento de sus propios intereses de clase en la medida en que no podía experimentar la realidad o “la verdad social” que ésta contenía.

En este sentido, la nueva perceptibilidad que se configura a partir de la técnica moderna consiste en una forma de recepción que abre la posibilidad de aniquilar la experiencia de culto del mundo feudal, sin embargo, no necesariamente amplía la libertad del hombre en tanto que puede reducir su experiencia a mera vivencia. La recepción en la distracción es una forma no aurática de la sensibilidad –de acuerdo con los textos de 1931 y 1936– dado que no incluye un estado de atención contemplativa dentro de la sala de cine. Pero, también, puede comprenderse como no aurática, en el sentido bosquejado en el ensayo sobre Baudelaire, si apreciamos que da lugar a una forma empobrecida de la experiencia. La sensibilidad del receptor distraído puede entenderse, entonces, como una forma de vivencia [*Erlebnis*]. Así, la reproductibilidad técnica no sólo comprende un carácter evanescente que emancipa la conducta del ser humano del velo de la religión; tiene, también, la capacidad para destruir una comprensión significativa del mundo moderno. El ensayo de 1936 explica el paso de un concepto positivo de experiencia no aurática a uno negativo a través del análisis del culto secularizado que surge en la recepción del mundo moderno.

La falsa magia que la masa aprecia en el intérprete de cine no sólo le impide aprehender esa imagen como una construcción técnica, sino que la imposibilita para comprender el lugar que ella misma ocupa dentro de las relaciones sociales en las que se desenvuelve su sensibilidad. De otra manera, lo que el nuevo público no puede aprehender, en la modernidad capitalista, es su posición objetiva dentro del sistema de producción. Esta es la función social de la recepción distraída dentro del capitalismo. El receptor distraído no sólo es incapaz de

tendría que evocar a la historia para despertar a sus lectores de él.” (S. Buck-Morss, *Dialectics of seeing*, p. 34. Mi traducción.)

⁸⁷ S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa*, p. 316.

entenderse como un agente capaz de transformar los productos de la técnica, sino que tampoco puede apreciar el proceso mediante el cual se aliena su sensibilidad. El gran público no puede visualizar que es su propia aniquilación lo que disfruta en su vivencia del mundo moderno:

“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 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. El comunismo le responde con la politización del arte.*⁸⁸

La aniquilación de la que habla Benjamin no es otra que la de la guerra, cuya radicalidad anticipó cuando escribía desde el exilio en París sus tesis acerca del arte técnicamente reproducible. La apología de la guerra que Marinetti ofreció en su *Manifiesto futurista* era una muestra de la profundidad con la que podía operar la deshumanización del hombre gracias a un uso particular de la técnica: la enajenación que permitía apreciar la destrucción del hombre como un espectáculo bello.

Desde hace veintisiete años, nosotros, los futuristas, nos hemos venido expresando contra la calificación de la guerra como antiestética [...] De acuerdo con ello, reconocemos: [...] la guerra es bella, porque, gracias a las máscaras antigás, a los megáfonos que causan terror, a los lanzallamas y los pequeños tanques, ella funda el dominio del hombre sobre la máquina sometida. La guerra es bella porque inaugura la metalización soñada del cuerpo humano. La guerra es bella porque enriquece los prados en flor con las orquídeas en llamas de las ametralladoras. La guerra es bella porque unifica en una gran sinfonía el fuego de los fusiles, los cañonazos, los silencios, los perfumes y hedores de la putrefacción. La guerra es bella porque crea nuevas arquitecturas como la de los grandes tanques, la de los aviones en escuadrón geométricos, la de las espirales de humo en las aldeas en llamas, y muchas otras cosas [...] Poetas y artistas del futurismo, recordad estos principios de una estética de la guerra para que vuestros esfuerzos por alcanzar una nueva poesía y una nueva plástica sean iluminados por ellos.⁸⁹

La guerra mostraba que, aun cuando existían las condiciones que hacían posible un equilibrio entre la naturaleza humana y la técnica moderna, una “interacción concertada”,⁹⁰ “la sociedad no estaba madura todavía para convertir la técnica en un *órgano suyo*.”⁹¹ Si bien esta relación se daba en la distracción y conducía a una experiencia no religiosa del mundo, dicha

⁸⁸ W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 98. Cursivas en el original.

⁸⁹ *Ibid*, p. 97.

⁹⁰ *Ibid*, p. 56.

⁹¹ *Ibid*, p. 98. El énfasis es mío.

destrucción era comprendida como un fenómeno natural, como un hecho socialmente indeterminado, e incluso como algo bello. La aniquilación del hombre a través de medios técnicos aparecía ante la masa, entonces, como un fenómeno aurático.⁹²

La alienación de la sensibilidad humana procede a través del gozo de la guerra y los demás productos de las sociedades industriales. Es en este sentido que podemos comprender la estetización de la vida política con la que el fascismo se conduce. Estetiza la política en la medida en que el control político de las masas se ejecuta a través de la administración de su sensibilidad. El sentido de embriaguez, la recepción distraída, la perceptibilidad anestesiada, nombran de distintas maneras esa forma corrupta de la sensibilidad con la que el fascismo responde al crecimiento de la masa y la intensidad de sus movimientos:

La proletarización creciente del hombre actual y la creciente formación de masas son don lados de un mismo acontecimiento. El fascismo intenta organizar a las masas proletarias que se han generado recientemente, pero sin tocar las relaciones de propiedad hacia cuya eliminación ellas tienden. Tiene puesta su meta en lograr que las masas alcancen su expresión (pero de ningún modo, por supuesto, su derecho). Las masas tienen un derecho a la transformación de las relaciones de propiedad; 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.⁹³

La estetización de la política se trata de una forma de expresión y disfrute que anula la capacidad de la masa de trabajadores para transformar sus condiciones de clase en la medida

⁹² Neil Leach describe la estetización de la siguiente manera: “con la estetización se produce un desplazamiento social y político en el que las preocupaciones éticas son desplazadas por preocupaciones estéticas. Por lo tanto, una tendencia política no se juzga según su condición ética intrínseca, sino según el atractivo de su apariencia externa.” Nada ilustra mejor este desplazamiento que las siguientes palabras de Albert Speer acerca del mitin que organizó para el partido nazi en la pista de Zeppelins de Nüremberg en 1934, conocido como la catedral de luz, donde los haces proyectados por 130 focos antiaéreos “tenían la ventaja de dramatizar el espectáculo al mismo tiempo que conseguían interponer un velo sobre las figuras no demasiado atractivas de los barrigudos burócratas del partido desfilando.” Leach considera que es “en lo sublime donde el arte empieza a aliarse con la fuerza y la intensidad de la guerra” (N. Leach, *La an-estética de la arquitectura*, pp. 43-44.)

⁹³ Benjamin, *La obra de arte...*, p. 96. El traductor señala que en la versión de 1936, la primera que fue publicada y que apareció en francés en la revista del Instituto de Investigación Social, en lugar de “Fascismo” se halla “Estado totalitario”; y en lugar de “las masas tienen un derecho”, aparece “las masas tienden a...” El primer cambio lo realizó Benjamin por una sugerencia de Horkheimer, que temía que la publicación del texto con una jerga abiertamente marxista pudiera impedir el desarrollo del Instituto en los Estados Unidos, en donde éste se había reorganizado desde 1934. También es importante notar que en la versión del ensayo de 1937-38, que constituye una revisión no acabada del manuscrito de 1936, la última línea del párrafo dice: “A la violación de las masas, a las que el fascismo rebaja en el culto a un caudillo, corresponde la violación de un sistema de aparatos que él pone al servicio de la producción de valores de culto.” Esto corroboraría la tesis desarrollada arriba, a saber, que la aniquilación de la humanidad de la clase trabajadora está condicionada por el resurgimiento de una experiencia aurática, entendida como experiencia mágica o religiosa de los objetos culturales o, en términos más generales, como la recepción de éstos como objetos socialmente indeterminados.

que impide comprender las relaciones sociales y los productos de la técnica como objetos socialmente determinados. En este sentido, la estetización de la política como administración de la sensibilidad humana limita el campo de acción que se había ampliado con la aniquilación de las estructuras del mundo feudal. La obra de arte técnicamente reproducible puede ser no aurática en tanto que, por no ser única ni irreplicable, abandona el contexto del culto religioso y, sin embargo, puede configurar una recepción aurática en la medida en que sitúa a los objetos de la experiencia como entidades socialmente indeterminadas.⁹⁴ Podemos comprender, así, las tesis de Benjamin como una teoría sobre la transformación de la sensibilidad, o las expresiones superestructurales que adquirieron los cambios en la infraestructura de la cultura occidental⁹⁵

En el contexto en el que Benjamin escribe, la reproductibilidad técnica configuró una forma de sensibilidad que funcionaba como medio de expresión y divertimento sin conducir a la emancipación de la clase proletaria. Su sensibilidad atrofiada era la expresión superestructural más visible de la reproductibilidad técnica en el sistema capitalista de producción. Es por esto que Benjamin no podía concebir la obra moderna como portadora de un valor intrínsecamente positivo dentro de la sociedad. Para que adquiriera este valor, era necesario que ocurriera la expropiación del capital invertido en esas formas de producción para dar lugar a una refuncionalización que hiciera posible liberar su potencial revolucionario. No bastaba que la reproductibilidad técnica acercara la obra de arte a las masas, hacía falta que liberara, también, su campo de acción y enriqueciera su sensibilidad para dar lugar a una forma sustantiva o densa de la experiencia.

Aquí es importante aclarar un nuevo concepto en la terminología de *La obra de arte...* Benjamin distingue entre una primera y una segunda técnica. La primera es la que sirve para el dominio del hombre sobre la naturaleza; la segunda la que da lugar a una interacción concertada entre el hombre y la naturaleza. Se trata, esta última, de la liberación del hombre que se cumple una vez que éste se ha adaptado a las formas productivas inauguradas por la reproductibilidad técnica.⁹⁶ La estetización de la política puede comprenderse, entonces, como la relación destructiva que surgió en lugar de esa forma de interacción con la naturaleza.

⁹⁴ De esta manera podemos confirmar cómo es que la reproductibilidad técnica queda al servicio del fascismo, así como las experiencias que no podemos clasificar como experiencias de culto.

⁹⁵ Conviene distinguir, también, de esta estetización de la vida política el concepto de “estética”. La estética no es, en el pensamiento de Benjamin, una teoría del arte, sino una teoría más general de la experiencia o, mejor dicho, de la sensibilidad: “aquella doctrina de la percepción que se llamó estética entre los griegos.” (W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 95)

⁹⁶ W. Benjamin, *La obra de arte...*, pp. 55-57.

Benjamin entendió la técnica moderna como una segunda técnica, portadora de una función radicalmente distinta a la que había desempeñado una primera técnica que había existido hasta la irrupción de la revolución industrial. Bolívar Echeverría describe las diferencias entre la primera y la segunda técnica como una distinción “entre la base técnica actual del proceso de trabajo social capitalista, continuadoras de las estrategias técnicas de las sociedades arcaicas, y la nueva base técnica cuyo principio no es ya el de la agresión apropiativa a la naturaleza, sino el “telos lúdico” de la creación de formas en y con la naturaleza.”⁹⁷ A su vez, “esta segunda técnica requiere la acción de un sujeto democrático y racional capaz de venir en lugar del sujeto automático e irracional que es el capital.”⁹⁸

Podemos apoyar la interpretación de Echeverría recurriendo a la siguiente cita de Benjamin: “la intención de la segunda [técnica] es más bien la interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad. La función social decisiva del arte actual es el ejercitamiento en esta interacción concertada.”⁹⁹ Sin embargo, Benjamin ya había apreciado las dificultades que existían para la realización de esta interacción en su momento histórico. Había ofrecido, por ejemplo, una imagen de la diferencia entre la primera y la segunda técnica cuando esta última quedaba al servicio del capital: “mientras la primera involucra lo más posible al ser humano, la segunda lo hace lo menos posible.”¹⁰⁰ Para Benjamin, “el acto culminante de la primera técnica es el sacrificio humano, el de la segunda está en la línea de los aviones teledirigidos, que no requieren de tripulación alguna.”¹⁰¹

Aun cuando para Benjamin el trato con el sistema de aparatos habría enseñado al hombre que “la servidumbre al servicio del mismo sólo será sustituida por la liberación mediante el mismo cuando la constitución de lo humano se haya adaptado a las nuevas fuerzas productivas inauguradas por la segunda técnica,”¹⁰² era posible apreciar desde épocas tempranas del capitalismo que en lugar de la interacción entre el ser humano y la máquina, la relación primordial que éstos establecían era el sometimiento del hombre al sistema de aparatos, tal como lo mostraba la metalización del cuerpo en la guerra. Es por esto que la imagen benjaminiana de la segunda técnica en el mundo del capital se encuentra resumida, a pesar de su tendencia liberadora, en los aviones teledirigidos. En el *hoy en día* de Benjamin, la segunda técnica estaba más cerca de la apología que Marinetti hizo de la guerra que al uso libre

⁹⁷ B. Echeverría, “Introducción”, en W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 22.

⁹⁸ *Ibid* p. 23.

⁹⁹ W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 56.

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 55.

¹⁰¹ *Idem*.

¹⁰² *Ibid*, p. 57.

y creativo que el hombre podía hacer de la máquina. En este contexto, el concepto de experiencia aurática sirve para describir esa forma de experiencia que resulta de los usos regresivos de la segunda técnica en la modernidad capitalista.

Segunda parte. La politización del arte: el arte de carácter experimental como modelo para la politización del sujeto moderno.

Benjamin consideraba que la politización del arte constituía la respuesta que el comunismo podía ofrecer al control político que el fascismo ejecutaba sobre las masas mediante la administración de su sensibilidad. Así lo expresa en el último párrafo de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Sin embargo, en este texto apenas hay algunas pocas referencias a lo que podría significar esta politización distintas de aquellas que ofreció al explicar el cambio en el contexto de su fundamentación.

Para Benjamin, la politización del arte había iniciado con la introducción de la técnica moderna y la aniquilación de la unicidad de la obra clásica, que provoca su desplazamiento del contexto de culto mágico-religioso a un contexto político, en el que la obra se apreciaría, finalmente, como resultado del trabajo humano. Sin embargo, también pensó que en el contexto capitalista el arte moderno había servido para estetizar las relaciones sociales de producción. Por ello consideraba necesario que los productores asumieran como labor propia continuar con esa politización inaugurada por la reproductibilidad técnica e interrumpida por el surgimiento de nuevas experiencias auráticas. En este sentido, podemos describir dos ámbitos de la politización del arte. El primero es aquél que acompañó al surgimiento de la reproductibilidad técnica; el segundo de trata de su renovación como tarea urgente del proletariado.

Si enfatizamos este último aspecto, podemos comprender que la politización del arte se trataba de la respuesta del comunismo a la evidente fuerza con que se habían instalado el encantamiento del mundo moderno y la sensibilidad empobrecida que apareció con éste. La politización del arte constituye, entonces, una reacción contra la condición aurática de la producción moderna. Benjamin sostuvo que esta segunda politización se conseguiría a través de la producción de carácter experimental, ejemplificada en el teatro épico de Brecht y en la técnica del montaje fotográfico.

1. La producción experimental como arte de vanguardia.

El hecho de que la interacción concertada entre el hombre moderno y la segunda técnica no se hubiera producido de manera masiva no impidió que pudiera realizarse en algunos cuantos lugares e instantes precisos de la historia moderna. Ésta última se trataba de una reacción que se estaba articulando en el *hoy en día* de Benjamin. Las líneas que antes había dedicado a Atget y Sander apuntaban a esa respuesta contenida en el “saludable efecto de extrañamiento”¹⁰³ que producían sus representaciones desmaquilladas de la realidad de París y de los estratos sociales de la Alemania de entreguerras.

El mismo Benjamin consideraba que su propia producción podía ejemplificar la relación constructiva entre el avance en el dominio de la técnica y la libertad del sujeto moderno. Así pensó, por ejemplo, su texto *Calle de dirección única*,¹⁰⁴ escrito en 1928, cuando su cercanía a grupos de artistas de vanguardia era mayor que en cualquier otro momento. En 1924 Benjamin entabló una relación profunda con Asja Lacis, que durante el año anterior había trabajado con Bertolt Brecht en el Teatro Expresionista de Munich y había sido una de las figuras intelectuales de las vanguardias dentro del Partido Comunista, cuando el Soviet central aún estaba abierto a las innovaciones.¹⁰⁵ Posteriormente, tuvo contacto con el trabajo de algunos de los artistas europeos que se establecieron en Berlín, por ejemplo, aquellos que

¹⁰³ W. Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *op. cit.*, p. 42.

¹⁰⁴ W. Benjamin, *Calle de dirección única*, Madrid, Alfaguara, 1987. Esta obra se trataba de un conjunto de breves textos con distintas temáticas, que Benjamin reunió siguiendo el principio del fotomontaje para conseguir un montaje literario. En este sentido, es un texto que está construido de acuerdo con los principios de las formas artísticas que el mismo Benjamin defendió en sus ensayos teóricos, particularmente, el constructivismo ruso y de la nueva fotografía alemana, el dadaísmo y el surrealismo. Para un análisis de esta fusión vanguardista, el lector puede remitirse a Michael Jennings, “Walter Benjamin y la vanguardia europea”, en Alejandra Uslenghi, (comp), *Walter Benjamin: culturas de la imagen*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010. Por su parte, Erdmut Wizisla subraya la importancia del principio constructivista, que Benjamin retoma de la fotografía alemana, y que ha sido menospreciado por algunos de sus intérpretes para resaltar la influencia del surrealismo. (Wizisla, *Benjamin y Brecht...*, p. 183). Parte de esta fusión vanguardista estaba relacionada con un cambio gradual que Benjamin experimentó en la manera de entender su obra. *Calle de dirección única* aspira a ser un compendio de textos como si éstos se trataran de citas descontextualizadas que en el montaje generan nuevas relaciones y significados. Este espíritu explica parte del proyecto de sobre los Pasajes que, si bien lo conocemos como una obra inacabada, parece ser que Benjamin tendía cada vez más a suprimir los comentarios para privilegiar las citas. En el Konvolut N escribe: “Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los hechos, esos no los quiero inventar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos” (Libro de los Pasajes, [N1a,8])

¹⁰⁵ Para una descripción del contexto en el que Benjamin se introduce en las vanguardias y al marxismo puede revisarse la primera parte de S. Buck-Morss, *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, y particularmente, Wizisla informa de los proyectos de revistas marxistas y clubes de discusión en los que Benjamin se sumergió junto con Brecht a lo largo de toda su obra *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*.

conformaban el grupo *G*, que incluía a László Moholy-Nagy –que posteriormente sería un personaje central del Bauhaus y al que Benjamin dedica una larga reflexión al final de la “Pequeña historia...”–, El Lissitzky –constructivista ruso– y miembros de distintos círculos dadaístas, como Hans Arp, John Heartfield, Kurt Schwitters y Naum Gabo.¹⁰⁶

En este sentido, podemos apreciar que la búsqueda de una renovación de los medios de producción no es exclusiva de Benjamin ni del teatro brechtiano. Se trataba de una idea que ya se encontraba en el ambiente de la república de Weimar al menos desde la década anterior a los escritos de nuestro autor sobre el arte técnicamente reproducible. En la “Pequeña historia” Benjamin no sólo apunta hacia el trabajo de László Moholy-Nagy como una forma de producción que se dirigía contra la condición aurática del arte de tendencia anti-aurática, sino que subraya el trabajo teórico del fotógrafo húngaro que da sustento a su práctica artística, cuya influencia en los círculos de vanguardia radicados en Berlín sería decisiva.

En uno de sus artículos más polémicos y mejor conocidos en la república de Weimar, “Producción - Reproducción”, de 1922, Moholy-Nagy distinguiría entre dos acercamientos a la técnica moderna en el ámbito de la producción artística. Él se refiere explícitamente a la técnica que sirve para la reproducción como una técnica que podría dar lugar a una forma de producción. Lo que Moholy-Nagy defiende es que la obra de arte que puede aportar algo significativo a la tradición a la que pertenece es aquella que, usando la técnica de la que se dispone en un momento específico, sirve “para establecer relaciones que hasta ese momento eran desconocidas.”¹⁰⁷ En este sentido considera que la reproducción consiste en la repetición de las relaciones ya existentes de una época –en el mejor de los casos ejercicios de virtuosismo–, mientras que la producción, o “creación productiva”, se dirige a la creación de nuevas formas de aproximación frente a la naturaleza. Así, por ejemplo, Moholy-Nagy enfatiza la diferencia entre un uso meramente reproductivo de la técnica fotográfica, aquel que ha dominado hasta nuestros días en donde la placa fotográfica es empleada para reproducir objetos individuales a partir de la manera en la que éstos reflejan la luz, y el uso productivo de la misma, que podría surgir cuando la técnica se utilizara para captar y fijar “los fenómenos

¹⁰⁶ El nombre de este grupo proviene de la palabra alemana *Gestaltung*, forma, que aparecía en el título de la revista que editaba: *G Zeitschrift für elementare Gestaltung*. El objetivo de este grupo era “la difusión de una nueva dirección para la cultura europea”, que había sido marcada por el crecimiento de distintos nacionalismos. A estas reuniones en los *ateliers* de pintores y arquitectos también asistían surrealistas como Man Ray y Tristan Tzara. (M. Jennings, “Walter Benjamin y la vanguardia europea”, en, A. Uslenghi, (ed). *op. cit.*, p. 31).

¹⁰⁷ Moholy-Nagy, “Producción - Reproducción”, en *Pintura, fotografía y cine*, traducción de Gonzalo Vélez y Cristina Zelich, Barcelona, Gustavo Gili, p. 117.

lumínicos creados por nosotros mismos con ayuda de dispositivos con espejos o lentes.” Se trataría, el uso productivo de la fotografía técnicamente reproducible, de una labor creativa “al servicio de la constitución humana” y no de un proceso meramente mecánico, imitativo, del entorno observable.¹⁰⁸

El segundo texto que marcaría la reflexión sobre la nueva producción artística en la república de Weimar sería el trabajo de Siegfried Krakauer “Die Fotografie”, de 1927, en donde también se distinguen dos usos de la reproductibilidad técnica. Para Krakauer, una vez que la técnica fotográfica se independizó de las manos de los primeros fotógrafos formados originalmente en la pintura, la “fotografía artística” perdió su justificación, “no se desarrolló más como una obra de arte, sino como su imitación.”¹⁰⁹ Krakauer entiende por fotografía artística esa forma de producción de imágenes que aspiraba a reproducir en la placa fotográfica los efectos lumínicos de la pintura. Es por esto que la considera una forma de imitación y no una obra de arte que, en el caso de la fotografía, tendría la capacidad para “disolver los elementos de la naturaleza”, o bien, conseguir la “suspensión de todas las relaciones habituales que existen entre... [sus] elementos.”¹¹⁰

Benjamin traería a estos artistas y sus métodos de producción para ilustrar su propia teoría del efecto de extrañamiento, que acabaría por encontrar su forma más detallada en los textos que dedicó a Bertolt Brecht, particularmente, en la conferencia que leyó en el Instituto para el estudio del Fascismo en 1934, titulada “El autor como productor”. Ahí, Benjamin profundizó en su comprensión del extrañamiento como un efecto de *shock*. Éste sería el resultado de una forma de producción que daría lugar a la liberación de la naturaleza humana a

¹⁰⁸ Moholy-Magy ofrece como ejemplo de este tipo de producción los fotomontajes surrealistas, la fotoplástica que él mismo proponía como un uso crítico del fotomontaje, y sus fotografías sin cámara o fotograma. Benjamin no sólo supo del trabajo de Moholy-Nagy y la fotografía surrealista por su obra o por su contacto personal con estos grupos de artistas, sino que, además, tradujo algunos de sus textos para distintos diarios culturales de Alemania. El caso más significativo podría ser el breve trabajo de Tristan Tzara “La photographie à l'envers” que tradujo al alemán para el tercer número *G Zeitschrift für elementare Gestaltung* y que Benjamin cita en su “Pequeña historia de la fotografía” (Jenning Michael y Mertins Detlef, *G: An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design and Film, 1923-1926*, p. 141-142.)

¹⁰⁹ Krakauer, “Photography”, traducción al inglés de Thomas Y. Levin, *Critical Inquiry*, Vol. 19, No. 3, 1993, p. 428.

¹¹⁰ Krakauer, “Photography”, p. 436. En la medida en que las técnicas de representación que surgen con la reproductibilidad de la imagen explotan esta posibilidad que encierra su naturaleza, éstas podrían ofrecer un punto de vista complejo del mundo. Pero Krakauer, como más tarde lo señalará Benjamin, advierte que ésta es sólo una posibilidad. De hecho, afirma que nunca antes el mundo había tenido la capacidad de estar tan informado sobre sí mismo y, sin embargo, “el asalto de las imágenes masivas es tan poderoso que amenaza con destruir la seguridad sobre el mismo potencialmente existente”, por lo cual ningún periodo anterior en la historia ha conocido tan poco sobre sí mismo. Para Krakauer “la invención de las revistas ilustradas es uno de los medios más poderosos para asestar un golpe contra el entendimiento.” (Krakauer, “Photography”, p. 432.)

través de la relación que ésta podía establecer con un particular tipo de obra, a saber, la obra de carácter experimental.

La pregunta que quiero proponer como guía para esta discusión es la siguiente ¿Cómo podrá una forma de producción del arte moderno politizar el arte?, es decir, ¿Hay alguna forma de producción del arte moderno que nos permita comprender a la obra de arte como un producto socialmente determinado, al mismo tiempo que aniquile esa forma de experiencia empobrecida del culto secularizado que resulta del encantamiento del capital? Considero que Benjamin ofreció una respuesta a esta pregunta en su teoría de la producción de vanguardia como la forma de producción que libera el campo de acción humana, permitiéndole gozar de una experiencia profunda del mundo moderno para acabar con su alienación sensorial –esa forma corrupta de su naturaleza ejemplificada en una percepción anestesiada. En este sentido, lo que argumentaré es que la producción experimental representa, para nuestro pensador, el ejemplo radical de la politización del arte que ya había iniciado con la transformación de las condiciones sociales de producción que dieron lugar a la modernidad. La politización del arte será comprendida, entonces, como una forma de producción que explota las cualidades revolucionarias de la obra de arte técnicamente reproducible. En este sentido, las experiencias que se configuran en torno a la obra experimental darían lugar a la expresión superestructural del carácter liberador de la infraestructura moderna. Es por ello que esta forma de producción sería una expresión de vanguardia.

1.1 La irrupción del teatro épico y el montaje fotográfico: el extrañamiento como función organizadora

Después de afirmar que “el arte fotográfico de la ‘nueva objetividad’ [...] con su procedimiento perfeccionado a la moda” había logrado “hacer incluso de la miseria un objeto de disfrute,”¹¹¹ Benjamin describió cómo es que este movimiento en la fotografía de los años 20 en Alemania pudo haber dado lugar a una experiencia radicalmente distinta. La referencia de Benjamin es el trabajo de Albert Renger-Patzsch, quien “al reproducir un dique o una fábrica de cables, sería incapaz de decir otra cosa que el ‘*mundo es hermoso*.’”¹¹²

¹¹¹ W. Benjamin, *El autor como productor*, p. 41.

¹¹² *Idem*. Cursivas del autor. *El mundo es hermoso* [*Die Welt ist schön*] fue el título con el que Albert Renger-Patzsch dio a conocer, en 1928, el trabajo más representativo del movimiento conocido como *Nueva Objetividad*. En un escrito de 1927, Renger Patzsch describe así su propia obra: “El secreto de una buena fotografía, que puede poseer cualidades artísticas tanto como cualquier obra de arte visual puede hacerlo, reside en su realismo. Para poder registrar nuestras impresiones de la naturaleza, de las plantas, animales, del trabajo de arquitectos y escultores, las creaciones de los ingenieros, la fotografía es la herramienta más

En la *nueva objetividad* Benjamin apreció una estetización de la política en tanto que la entendió como una imagen aurática del mundo moderno y la pobreza que necesariamente lo acompaña, un uso de la técnica que dota a la representación fotográfica de una forma bella, capaz de transmitir, como escribe el fotógrafo alemán, *la magia de la experiencia* de las sociedades industriales. Bajo el eslogan “el mundo es hermoso”, la fotografía “más diferenciada y más moderna” no podía “reproducir una casa de vecindad o un montón de basura sin sublimarlos”,¹¹³ sin dejar de convertir la miseria misma en objeto de disfrute.¹¹⁴

Pero, en lugar de estetizar la barbarie ilustrada, la nueva fotografía alemana pudo haber desarrollado un papel revolucionario. Esto habría significado no sólo aniquilar la unicidad de la obra clásica, sino aniquilar también las recepciones auráticas que la segunda técnica podía configurar en el receptor distraído. Esto era posible en la medida que renovara “desde dentro – es decir, a la moda– el mundo tal como resulta que es.”¹¹⁵ Lo que intenta mostrar Benjamin en *El autor como productor* es la tesis de que la tendencia política de la obra, su carácter revolucionario o contrarrevolucionario en la lucha de clases, está directamente determinada por su calidad técnica: en la obra literaria, por ejemplo, es su “tendencia literaria” –un progreso o un retroceso en su “técnica literaria” –¹¹⁶ lo que determina su carácter político. En este sentido, Benjamin sitúa el valor revolucionario de una obra de arte en el uso que el productor hace de su técnica para progresar en el mismo o para emplearla regresivamente. No es la posición ideológica lo que dota de carácter político a la obra. No son los ideales del autor, ni las ideas vertidas en ésta. Su sentido revolucionario proviene de su estado como producto técnicamente

confiable. Seguimos sin apreciar con suficiencia las oportunidades de capturar la magia de las cosas materiales [...] de hacer justicia a las rígidas y lineales estructuras de la tecnología moderna, a las suaves rejillas de grúas y puentes, al dinamismo de la máquina operando a mil caballos de fuerza. Sólo la fotografía es capaz de ello. La representación absolutamente correcta de la forma [...] desde el brillo más intenso hasta la sombra más oscura, dota a la fotografía técnicamente correcta de *la magia de la experiencia*. Permítansenos dejar el arte a los artistas para intentar usar el medio de la fotografía para crear fotografías que puedan perdurar debido a sus cualidades fotográficas, sin pedir nada al arte [tradicional].” (A. Renger-Patzsch, *apud*, M. Frizot, (ed.) *op. cit.*, p. 464. Cursivas en el original, mi traducción.)

¹¹³ Benjamin, *El autor como productor*, p. 41

¹¹⁴ En su ensayo de 1927, Krakauer ya había explorado esta idea. Él afirmó: “En las revistas ilustradas el mundo se ha convertido en un presente fotografiado, y el presente fotografiado ha sido completamente eternizado. Aparentemente ha sido arrancado de las garras de la muerte, pero en realidad a ella ante todo” (Krakauer, “Photography”, p. 433). En lugar de mostrarse como una herramienta para construir una visión compleja del mundo, este uso de la fotografía da lugar a una forma de reificar la naturaleza. Para Krakauer, la función de los fotógrafos con aspiraciones artísticas –la fotografía pictorialista– es la de aquellas “fuerzas sociales que están interesadas en la apariencia de lo espiritual porque temen al espíritu real; este puede hacer explotar la base material que la ilusión espiritual disfrazó”, es por ello que “bien valdría el esfuerzo mostrar los vínculos profundos entre el orden social dominante y la fotografía artística” (Krakauer, “Photography”, p. 428)

¹¹⁵ Benjamin, *El autor como productor*, p. 42.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

construido, capaz de transparentar dicho estado, es decir, de su condición objetiva dentro de las relaciones sociales de producción.

Así, Benjamin abandona la pregunta por la posición que la obra de arte asume frente a las relaciones de producción para adoptar esta otra: “¿Cuál es su posición dentro de ellas?”¹¹⁷ En lugar de cuestionar el compromiso explícito de la obra con la clase trabajadora, Benjamin se pregunta por la función que dicha obra desarrolla dentro de la lucha de clases a partir del lugar que ocupa en las relaciones sociales de producción. Benjamin expresa esta tesis de la siguiente manera: “El progreso técnico es, para el autor como productor, la base de su progreso político.”¹¹⁸

El concepto de “progreso” es problemático y diversos usos de éste fueron criticados por nuestro autor tanto en las obras aquí estudiadas como en el resto de sus escritos, particularmente, en las *Tesis sobre la historia*, que comentaré más adelante. Por ello es necesario acotar el sentido con el que Benjamin utiliza “progreso” en estas líneas.

Para aclarar esto puede ser útil recordar la comparación que Susan Buck-Morss realiza entre las teorías de Benjamin y Adorno. Ella muestra cómo es que, según Adorno, Benjamin aceptaría que el progreso tecnológico conduce a un progreso político o moral. La tesis de la decadencia del aura resumiría la teoría benjaminiana: la aniquilación del aura por la reproductibilidad técnica daría lugar a la emancipación del hombre. El rechazo de esta tesis serviría a Adorno para construir su propio proyecto. En estos términos, la explicación que Adorno ofrece del carácter fetichista de la nueva música y la regresión de la capacidad de escuchar serviría como una refutación al *progresismo tecnológico* que atribuye a Benjamin: con el progreso tecnológico puede coexistir un retroceso de nuestra sensibilidad.¹¹⁹

Bolívar Echeverría, por ejemplo, interpreta la crítica de Adorno a Benjamin en el mismo sentido. Echeverría anota que “La industria cultural”, tercer capítulo de *Dialéctica de la Ilustración* que Adorno escribió junto con Max Horkheimer, puede ser visto como una refutación de las tesis benjaminianas en tanto que aspira a mostrar que “la revolución que debía llegar a completar el ensayo, no sólo no llegó, sino que en su lugar vinieron la

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹¹⁹ La influencia de esta interpretación se puede apreciar, por ejemplo, en el acercamiento de Richard Wolin a Benjamin, quién está de acuerdo con Buck-Morss, tanto en la manera en que Adorno comprendió las tesis benjaminianas como en el peso que la crítica de Adorno tuvo en el pensamiento de Benjamin: “Así como Benjamin es culpable de menospreciar el significado contemporáneo del arte autónomo, es, en los ojos de Adorno, igualmente culpable de sobreestimar las consecuencias progresistas que provienen de la institucionalización del arte mecánicamente reproducible” (R. Wolin, *Walter Benjamin: an Aesthetic of Redemption*, p. 192. Mi traducción.)

contrarrevolución y la barbarie.”¹²⁰ Con esto, Echeverría confirma cómo es que Adorno se concentra en el progresismo que atribuye a Benjamin: si el progreso tecnológico conducía a un progreso político, ¿por qué después de los años 30 el progreso técnico estuvo acompañado de barbarie? Sin embargo, Echeverría sugiere que ésta se trató de una lectura imprecisa de las tesis sobre el arte técnicamente reproducible. Para él, la “industria cultural” que Adorno y Horkheimer critican es “el ‘mal futuro’ que Benjamin detectó ya como amenaza en este ensayo suyo y que vino a ponerse en lugar del futuro revolucionario a la luz de cuya posibilidad examinaba él su propio presente.”¹²¹ En este sentido, la posibilidad de una acción revolucionaria no dependería de un proceso que se realice de manera automática en el desarrollo de la historia.

A pesar de que Adorno intentaba salvar el proyecto benjaminiano de las consecuencias progresistas que leía en la obra de Benjamin, la teoría del arte de vanguardia desarrollada en varios escritos muestra que dicha atribución carece de sentido. El mismo Benjamin evita leer de manera progresista el curso de la historia de los medios de producción, particularmente, el desarrollo de la producción artística. En esta misma línea se encuentra la lectura de Michael Löwy. A pesar de que éste considera que los textos de Benjamin escritos entre 1933 y 1935 expresan una cercanía profunda con el “productivismo” soviético, afirma que “la elección proletaria de Benjamin no está inspirada en modo alguno por una idea optimista sobre el comportamiento de las masas o la confianza brillante en el socialismo. Es esencialmente una *apuesta* [...] sobre la posibilidad de una lucha emancipatoria.”¹²²

Lo que Buck-Morss –y Wolin– no cuestionan es la pertinencia de atribuir la tesis progresista a Benjamin o, particularmente, a sus textos sobre Brecht, en donde él entiende el progreso del autor en el dominio de su técnica de producción –no el progreso tecnológico– como el criterio para determinar el carácter revolucionario de la obra moderna. Lo que Benjamin considera como la fuente de su valor revolucionario es un progreso en el *uso* de esos medios: no importa qué tan avanzados se encuentren los medios tecnológicos de los que un autor pueda disponer, éstos siempre pueden ser usados regresivamente. Esto es lo que Benjamin argumentó en la “Pequeña historia de la fotografía” cuando afirmó que el fenómeno aurático está condicionado por el uso de la técnica. La tesis benjaminiana de que el progreso

¹²⁰ B. Echeverría, “Introducción”, en W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 25.

¹²¹ *Idem*.

¹²² Löwy, Michael, *Walter Benjamin: aviso de incendio*, p. 27. Más adelante profundizaré en lo que Löwy llama “la apertura de la historia” de Benjamin. Es esta apertura lo que posibilita que Benjamin realice una *apuesta* entre distintas posibilidades, que van de la lucha emancipadora del proletariado a “la media noche en el siglo” del fascismo triunfante.

técnico del productor es la base de su progreso político puede explicar los usos regresivos de las novedades técnicas que Benjamin describe a lo largo de su obra, desde el pictorialismo de la fotografía plenamente industrializada hasta la apología de la guerra de Marinetti. Ambas expresan un uso aurático de esa forma de arte que tiende, por su naturaleza, a la aniquilación del aura. El fenómeno aurático se trata, entonces, de un fenómeno condicionado socialmente. Está determinado por el uso de las técnicas de producción. Benjamin sigue, así, la afirmación brechtiana de que “las innovaciones permanecen regresivas mientras sirvan únicamente a la renovación de instituciones obsoletas.”¹²³

Lo que Benjamin intenta hacer explícito es la diferencia entre un uso regresivo de la segunda técnica y su *refuncionalización* [*Umfunktionierung*]. Esta distinción se apoya en una comparación entre el arte de tendencia y la producción de carácter experimental en la que Brecht trabajaba por esa época, así como la obra fotográfica de John Heartfield y los comentarios de Hans Eisler sobre la música.¹²⁴

De acuerdo con Benjamin, Brecht refuncionalizó las técnicas de la representación teatral en la medida en que innovó la función de los medios de producción con los que contaba. En lugar de intentar que su obra retomara el principio aristotélico de la compenetración del público con el papel del actor, Brecht “se retiró hasta los elementos más originarios del teatro” para transformar la función que cada uno de éstos cumple: “En cierto modo tuvo suficiente con un estrado. 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. Afirma Brecht: más que representar acciones, el teatro debe representar estados de cosas.”¹²⁵

En “¿Qué es el teatro épico?” Benjamin explicó la refuncionalización de los componentes de la obra como resultado de la transformación de las condiciones en las que ésta se desarrolla: “El foso que separa a los actores del público como a los muertos de los vivos, ese abismo cuyo silencio acrecienta la nobleza en el drama y cuya resonancia aumenta la embriaguez en la ópera, abismo que comporta más imborrablemente que cualquier otro

¹²³ B. Brecht, *apud*, R. Wolin, *op. cit.*, p. 157. Mi traducción. La referencia es a B. Brecht, *Gesammelte Werke*, 7:212.

¹²⁴ En una carta a Alfred Cohn, Benjamin le hace saber de una nueva amistad con John Heartfield y una breve plática sobre fotografía. El texto sugiere que este encuentro se dio en el congreso de escritores anti-fascistas por “la salvación de la cultura” T. Adorno y G. Scholem, (eds.) *The correspondence of Walter Benjamin*, p. 494. Para revisar la influencia del fotomontaje y, particularmente, de esta técnica tal como la desarrolló Heartfield, S. Buck-Morss, *Dialectics of seeing*, pp. 58-62.

¹²⁵ W. Benjamin, *El autor como productor*, p. 51.

elemento de la escena las huellas de su origen sacral, ha perdido su función,¹²⁶ de modo que el aparato escénico consagrado desde la antigüedad se muestra como un “aparato caduco”.¹²⁷ La sacralidad, la experiencia aurática, se trata de una relación anacrónica para comprender la obra moderna.

El teatro épico aspiraba a “interrumpir la acción” y dar lugar a “estados de cosas,” que los asistentes descubrían como resultado. En este sentido, el teatro de Brecht se trataba de un experimento que se ejecutaba dentro de una sala de exhibición [*Austellungsraum*], no en un espacio mágico [*Bannraum*], en donde el público se desempeñaría como el supervisor que llegaría a comprender los estados de cosas a los que aquél daría lugar:

Los estados de cosas no se encuentran al principio sino en el resultado de este proceso experimental. Son siempre, bajo una figura u otra, estados de cosas que nos conciernen pero que el teatro épico, lejos de acercarlos al espectador, los aleja de él. Éste los reconoce como estados de cosas reales; pero no con arrogancia, como en el naturalismo, sino con sorpresa. Más que reproducir estados de cosas, el teatro épico los descubre. Su descubrimiento se lleva a cabo mediante la interrupción de la acción. Sólo que la interrupción no tiene aquí un carácter excitante, sino una función organizadora. Detiene 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 de su propio papel.¹²⁸

La refuncionalización de los elementos de la pieza teatral consiste, entonces, en la transformación de las condiciones de producción en las que se desarrolla la obra para alejar al espectador de lo que acontece en el escenario; el público deja de experimentar la compenetración para cumplir una función distinta: toma distancia de lo acontecido en el escenario para asumir una posición al respecto. Los actores, por su parte, abandonan, también, su función como intérpretes para distanciarse de su propio papel. Lo que se interrumpe a través de este doble efecto de distanciamiento es, en última instancia, la ilusión que recrea la representación teatral.

Para Benjamin, los “estados de cosas” se tratan de descubrimientos que lleva a cabo el público, y que se generan a partir de la irrupción en la escena teatral de un elemento ajeno a la misma. Estos estados de cosas nos “conciernen”, es decir, se vuelven objetos del interés del receptor, generando una sorpresa o *shock* en medio de la percepción anestesiada. Así, los estados de cosas mueven más a la reflexión que al disfrute de lo que se desarrolla en la pieza

¹²⁶ W. Benjamin, “¿Qué es el teatro épico?” (Primera versión), en *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, p. 17.

¹²⁷ *Idem*.

¹²⁸ W. Benjamin, *El autor como productor*, p. 53. Erdmut Wizisla sostiene que la pretensión brechtiana de la depuración de lo mágico se podría interpretar, en términos de Benjamin, como la búsqueda de un arte no aurático. (Wizisla, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*, p. 180).

teatral. No dan lugar al embellecimiento de lo representado, sino a una toma de posición frente a lo que muestra. El distanciamiento brechtiano se dirige, entonces, contra la posibilidad de una recepción aurática de la representación teatral.

Pero, como modelo que da lugar a la acción reflexiva del sujeto, Benjamin explica el extrañamiento brechtiano partir de la técnica de representación del montaje fotográfico, en donde “el elemento montado interrumpe el conjunto en el que ha sido montado.”¹²⁹ Lo que se interrumpe con el fotomontaje es la imagen que se muestra como una realidad libre del aparato que producen los medios modernos de representación: la fantasmagoría o el encantamiento del mundo del capital tal como, según Benjamin, lo hacía *la nueva objetividad* en torno a la idea de “el mundo es hermoso,” o el pictorialismo fotográfico con sus representaciones de la burguesía cargadas de misterio. Lo que interrumpe el montaje fotográfico es la ilusión que genera experiencias auráticas en torno al arte técnicamente reproducible. La obra experimental irrumpe, entonces, en la estetización de la política. Es por esto que el teatro épico, basado en el carácter fragmentario del montaje fotográfico, no reproduce, sino que descubre situaciones.

Para Benjamin el progreso técnico del autor consiste en una forma de producir, a saber, un trabajo de carácter experimental que acaba por transformar la función que desempeña el mismo autor dentro del sistema de producción, así como la función que la obra y sus receptores desarrollan en el mismo. En este sentido, el progreso técnico del autor es la base de su progreso político. En la medida en que irrumpe en la idealización de la miseria humana a través del “extrañamiento” frente al estado de cosas que constituye el mundo del capital, continúa con la liberación de la conducta humana que ya había comenzado con la aparición de la reproductibilidad técnica. Así, el progreso tecnológico nunca será suficiente para garantizar la interacción concertada entre el hombre moderno y la máquina; es necesario progresar en el uso de esa tecnología. Lo que quiero subrayar es que este proceso es resultado de un uso particular de la técnica; no se trata de un rasgo que intrínsecamente acompañe al progreso tecnológico, sino que es el resultado de la relación que el autor establece con su trabajo, una forma de producción experimental, y la recepción con la que el público se enfrenta a sus productos, el asombro que resulta de su “interés relajado”¹³⁰ en la obra. Pero este uso no aurático de la

¹²⁹ W. Benjamin, *El autor como productor*, p. 52. Benjamin explica la interrupción propia del teatro épico y del fotomontaje como una característica propia, también, de la cita. Cuando el actor del teatro brechtiano vuelve su gesto algo citable, este elemento salta del conjunto de la representación teatral como un objeto ajeno, esto es, extraño, a la misma, tal como una cita se glosa en un texto: “citar un texto significa interrumpir en su contexto.” (W. Benjamin, “¿Qué es el teatro épico?” (Segunda versión), en *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, p. 36.)

¹³⁰ W. Benjamin, “¿Qué es el teatro épico?” (Segunda versión), en *Iluminaciones III*, p. 36.

técnica no aniquila el velo de la religión, sino la guisa bajo la cual envuelve sus objetos el mundo del capital.

¿En qué sentido puede el efecto de *shock* tener una función organizadora? La recepción en la distracción no tiene un valor intrínseco en las tesis de Benjamin. Desde un punto de vista meramente descriptivo, ésta es el resultado de los nuevos medios de producción que aparecen con la revolución industrial, particularmente, la reproductibilidad técnica de la obra de arte y el crecimiento de las nuevas ciudades. Sin embargo, así como esta obra de presencia masiva en las sociedades puede tener un carácter revolucionario o contrarrevolucionario, la sensibilidad que configura puede adquirir estos valores dependiendo de la función cumpla en su relación con la segunda técnica. Benjamin atribuye un carácter destructivo a la recepción distraída en la medida en que ésta puede formar parte del proceso de alienación sensorial del hombre, en donde la experiencia sustantiva se reduce a mera vivencia. Ahí, la recepción distraída no permite comprender el presente de manera profunda. Pero la recepción distraída también puede dar lugar a esa conducta social que resulta ser la más adecuada para acercarse, por ejemplo, a la obra surrealista, como aniquiladora de experiencias auráticas. En ambos casos, la distracción se opone a la experiencia contemplativa que domina el contexto de culto que es propio del mundo feudal. La tesis de Benjamin es que la distracción está presente tanto en la configuración de experiencias auráticas en el mundo moderno como en la emancipación del aparato perceptual humano. No podría ser de otra manera, ésta forma de la sensibilidad es característica del mundo moderno. No se le puede aniquilar mientras siga existiendo la obra técnicamente reproductible.

Es necesario, entonces, distinguir dos funciones que puede adquirir la distracción: la distracción como mero entretenimiento o dispersión que resulta de la recepción de los estímulos –un cúmulo de *shocks*– que provienen del mundo moderno en remolino y, segundo, la distracción como el efecto de *shock* o extrañamiento que produce la obra experimental. Mientras que la distracción como dispersión permite el desarrollo de la ilusión que produce la obra de arte, sin una comprensión de su naturaleza como construcción técnica, el extrañamiento que produce la obra experimental detiene ese efecto de encantamiento para dar lugar a una comprensión de los estados de cosas. Aquí es necesario explicar con mayor profundidad qué son dichos estados.

Los estados de cosas no son otro hecho que la situación en la que se encuentran los elementos del teatro épico. En este sentido, cuando el público descubre estados de cosas comprende su papel como supervisor de un producto técnicamente construido: la función del

actor y los elementos materiales que componen el teatro, el escenario como espacio artificial, el foso que separa al escenario de la audiencia como el límite arbitrario entre el espacio sacro del espacio profano, etc. En suma, el efecto de extrañamiento en el teatro de Brecht ayuda a comprender la artificialidad de la representación teatral, su realidad en tanto objeto construido, es decir, su estado de *cosa* técnicamente producida.

Es por esto que el teatro épico se trata de un experimento: tiene un valor cognoscitivo en tanto que aporta un contenido para la comprensión de la función real que cumplen la obra de arte, su productor y el mismo receptor que la interpreta, dentro de las relaciones sociales de producción. Es esta comprensión lo que detiene, por un momento, la falsa función que esos mismos elementos desempeñan frente a la distracción como mero divertimento, a saber, una experiencia no reflexiva de los contenidos de la obra: la estetización de la política.

La interrupción de la acción a través de la obra experimental muestra a la obra como resultado de las condiciones de producción de una época, es decir, como un objeto socialmente determinado. Es por ello que la obra experimental politiza el arte, permite descubrir al público amplio que la obra se trata de un producto del trabajo humano, no de una realidad libre respecto de la técnica y las condiciones sociales de producción: muestra a la obra y los contenidos de su representación en su estado de cosas artificialmente creada.

Si la reproductibilidad técnica tendía a politizar el arte mostrándolo como resultado de la acción humana, libre de velos religiosos, el mundo moderno dio lugar a una forma de producción que conservaba un valor aurático; en este contexto, la labor experimental *repolitiza* el arte en la medida en que detiene la estetización de la política conseguida a través de la obra moderna y, en general, mediante la segunda técnica. El arte experimental o de vanguardia hace evidente que la obra misma se trata de un producto de la técnica: transparenta su naturaleza como producto socialmente construido y determinado. En este sentido, ejemplifica de manera radical el carácter evanescente de la segunda técnica.

En la segunda versión de “¿Qué es el teatro épico?” Benjamin ilustra el gesto revolucionario de la producción experimental con la libertad de pensamiento que produjo la ciencia moderna: Galileo “no sólo enseña una física nueva, sino que la enseña de una manera también nueva. En su mano, el experimento se convierte en una conquista no únicamente de la ciencia, sino además de la pedagogía.”¹³¹ La labor experimental es una conquista de la

¹³¹ *Ibid* p. 34. De acuerdo con Wizisla, Brecht concebía la actitud del público que requiere el teatro épico como una “actitud científica” que habría de dar lugar a una forma de “pensamiento como intervención” en

pedagogía en tanto que funciona como el campo de entrenamiento para lograr una interacción concertada entre el hombre y la nueva técnica. Así, esta forma de producción ejemplifica el uso más avanzado de la segunda técnica. Es el instrumento que permite realizar ese “proceso de aprendizaje”¹³² que posibilita la comprensión de las representaciones de la segunda técnica como una segunda naturaleza, una que se construye artificialmente a través de los medios de producción modernos. Es por esto que Benjamin se refiere al teatro épico como *Übungsinstrument*, es decir, como un instrumento de aprendizaje o de entrenamiento.¹³³

Como modelo de conocimiento, el cine se trataba, para nuestro autor, del arte propio del capitalismo debido, en primer lugar, a la división especializada del trabajo que requiere para producir objetos que se difunden masivamente en la distracción; pero también era el auténtico instrumento de entrenamiento para que la nueva forma de la sensibilidad no se relacionara auráticamente con los objetos de su experiencia. La experiencia aurática consistiría en un acercamiento caduco o anacrónico, en todo caso incorrecto, a la nueva técnica y sus productos; se trataría de una relación propiamente constreñidora de la libertad humana frente a una técnica de naturaleza liberadora. Sin embargo, en la medida en que la masa se consideraba redimida en la personalidad artificial del intérprete cinematográfico, se relacionaba con los productos de la nueva técnica auráticamente. En este contexto, la obra experimental adquiriría sentido como vehículo del valor cognoscitivo que el cine comercial perdía mientras servía a la formación de la masa distraída y el desarrollo del capital. Pero este valor no enunciaba explícitamente cómo podía surgir la revolución proletaria de la que Marx ya había hablado, sino que mostraba en el mundo moderno un comportamiento ejemplar, liberado del velo de las experiencias auráticas que este mundo configuró una vez que aniquiló la religiosidad del mundo feudal.

lugar del “pensamiento sin consecuencias”. (Wizisla, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*, p. 23 y 87).

¹³² W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 55. Nota al pie.

¹³³ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, p. 28, [en línea] En la tercera versión del ensayo sobre el arte técnicamente reproducible, cuyo borrador se fecha entre 1937 y 1938, Benjamin incluye la siguiente tesis: “Una de las funciones revolucionarias del cine será llevar a que sean reconocidas como idénticas la utilización artística y la científica de la fotografía, mismas que antes se encontraban separadas.” (W. Benjamin, *La obra de arte...* p. 85.) En la medida en que el arte y la ciencia funcionarían como instrumentos de entrenamiento para que la sensibilidad humana desarrollara un acercamiento adecuado a los productos de la técnica, compartirían el mismo valor revolucionario. Cabe recordar que Benjamin describe el trabajo de August Sander como una investigación experimental o científica, y que en ello encuentra su valor político, en oposición a las atmósferas estetizantes del arte de su época.

1.2 El arte autónomo y la experiencia aurática.

Hay un aspecto de la objeción de Adorno que no he revisado. Se trata, podríamos decir, del reverso de la crítica al progresismo benjaminiano. Cuando Adorno critica las tesis de Benjamin sobre la obra moderna no sólo rechaza su defensa del arte de vanguardia por considerarla una apología del progreso tecnológico, también cuestiona su rechazo a la tesis de la autonomía del arte o *del arte por el arte*. Cuando opone la estetización de la política a la politización del arte, Benjamin expresa con claridad su posición en torno a esta tesis:

‘Fiat arts, 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, objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma. Su auto enajenación 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. El comunismo responde con la politización del arte.*¹³⁴

En una carta del 18 de marzo de 1936, Adorno hace saber a Benjamin que, a pesar de que ambos coinciden al afirmar que en la era moderna se aprecia con radicalidad el “desencantamiento del arte”, existen entre ambos importantes diferencias. Adorno formuló así la primera de éstas:

En aquellos de sus escritos [los breves textos incluidos en *Calle de dirección única*] cuya gran continuidad me parece confirmar el último [*La obra de arte...*] ha desligado usted la idea de la obra de arte como configuración tanto respecto de la noción teológica de símbolo como respecto del tabú mágico. Pero me parece cuestionable, y aquí veo un resto muy sublimado de ciertos motivos brechtianos, que ahora transfiera usted sin más a la “obra de arte autónoma” el concepto de aura mágica, y le atribuya lisa y llanamente una función contrarrevolucionaria.¹³⁵

En la misma carta, Adorno ensaya un argumento en contra del rechazo benjaminiano a la autonomía del arte:

Por dialéctico que sea su trabajo, no lo es para con la misma obra de arte autónoma; no presta atención al hecho elemental, y que mi propia experiencia musical me hace cada día más evidente, de que precisamente la más extrema consecuencia en la prosecución de la legalidad tecnológica por parte del arte autónomo transforma a éste, y en vez de conducirlo a la tabuización y a la fetichización lo aproxima al estado de libertad, de lo conscientemente fabricable, de lo hacedero. No conozco mejor programa materialista que esa frase de Mallarmé en la que define los poemas no como fruto de la inspiración sino como productos de las palabras.¹³⁶

¹³⁴ W. Benjamin, *La obra de arte...*, pp. 98-99. Cursivas del autor.

¹³⁵ T. Adorno y W. Benjamin, *Correspondencia*, p. 134.

¹³⁶ *Idem.*

Lo que sugiere Adorno es que “*l’art pour l’art* necesitaría también esa salvación dialéctica” del arte de vanguardia a la que Benjamin se había dedicado durante tanto tiempo. Adorno continúa: “entiéndame bien. Mi intención no es poner a salvo el arte autónomo como una suerte de reserva, y creo con usted que el momento aurático en la obra de arte está a punto de desaparecer; no sólo a causa de la reproductibilidad técnica, dicho sea de paso, sino fundamentalmente a causa del cumplimiento de su propia ley formal ‘autónoma.’”¹³⁷

Lo que Adorno argumenta es que la autonomía del arte no es idéntica con el momento aurático del arte, o con la experiencia aurática del mismo, de modo que la obra podría cumplir su *ley formal autónoma* sin dar lugar a una experiencia del aura que conduzca a la fetichización del arte. De hecho, Adorno considera que es por el cumplimiento de su autonomía que ocurriría la aniquilación de toda experiencia aurática de la obra de arte. De acuerdo con este punto de vista, la autonomía del arte no tendría ninguna relación con la estetización de la política.

Tenemos que preguntarnos si Benjamin y Adorno tenían en mente la misma noción de autonomía para determinar si estaban defendiendo posiciones distintas en torno al mismo problema. Si la prosecución de la legalidad tecnológica del arte autónomo conduce a quien lo produce a un estado de libertad y de conciencia ¿Por qué no podríamos atribuir a Adorno el mismo progresismo que él lee en las tesis de Benjamin? Por otra parte, su referencia a Mallarmé parece tener mayor afinidad con las tesis contenidas en *El autor como productor* que con su crítica al progresismo de la teoría de la vanguardia. Si la poesía es resultado del trabajo con las palabras, ¿no afirma esto que la calidad literaria de la obra proviene de su calidad técnica? Ésta era una de las tesis de la “Pequeña historia de la fotografía”, desarrollada posteriormente en la conferencia de 1934 en el contexto de la crítica al arte de tendencia.

Cuando Benjamin rechaza la tesis de la autonomía del arte entiende por autonomía la idea de que una obra de arte pueda tener un valor socialmente indeterminado, es decir, un valor que exista independientemente del conjunto de relaciones sociales en donde aparece. Por eso ve en el futurismo una expresión de esta tesis, o la manifestación de una “teología negativa”: el arte aparece como objeto de contemplación porque se recibe como si éste fuera, por sí mismo,

¹³⁷ *Ibid*, p. 135. Estas líneas confirman que Adorno interpretó la teoría de Benjamin como si ésta afirmara que el fenómeno aurático desaparecería por una forma de progresismo. Como he argumentado, Benjamin pensaba que la experiencia aurática del mundo feudal estaba en decadencia –la experiencia del culto mágico y religioso–, pero en su lugar el capitalismo había configurado nuevas experiencias auráticas. Benjamin se refiere al conjunto de éstas como la estetización de la política.

portador de un valor, esto es, independientemente de la posición que ocupa dentro de las relaciones en las que aparece, en este caso, del fascismo –en las que el futurismo defendía la belleza de la guerra por encima de la autonomía del sujeto moderno. Pero lo que Benjamin critica de esta forma de entender el arte no es que éste pueda o no portar un valor autónomo, sino la falsedad de ese valor, es decir, reacciona contra una *supuesta* autonomía. Ésta se trata de un valor que *aparentemente* existe con independencia de las relaciones de producción de una época; pero sólo adquiere esta apariencia en tanto que sirve para estetizar las relaciones sociales del capitalismo. En este sentido, Benjamin no afirma que el arte autónomo sea un arte aurático. Va más allá para argumentar que no existe ninguna forma de arte plenamente autónoma, sino que toda obra es portadora de un valor político, revolucionario o contrarrevolucionario, que proviene de su calidad en tanto obra técnicamente construida. La autonomía del arte se trata de una apariencia, un gesto político contrarrevolucionario que se origina en una recepción aurática del mundo moderno, de la estetización de sus formas de representación.

Adorno tenía razón al criticar la posibilidad de asociar una forma de arte con un valor exclusivamente revolucionario, de modo que fuera posible considerar otra forma de producción como puramente contrarrevolucionaria, pero se equivocó al pensar que esto se podía concluir a partir de las tesis de Benjamin. La tesis benjaminiana de la decadencia del aura del mundo mágico-religioso tiene un complemento en el análisis –o la advertencia– del resurgimiento de las expresiones auráticas en las sociedades modernas. El problema se sitúa en el análisis de la obra de vanguardia y lo que Adorno llama arte autónomo.

Para Benjamin el arte de vanguardia no es sólo aquella forma de producción que da lugar a innovaciones técnicas; se trata de esos casos en donde las innovaciones técnicas del productor ayudan a mostrar la artificialidad de la obra para evitar que sus representaciones sean recibidas por las sociedades de masas como una segunda naturaleza, libre respecto del aparato. En este sentido, una obra es de vanguardia en tanto que interrumpe en la estetización del progresismo político. Benjamin analiza cómo es que formas revolucionarias de producción acaban por convertirse en contrarrevolucionarias en la medida en que pueden ser utilizadas para fomentar esa estetización contra la que originalmente irrumpían. Este es el caso de Chaplin, por ejemplo, o del cine en general: un producto de la técnica moderna que, por su naturaleza, aspira a la liberación del ojo humano de los velos de la religión, pero que acaba por dar lugar a nuevas experiencias auráticas en torno a las relaciones sociales configuradas por el

capital. Es por ello que, para Benjamin, politizar el arte se vuelve una tarea urgente del productor moderno.

Benjamin y Adorno no entendían la autonomía del arte de la misma manera.¹³⁸ Benjamin concebía que aquello que se nombra como arte autónomo consiste en una forma de producción que daría lugar a experiencias auráticas, mágicas, en el mundo moderno gracias a su apariencia de ser socialmente indeterminada. Adorno, en cambio, pensaba que la obra de arte podía ser autónoma en tanto que no expresara ningún compromiso explícito con algún programa político, de modo que su valor provenía del cumplimiento de sus propias leyes formales y no de su cercanía con los distintos idearios de una época. Para él, un arte de este tipo sería autónomo con respecto a las ideologías de un momento histórico concreto.¹³⁹ Así,

¹³⁸ A pesar de las duras críticas que Adorno le comunicó en su correspondencia, Benjamin le hizo saber que en los proyectos de ambos existían más elementos en común de los que Adorno pudo reconocer. En una carta del 30 de junio de 1936, Benjamin escribe “He leído las pruebas de imprenta de su artículo sobre el jazz ¿Se sorprendería si le digo que me he alegrado inmensamente ante una comunicación tan profunda y espontánea de nuestros pensamientos? [...] Su tratamiento tiene esa contundencia y originalidad que únicamente proporciona la plena libertad en el proceso de producción –una libertad cuya práctica, tanto en usted como en mí, está probada directa y objetivamente por las profundas coincidencias de nuestros puntos de vista.” Ver *Correspondencia* p. 149. El artículo de Adorno al que Benjamin se refiere fue publicado por la revista del Instituto en 1936 bajo el título “Moda sin tiempo (sobre el jazz)”, actualmente en T. Adorno, *Prismas*, pp. 126-141.

¹³⁹ Adorno replantea esta tesis en su *Teoría estética*, publicada de manera póstuma. Ahí, Adorno considera que la obra de arte tiene un doble carácter, uno social y otro autónomo. El primero consiste en su función social, que proviene de su contraposición a la sociedad en la que aparece. Es este carácter “asocial” lo que funda su autonomía. Veámos: ¿qué significa que la obra exista en oposición a la sociedad en la que tiene lugar? Adorno concibe a la obra de arte a partir de su relación negativa con el resto de las cosas que existen como parte de la sociedad: el arte se trata de una negación de la realidad misma, se caracteriza porque se lleva a cabo “contra lo exterior a ellas, contra lo meramente existente.” Por ello que considere que toda obra de arte es “polémica *a priori*” y que la “idea de una obra de arte conservadora tiene algo de disparatado.” (*TE*, p. 236) Afirma Adorno: “Al separarse enfáticamente del mundo empírico, de su otro, las obras de arte proclaman que el mundo empírico tiene que cambiar: son esquemas inconscientes del cambio del mundo empírico” (*TE* p. 236). El que la obra de arte exista como rechazo del estado de cosas reales no significa que no cumpla una función social, justamente es su “asocialidad” (*TE* p. 310) la fuente de su legitimidad: “En la liberación de la forma que todo arte genuinamente nuevo quiere se codifica ante todo la liberación de la sociedad, pues la forma, el nexo estético de todo lo individual representa en la obra de arte a la relación social; por eso, la forma liberada repugna lo existente. Esto lo apoya el psicoanálisis. De acuerdo con él, todo arte (principio de negación de realidad) se opone a la *imago* del padre y es revolucionario. Esto significa la participación política de lo apolítico.” (*TE* p. 336)

De esta manera, la obra de arte en su distancia de la sociedad cumple una función primordialmente crítica, esto es, política, aun cuando no sea primordialmente un vehículo de transmisión ideológica o ideas políticas. La “asocialidad” de la obra funda su autonomía. Dado que el origen de su función social se encuentra en la crítica de la sociedad, la obra de arte sólo puede existir a condición de mantener esa distancia que la legitima. Es por su negatividad que el arte puede “cristalizar como algo propio en vez de complacer a las normas sociales existentes y de acreditarse como algo ‘socialmente útil’,” el arte, entonces, “crítica a la sociedad mediante su mera existencia.” (*TE* p. 299) De esta manera, la obra de arte no necesita un contenido ideológico particular –progresista o conservador– para tener un valor político. En este sentido, la autonomía de la obra de arte no tiene una relación directa con la “intención poética” (*TE* p. 308) del autor sino con el cumplimiento de su propia ley formal, la interacción entre la forma y el contenido de la obra que le permite

aun cuando el arte autónomo se trataba de una forma de producción liberada de cualquier contenido político, por su forma daría lugar a la politización del sujeto. Es claro que Benjamin no consideraría contrarrevolucionaria esta última forma de producción.

La tesis de *El autor como productor* y el conjunto de textos sobre Brecht es que el progreso técnico que desarrolla el autor en el uso de sus medios de producción asegura el carácter revolucionario de la obra que produce, en virtud de que ésta aporta un valor cognoscitivo al proceso de emancipación del mismo productor y del público que recibe la obra: muestra a la obra como productos de su trabajo liberado, y a los hombres modernos como productores libres. Podemos apreciar, entonces, el teatro épico de Brecht y la técnica del frotomontaje no sólo como ejemplos de una forma de producción original. En éstos, Benjamin encuentra el modelo de una de producción liberada de las falsas ilusiones que el capitalismo crea para ordenar a las masas crecientes. En tanto que la obra de vanguardia aniquila la imagen fantasmal que se crea en torno al proceso capitalista de producción, radicaliza el carácter liberador, o evanescente, que encierra consigo la modernidad. En este sentido, la producción de vanguardia, o de carácter experimental, funciona como modelo de conocimiento de las condiciones objetivas en las que se encuentran las relaciones sociales que se desarrollan en el contexto de la modernidad capitalista. Es por ello que la obra de vanguardia se dirige hacia la politización del arte y, en virtud de ello, a la politización del sujeto moderno.

expresar su “contenido de verdad”, es decir, mostrar las contradicciones de la realidad, esto es, como un problema frente al cual intérprete tiene que “captar las exigencias incompatibles que plantea.” (TE p. 248)

Lo que quiero enfatizar en este momento es la diferencia entre los conceptos de autonomía que subyace a la discusión entre Benjamin y Adorno. Mientras que el primero se refiere a la autonomía del arte como una falsa apariencia de naturalidad con respecto a las relaciones sociales que el hombre puede transformar libremente, Adorno se refiere a la autonomía del arte como la condición que legitima la existencia del arte en el mundo moderno. Es por su autonomía que éste tiene valor. Pero autonomía aquí no se refiere a la estetización de las condiciones de producción para convertirlas en objeto de contemplación, o para naturalizarlas. Señala, por el contrario, una característica que Adorno considera propia del arte: el hecho de que su valor se origina no en su contenido ideológico sino en el cumplimiento de su forma en tanto arte, es decir, en tanto objeto producido por la técnica. Es por ello que Adorno enfatiza que cualquier elemento de la obra legítima está incorporado por su función en la expresión de su contenido de verdad, que para nuestro autor se define a partir de su distancia con lo real, es decir, en la exposición de las contradicciones del estado de cosas reales.

En este trabajo he privilegiado la discusión epistolar que Adorno y Benjamin tuvieron en torno al arte moderno para concentrarme en las respuestas de este último antes que ocuparme de la reformulación que Adorno hiciera en *Teoría estética* de sus objeciones originales.

2. La obra de vanguardia y el punto de vista del Ángel de la Historia.

La ruptura o la irrupción en la recepción aurática del mundo moderno es, para Benjamin, el rasgo propio de la obra de arte experimental y la fuente de su valor político. El gesto liberador que éste porta consigo consiste en el potencial que tiene para instruir al hombre en el uso de “las nuevas fuerzas productivas inauguradas por la segunda técnica”¹⁴⁰ y, con ello, dar lugar a un momento de detención en el proceso de estetización de las relaciones políticas configuradas por el capitalismo y el fascismo. La detención que origina la obra de vanguardia inaugura una comprensión de la realidad, resumida en el efecto de *shock* que este tipo de producción motiva en el receptor de la obra: el descubrimiento de los estados de cosas brechtianos.

Sin embargo, se puede cuestionar si esta forma de comprensión que resulta de la detención consigue agotar el concepto de revolución. ¿Es la detención que inaugura la obra de vanguardia revolucionaria en el sentido en el que Marx pensó las revoluciones? Benjamin consideró que la obra de vanguardia podía conducir a la clase de los productores a la comprensión de la posición objetiva que ocupaban dentro de las relaciones sociales de producción. En ese sentido, la producción experimental es revolucionaria en tanto que se convierte en una herramienta para que la acción humana se libere de esa falsa imagen que el fascismo ofrece a las masas en lugar de su constitución más avanzada que “proviene de su conciencia de clase.”¹⁴¹ En las tesis benjaminianas, la obra de arte puede ser una obra de vanguardia porque da paso a la reactivación del sujeto despersonalizado por la estetización de la política, es decir, a la organización que puede surgir de la masa amorfa a partir del conocimiento de su posición objetiva dentro de las relaciones sociales de una época.

De esta manera, la obra de vanguardia daría paso a la restitución de la capacidad del proletariado para actuar libre de veladuras auráticas. No se la despojaría del velo de la religión, sino de la magia o la religiosidad que el capitalismo crea en torno a la mercancía y las relaciones sociales basadas en el interés económico, es decir, del manto del pensamiento y la política del fascismo que permite a las masas crecientes disfrutar de su propia miseria.

Si en el contexto capitalista el cine y la fotografía, así como la prensa y el teatro dramático, daban lugar a experiencias auráticas en torno a las condiciones de producción – reduciendo la personalidad del público amplio a una masa–, una función distinta era la de motivar una reflexión en torno a las condiciones de existencia de la clase de los productores

¹⁴⁰ W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 57.

¹⁴¹ *Ibid*, p. 74.

dentro de dicho sistema. Para Benjamin, la obra de vanguardia desarrollaría esta función en virtud de que la considera capaz de ejemplificar un uso liberado de la nueva técnica, es decir, en tanto que la refuncionalización de la segunda técnica interrumpe las formas de experiencia que se configuran por usos regresivos de la misma. La refuncionalización con su estado de *shock* da lugar a lo que Benjamin llama una “dialéctica en estado de detención.”¹⁴²

2.1 La dialéctica en estado de detención en las *Tesis sobre la historia*.

Benjamin desarrolló con mayor profundidad su concepción de la dialéctica en reposo y el concepto de revolución que ésta encierra en sus *Tesis sobre la historia*, un texto que escribió en los meses anteriores a su intento fallido por pasar la frontera franco española y decidiera avanzar por esa frontera que –como afirmó Brecht– no sólo era cruzable, sino que al cruzarla se adelantaba a sus verdugos, destruyendo un cuerpo destinado a la tortura. La situación extrema que vivía Benjamin por esos días se refleja en la interpretación del materialismo dialéctico que expone a lo largo de las diecinueve tesis y los apuntes que componen un cuerpo de notas plasmadas en los más diversos soportes: su diario, hojas de periódicos y diversos manuscritos de los que se acompañó en su huída del nacionalsocialismo. Se trata de un texto que el mismo Benjamin concebía como una introducción metodológica a su obra inconclusa sobre los pasajes de París, en donde nuestro autor profundizaría en la dialéctica en detención y el estudio de la cultura moderna.¹⁴³ Esto significa que en las *Tesis* estaba contenida su visión sobre el proceder del materialista histórico en el análisis de la cultura y la historia.

En la década de los 30, la revolución proletaria parecía ser todavía posible, sin embargo, como afirma Susan Buck-Morss, el mayor obstáculo para que ésta se realizara era la ausencia de un conocimiento correcto sobre la situación que había conducido a Europa a la barbarie que vivía en esos años. En este contexto, las *Tesis* ofrecían un método de investigación, un modelo de conocimiento para acercar al pensador materialista a una comprensión profunda de la historia y el presente capaz de delinear las posibilidades de una acción revolucionaria en el *hoy en día* benjaminiano. Se trata de un método contra “la reificación de la realidad que otorgaba al

¹⁴² W. Benjamin, “¿Qué es el teatro épico?” (Primera versión), en *op. cit.*, p. 28.

¹⁴³ Dentro de las notas que hoy se encuentran publicadas sobre el proyecto de los Pasajes, destaca el *Konvolut N Teoría del conocimiento, teoría del progreso* (W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, edición de Rolf Tiedemann, Madrid, Akal, 2009, pp. 459-491).

presente la apariencia de una existencia eterna, como ‘segunda naturaleza’¹⁴⁴. Este proceder queda perfectamente ilustrado en la novena tesis sobre la historia:

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El Ángel de la Historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies, ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso.¹⁴⁵

Me permito citar esta tesis completa porque considero posible explicar en torno suyo el tipo de comprensión contenida en el concepto de revolución que ofrecen las *Tesis*, y con ello volver sobre el carácter revolucionario de los elementos que integran la producción artística experimental.

Irrumpir en la ilusión producida por la segunda técnica, en el encantamiento del mundo industrializado, significa interrumpir, en última instancia, en el discurso progresista del capitalismo: el remolino que arrastra al Ángel de la Historia para impedirle ver en el pasado un cúmulo de ruinas. Ese momento de detención, en el que el *Angelus Novus* tiene una experiencia sustantiva de la historia, nos permite apreciar las condiciones de existencia de la cultura occidental. Lo que observa el Ángel de la Historia es que aquello que para el progresista se muestra como un estado de excepción, constituye el estado de cosas que ha prevalecido como norma del desarrollo moderno. Apreciar la aniquilación del hombre emprendida por el hombre mismo a través de la nueva técnica permite al ángel comprender la falsedad de un discurso que lo arrastra siempre hacia el futuro, impidiéndole apreciar las catástrofes del pasado.

En la tesis VIII, Benjamin afirma que la comprensión de la historia del pensador materialista debe ser coherente con las enseñanzas que proporciona la tradición de los vencidos. Comprender el estado de excepción como regla permite al historiador materialista “adueñarse de la imagen histórica auténtica”,¹⁴⁶ impidiéndole simpatizar por más tiempo con el vencedor y sus herederos. El materialista no experimenta, entonces, una empatía con “todos aquellos que

¹⁴⁴ S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa*, p. 331.

¹⁴⁵ W. Benjamin, *Tesis sobre la historia*, p. 45.

¹⁴⁶ *Ibid*, p. 41.

se hicieron de la victoria hasta nuestros días” y que “marchan en el cortejo triunfal de los dominadores de hoy, que avanza por encima de aquellos que hoy yacen en el suelo.”¹⁴⁷ Los vencedores y los vencidos no se tratan de grupos en una batalla, sino de los dominadores y dominados en la historia, es decir, la burguesía y el proletariado en la lucha de clases. Lo que el pensador materialista hace es no simpatizar por más tiempo con la burguesía y su victoria continua en el desarrollo histórico, sino solidarizarse con la clase derrotada por el progreso de la historia.

Así, la tradición del progreso y sus vencedores encuentran en el pensador materialista “un observador que toma distancia”¹⁴⁸ frente a los bienes culturales que constituyen el botín de guerra que presume su cortejo triunfal. La exigencia de Benjamin al pensador materialista es que aprecie el origen de dicho botín “no sólo en la fatiga de los grandes genios que lo crearon, sino también en la servidumbre anónima de sus contemporáneos.”¹⁴⁹ Esto nos permite apreciar que el teórico materialista desarrolla una comprensión profunda del curso de la humanidad, se acerca al punto de vista del Ángel de la Historia, cuando es capaz de ver en todos los productos de la historia que “no hay documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión a través del cual los unos lo heredan a los otros.”¹⁵⁰ Y la exigencia se replantea de nuevo: “El materialista se aparta de ella [la transmisión de la cultura] en la medida de lo posible. Mira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo”¹⁵¹ para comprender la imagen auténtica del pasado. Con este método, por ejemplo, Benjamin emprendió el análisis de los pasajes comerciales de París, que constituiría el contenido de esa gran obra inconclusa que “proporcionaría una reconstrucción visual de la historia pasada en sus detalles fragmentarios”, que “funcionarían para el lector como los relámpagos del recuerdo, en donde el fantasma que erraba por sus ruinas del presente era el fantasma de una revolución fracasada, el sueño no realizado de una sociedad sin clases.”¹⁵²

¹⁴⁷ *Ibid*, p. 42.

¹⁴⁸ *Idem*.

¹⁴⁹ *Idem*.

¹⁵⁰ *Ibid*, p. 43.

¹⁵¹ *Idem*.

¹⁵² S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa*, p. 292. Para apreciar ejemplos contemporáneos de la aplicación del método de Benjamin podemos volver a Michael Löwy, quien plantea la forma en la que pueden pensarse distintos fenómenos de la historia de América Latina a la luz de las *Tesis*. Löwy recuerda la reseña que el mismo Benjamin publicó en 1929 a propósito de Bartolomé de Las Casas. Benjamin escribe “en nombre del cristianismo un cura se opone a las atrocidades que son cometidas en nombre del catolicismo” Löwy continúa: “Esto implica considerar cada momento de la cultura colonial –por ejemplo, las soberbias catedrales de México o Lima– también como documentos de barbarie, es decir, como productos de la guerra,

La interpretación del materialismo histórico que Benjamin presenta en las *Tesis sobre la historia* nos permite acercarnos a los textos dedicados a la obra moderna y, particularmente, a sus notas sobre la obra experimental con una visión más amplia acerca de su valor revolucionario. ¿De qué manera podría el arte experimental aportar a la comprensión de la historia a contrapelo? Por supuesto, las exigencias que Benjamin plantea en las *Tesis* están dirigidas hacia el historiador y al pensador materialista, no al autor literario, ni al fotógrafo ni al dramaturgo, al menos en primera instancia. Sin embargo, se trata una exigencia que, en otras palabras, ya les había extendido años atrás en *El autor como productor*, en donde afirma que el progreso político de la obra depende de su progreso en el dominio de su técnica, o bien, en *La obra de arte...*, al afirmar que la tarea del comunismo es la politización del arte. Ambos textos buscan señalar la relación adecuada entre el autor, entendido como productor o proletario, con la técnica que posee, a saber, un uso de la misma no basado en la estetización de la fe progresista, sino en la refuncionalización de sus medios de producción que da lugar a la comprensión de los estados de cosas.

Podríamos plantear nuestra pregunta de la siguiente manera ¿En qué sentido la refuncionalización de las condiciones de producción acerca a la clase de los productores al punto de vista del Ángel de la Historia? Es claro que la ruptura con la estetización del mundo capitalista es parte de este proceso. La irrupción de los estados de cosas comparte el mismo rasgo de ese momento de detención que experimenta el Ángel de la Historia cuando se resiste a ser arrastrado por el remolino progresista. Sin embargo, podríamos preguntarnos si los contenidos de la experiencia del *Angelus Novus* –el cúmulo de ruinas que observa en el pasado y su peculiar relación con los vencidos– se encuentran presentes en la experiencia del productor experimental; es decir, si la irrupción en las ilusiones que configura el capital permite a los productores comprenderse como herederos de esa tradición de los vencidos que aprecia con horror el pensador materialista.

Si bien desde el punto de vista del Ángel de la Historia la comprensión de las condiciones de existencia se puede alcanzar a través de una visión detenida de los contenidos concretos del desenvolvimiento de la cultura, la obra de vanguardia no necesariamente está acompañada de una representación de este tipo. Sin embargo, ello no significa que no pueda

de la conquista, de la opresión, de la intolerancia.” La referencia de Löwy es a una reseña de Benjamin sobre el libro de Marcel Brion *Bartolomé de Las Casas “Père des Indiens”*, publicada en *Die Literarische Welt* el 21 de junio de 1929. (M. Löwy, “El punto de vista de los vencidos en la historia de América Latina. Reflexiones metodológicas a partir de Walter Benjamin”, en Vedita Miguel, (comp.) *Constelaciones dialécticas. Tentativas sobre Walter Benjamin*, p. 83-84.)

motivar una reflexión en torno a ellos. Este es el objetivo del concepto de refuncionalización. No se dirige hacia el futuro redimido de la humanidad, sino a la comprensión del presente de la clase proletaria que ve su humanidad redimida en el intérprete de cine. Lo que interrumpe la obra de vanguardia es el proceso de encantamiento que impide a la masa comprenderse como heredera de la tradición de los vencidos.

Pero el Ángel de la Historia no sólo se detiene en medio del remolino progresista. El carácter liberador que arroja la comprensión que adquiere del curso de la historia está determinado por una relación peculiar con el pasado. No lo contempla desinteresadamente. *Quiere* despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Contra el progresismo de la modernidad, el *Angelus Novus* experimenta una solidaridad profunda con aquellos que yacen en el suelo. ¿Se encuentra contenida esta solidaridad en la experiencia no aurática del productor experimental?

El productor en el que piensa Benjamin no sólo se confunde con el científico moderno, cuyo sentido liberador quedó expresado en la figura de Galileo, sino que lo hace en tanto que es un pensador materialista. Para nuestro autor, de la misma manera en que la obra experimental tiende a romper las barreras entre la ciencia y el arte por su carácter pedagógico –su capacidad para instruir al hombre en el uso de la segunda técnica– el teatro épico, también, “permitirá conocer sin imposiciones hasta qué puntos son idénticos en este campo el interés artístico y el político.”¹⁵³ Ambos campos serán idénticos en tanto que puedan dar lugar a un modo de representar distanciado que se opone al modelo de la compenetración o la empatía con lo mostrado por la técnica moderna como segunda naturaleza. Como afirma Susan Buck-Morss, “cuando el artista-como-filósofo utiliza como herramienta los principios formales de este nuevo medio, es capaz de capturar la experiencia moderna del tiempo y el espacio, y, a través de las estructuras temporales no secuenciales, los primeros planos y el montaje, puede comenzar a analizar la realidad moderna con un ojo científico y políticamente crítico”¹⁵⁴

Si bien esta labor experimental excluye la compenetración con la tradición de los vencedores, tampoco la incluye con respecto de las generaciones de vencidos; en su lugar, lo que el autor como productor expresa es una forma de solidaridad. En tanto que la producción experimental consiste en un trabajo sobre los medios de producción, ésta pone a prueba los

¹⁵³ W. Benjamin, “¿Qué es el teatro épico?”, (Segunda versión), en *op. cit.*, p. 39.

¹⁵⁴ S. Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, p. 81. Las referencias de Buck-Morss son las técnicas de representación de las vanguardias, principalmente, el constructivismo ruso.

límites de cada técnica de producción para problematizar la pertinencia de considerarlos como ámbitos distintos en competencia:

En otras palabras: *sólo la superación de los ámbitos de competencia en el proceso de producción intelectual* –que constituían su orden, según la concepción burguesa– *vuelve políticamente eficaz esa producción*; y las dos fuerzas productivas separadas por el límite de competencias levantado entre ellas son precisamente las que deben derribarlo conjuntamente. Al experimentar su solidaridad con el proletariado, el autor como productor experimenta al mismo tiempo y de manera inmediata su solidaridad con otros productores que anteriormente tenían que ver poco con él.¹⁵⁵

Esta forma que adquiere la solidaridad, que se experimenta y se ejemplifica, no sólo elimina la oposición entre los elementos de la obra, la técnica y el contenido; elimina también la competencia entre productores y ámbitos de producción, como lo ejemplifica *La decisión*, en donde interactúan los trabajos de Brecht y Hans Eisler, o el modelo de “escritor operante” de Serguei Tretiakov y los diarios rusos, que tendía a una “fusión de las formas literarias,”¹⁵⁶ cuestionando la pertinencia de los géneros y sometiendo “a revisión la separación entre autor y lector.”¹⁵⁷ El progreso técnico que da lugar al progreso político del autor aniquila la comprensión de las técnicas de producción como ámbitos en competencia para mostrarlas como distintos aspectos de la segunda técnica con un mismo potencial liberador: conducir a la interacción concertada entre el hombre y la técnica.

En el cuestionamiento de las formas literarias y los límites de los distintos procesos de producción, Benjamin encuentra esa forma de solidaridad entre productores que experimenta el *Angelus Novus* con respecto a los antepasados olvidados por el remolino del progreso. Inevitablemente tenemos que cuestionar si esta solidaridad entre productores encierra lo mismo que la solidaridad del Ángel de la Historia frente a una tradición de los vencidos que se remonta hasta un pasado lejano.

Aun cuando Benjamin no explicita la relación que el autor como productor puede tener con el resto de productores que le antecedieron, es claro que debe existir un acercamiento

¹⁵⁵ W. Benjamin, *El autor como productor*, p. 43. El énfasis es mío.

¹⁵⁶ *Ibid*, p. 28.

¹⁵⁷ *Ibid*, p. 31. Cabe recordar que, en estricto sentido, Benjamin piensa que el lector se convierte en un productor más de la obra a través de su juicio reflexivo. En cuanto a la relevancia de los géneros literarios, afirma: “No siempre hubo novelas, no siempre deberá haberlas. No siempre hubo tragedias; no siempre poemas épicos. Las formas de comentario, de traducción e incluso de plagio no siempre fueron variantes marginales de la literatura; tuvieron su función, y no sólo en la escritura filosófica sino también en la escritura poética de Arabia o China. La retórica no fue siempre una forma secundaria; por el contrario, grandes provincias de la literatura en la antigüedad recibieron su sello. Les menciono todo esto para familiarizarles con la idea de que nos encontramos en medio de un inmenso proceso de fusión de las formas literarias, un proceso en el que muchas de las oposiciones que nos han servido para pensar podrían perder su vigor.” (W. Benjamin, *El autor como productor*, p. 28.)

peculiar a la tradición a la que pertenece, si es que éste se muestra como un productor en sentido estricto, es decir, como un individuo capaz de actuar libre de los velos religiosos y las fantasmagorías del capital. De manera negativa, el autor como productor, es decir, proletarizado, se comprendería como heredero de la tradición de los vencidos; podría concebirse como parte de la tradición falsamente redimida por la estetización de la política para, finalmente, encontrarse “en una situación objetiva que finalmente provocaría que los artistas, *en tanto técnicos* vieran como tarea propia la liberación de sus propios medios de producción.”¹⁵⁸ Para Benjamin, cuando el autor produce de forma experimental asume como propios los intereses de la clase proletaria: la liberación de los medios de producción que hasta entonces habían servido para la aniquilación de su humanidad.

Así como el historiador puede cepillar la historia a contrapelo conforme irrumpe en la concepción progresista de la historia, el productor tiene la posibilidad de producir libre, creativa y lúdicamente, siempre que aniquile las experiencias auráticas que habían dominado la creación artística hasta finales del siglo XIX, y que adquirirían nuevas formas de expresión en el *hoy en día* de Benjamin. Como lo señala la tesis XI, nada había hecho más daño a la clase trabajadora alemana que la idea de que marchaba con la corriente y que ascendía al poder junto con el nacionalsocialismo, “que hablaba de las masas y sus ‘reivindicaciones’, incluso del movimiento obrero, pero a fin de mantener las condiciones de producción que son causa de sus miserias”.¹⁵⁹

2.2 El mesianismo profano: ruptura y revolución en la obra de vanguardia como recuperación del pasado.

El aspecto más importante de las *Tesis sobre la historia* es la relación que establecen entre el materialismo histórico y su interpretación renovada del mesianismo judío. El rasgo distintivo de la detención que experimenta el Ángel de la Historia relaciona estos dos componentes del pensamiento benjaminiano. Por una parte, nos acerca a una comprensión no tradicional del concepto de revolución. Las revoluciones pueden tratarse de algo completamente diferente de lo que Marx pensaba de ellas. En lugar de concebirlas como la locomotora de la historia, las revoluciones podrían ser “el manotazo hacia el freno de emergencia que da el género humano que viaja en ese tren.”¹⁶⁰ La detención que experimenta el *Angelus Novus* es revolucionaria en

¹⁵⁸ S. Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, p. 40. Énfasis de la autora.

¹⁵⁹ Ariadne Díaz, “Huellas de las vanguardias”, en Miguel Vedda, (comp.) *Constelaciones dialécticas. Tentativas sobre Walter Benjamin*, pp. 151-152.

¹⁶⁰ W. Benjamin, *Tesis sobre la historia*, p. 70.

la medida en que lucha por evitar que la historia siga siendo una historia de miseria y barbarie estetizada por la tradición de los vencedores. Nos muestra un gesto revolucionario porque anhela interrumpir la continuidad del discurso progresista sobre el desarrollo de la humanidad. De esta manera, se trata de una interrupción mesiánica, es decir, su irrupción en la historia aspira a redimir a la humanidad de un curso catastrófico.

En sus apuntes a las *Tesis*, Benjamin afirma que “la meta de las revoluciones es la de acelerar esta adaptación [entre el hombre y la naturaleza].”¹⁶¹ Benjamin ya había profundizado en dicha adaptación, lo que hace en las *Tesis* es confirmar que el progreso tecnológico no puede ser el índice de un progreso político. En *El autor como productor* y el segundo ensayo sobre Baudelaire acota que la relación entre estos dos está mediada por un tercer tipo de progreso, a saber, el progreso en el dominio de los medios de producción: un progreso en el uso de la técnica. Lo que quiero subrayar es el criterio con el que Benjamin mide este progreso. Se trata de un uso de los dispositivos que libere o amplíe el campo de acción humana frente a la máquina, sin esperar que ésta *nos devuelva la mirada*, es decir, sin atribuir ninguna propiedad humana a los dispositivos y sus contenidos, sin fetichizarlos, ni a éstos ni a las representaciones que producen de la realidad.

En este sentido, la interrupción del *continuum* de la historia acerca al pensador materialista a la adaptación del hombre con la segunda técnica, para apreciar su representación del mundo como una segunda naturaleza, es decir, como un fenómeno artificialmente construido o socialmente determinado. Así, la detención ilustrada por el Ángel de la Historia – el método del materialismo dialéctico y la refuncionalización de la obra de vanguardia– acelera esta adaptación, no en tanto que provea de un contenido concreto al productor, sino en tanto que origina en éste una experiencia radicalmente distinta a la vivencia aurática que configura el discurso progresista en el receptor distraído. Es por esto que para Benjamin “las revoluciones son reactivaciones del colectivo”,¹⁶² pues desplazan al hombre moderno desde su pasividad en medio de la masa amorfa hacia una vida de acción, libre de las veladuras mágico-religiosas y de la estetización de sus condiciones de vida impulsada por el fascismo.

De esta manera, la comprensión que surge desde la dialéctica en estado de detención constituye una irrupción mesiánica, pues lo que hace es restituir al hombre moderno su capacidad como sujeto para comprenderse como poseedor de esa “*débil* fuerza mesiánica” que

¹⁶¹ W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 102.

¹⁶² *Idem.*

“también a nosotros, entonces, como a toda otra generación, nos ha sido dada”¹⁶³ para redimir a la humanidad, no en nombre de las generaciones futuras –como símbolo de un progreso– sino en nombre de sus antepasados oprimidos.

Benjamin articula su concepto de revolución a partir de la tradición marxista, pero también lo hace partiendo del mesianismo judío. Se trata, sin embargo, de un mesianismo profano, que no tiene que ver tanto con el consuelo religioso que acompaña la promesa de que un Mesías llegará, sino con esa capacidad liberadora que Benjamin reconoce en cada sujeto moderno, en cada productor. En este sentido, la fuerza mesiánica de la que Benjamin nos habla se refiere a la *re*-politización de esa masa despolitizada, anestesiada, por la estetización de la política. Benjamin distingue así dos tesis, una tesis epistémica y una política. La comprensión del presente como falso progreso da lugar a la comprensión profunda del presente como resultado de un pasado de ruinas y muertos. Por otra parte, de esta conciencia de clase es que puede surgir el interés de los productores por hacer uso de esa fuerza capaz de irrumpir en las manifestaciones objetivas del discurso del progreso. Es la conciencia de clase de los productores la que da lugar a su acción revolucionaria.¹⁶⁴

Si la politización del arte puede dar lugar a esa segunda politización del sujeto moderno –ya politizado con el surgimiento del mundo moderno pero despolitizado en la estetización de las relaciones sociales del capital– la obra de vanguardia funciona, en el pensamiento benjaminiano, como una puerta por donde entrar el Mesías. Pero, si el Mesías que ocupa a Benjamin no pertenece más al orden de lo divino, sino que está vinculado con lo mundano, con la historia o, como afirma Esther Cohen, es el orden profano lo que “puede abrirle las puertas a lo mesiánico, favorecer su llegada”¹⁶⁵, la obra de vanguardia representa una posibilidad para disparar esta reactivación del sujeto moderno sólo en tanto que es resultado de una forma de producción particular, es decir, de un uso particular de las condiciones sociales de producción.

En el horizonte de la producción artística, es la obra de carácter experimental, fragmentario, el tipo de producción cargada de un sentido liberador, de la misma manera en la que el *continuum* de la historia puede ser interrumpido por la revolución proletaria que Marx había anticipado. Si la historia consiste en un cúmulo de ruinas que se levantan unas sobre otras y un cortejo fúnebre que avanza sobre los muertos con el botín de bienes culturales, la revolución consistiría en la interrupción de esa continuidad de hechos, tanto en la comprensión

¹⁶³ W. Benjamin, *Tesis sobre la historia*, p. 37. Cursivas del autor.

¹⁶⁴ Cf. S. Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, p. 18.

¹⁶⁵ Esther Cohen, “El mesianismo judío de Walter Benjamin”, en Finkelde Dominik, (coord.) *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, p. 140.

de la historia, como en los distintos campos de producción, en suma, en la acción de los productores en su sentido más amplio: una acción liberada de los velos de las experiencias auráticas del capital. En este sentido, el pensador revolucionario y el autor como productor coinciden en hacer saltar por los aires el *continuum* de la historia para dar lugar a esa forma constructiva del *shock* moderno.

Propio del pensar no es sólo el movimiento de las ideas sino igualmente su detención. Cuando el pensar para de golpe en medio de una constelación saturada de tensiones, provoca en ella un *shock* que la hace cristalizar como mónada. El materialista histórico aborda un objeto única y solamente allí donde éste se le presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer o, dicho de otra manera, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido.¹⁶⁶

En el pensamiento de Benjamin, la obra de vanguardia aparece como una mónada, es decir, como un hecho o fenómeno que hemos comprendido una vez que, a partir de su constitución material, podemos enfocar las tensiones de la época a la que pertenece. En este sentido, la irrupción propia de la obra de vanguardia nos remite al *discontinuum* de la historia, el hacer saltar por los aires el tiempo lineal que implícitamente acepta el discurso del progreso. El momento de *shock* que el trabajo experimental produce se trata de un momento de detención en el presente que abre la comprensión del pasado por su ruptura con el discurso del progreso.

La politización del arte muestra sólo una vía por la que puede comenzarse a andar el camino que lleva al productor hacia la *repolitización* del sujeto moderno frente a las experiencias auráticas que en el *hoy en día* de Benjamin seguía originando la reproductibilidad técnica; ejemplifica en el ámbito de la producción artística el gesto mesiánico encerrado en el momento de detención del Ángel de la Historia en medio de una concepción progresista de la historia.

Si Benjamin no pensó la politización del arte como un proceso acabado en su época, tampoco la concibe como un resultado que necesariamente tendría que haber ocurrido en el futuro que no pudo presenciar. Cuando afirma que la politización del arte es la respuesta del comunismo a la estetización de la política, quiere señalar que es una tarea que el productor en su sentido más amplio debe asumir como propia. Se trata, entonces, de una respuesta que la clase de productores debe hacer suya si aspira a la emancipación real del proletariado de esa falsa imagen, embellecida, que el pensamiento totalitario le ofrece de su posición objetiva en las relaciones sociales. Es por esto que Benjamin subraya la débil fuerza mesiánica que cada generación ha recibido y por lo cual se trata de un mesianismo profano. La emancipación, la

¹⁶⁶ W. Benjamin, *Tesis sobre el concepto de historia*, p. 55. Cursivas del autor.

redención del hombre, no vendrá de ningún lugar, sino que estará acabada cuando cada productor produzca libremente. En este sentido, Benjamin afirma que la redención “no es un premio a la existencia, sino *el último recurso* de un ser humano para el que, en palabras de Kafka ‘la propia frente... hace que el camino’ se le extravíe.”¹⁶⁷

Así como el pensamiento de Benjamin no conduce al progresismo tecnológico, tampoco conduce a un falso optimismo. Se identifica, como sugiere Mauricio Pilatowsky, con las siguientes palabras de Kafka: “El Mesías sólo llegará cuando ya no haga falta, sólo llegará un día después de su propia llegada, no llegará el último día, sino en el ultimísimo.”¹⁶⁸

En Kafka, Benjamin encontró la expresión de esa relación que a lo largo de su propia obra intentó construir entre dos elementos tradicionalmente considerados antitéticos, su concepción marxista del mundo moderno y la tradición judía de la que fue heredero, es decir, una conjunción del materialismo-histórico y el mesianismo. Benjamin entendía la obra de Kafka como “una elipse cuyos focos, muy alejados el uno del otro, están determinados de un lado por la experiencia mística (que es sobre todo la experiencia de la tradición) y de otro por la experiencia del hombre moderno de la gran ciudad.”¹⁶⁹ Esta relación se le mostraba en la obra del escritor de origen checo como en el de ningún otro pensador.¹⁷⁰ Para él, el Mesías llegaría sólo después de su propia llegada, es decir, sólo después de que la humanidad

¹⁶⁷ W. Benjamin, “Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte”, en W. Benjamin *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, p. 148. El énfasis es mío.

¹⁶⁸ Franz Kafka, *apud*, Mauricio Pilatowsky, “El Ángel de Benjamin y los vientos del pasado” texto presentado en el homenaje a Bolívar Echeverría en la Ciudad Universitaria de la Ciudad de México, el 30 de Septiembre del 2010, [versión en línea] La referencia de Pilatowsky es a F. Kafka *Consideraciones Acerca del Pecado, el Dolor, la Esperanza y el Camino Verdadero*, Editorial Alfa Argentina, Buenos Aires, 1975, p. 65.

¹⁶⁹ W. Benjamin, “Dos iluminaciones sobre Kafka” en *Iluminaciones I*, pp. 203-204.

¹⁷⁰ Para apreciar la profunda originalidad del proyecto de Benjamin podemos apoyarnos en la impresión que éste produjo en Bertolt Brecht y Gershom Scholem, dos figuras fundamentales para nuestro autor, tanto en el ámbito del su teoría como en el de su vida personal. Brecht concibió las tesis sobre la historia como un texto profundamente innovador, a pesar de que en éstas encontraba un confuso lenguaje religioso que sólo ocultaba el verdadero significado del método materialista para el estudio de la cultura. Scholem, por su parte, consideró que las ideas de Benjamin eran las de “un pensamiento metafísico [mesiánico]” aun cuando él “intentaba expresar su pensamiento en la forma más próxima posible a las categorías marxistas”. Scholem esperaba que Benjamin se diera cuenta de ello y aguardaba por una “rectificación” en el proyecto sobre los pasajes. (G. Scholem, *Walter Benjamin y su ángel*, pp. 24 y 173.) En suma, Scholem entendió su pensamiento como resultado de un “gran espíritu metafísico que no tenía gran cosa que ver, y bastante a menudo nada, con las categorías del materialismo” (Scholem, *Walter Benjamin, historia de una amistad*, p. 174.) Lo que ilustran las actitudes de Brecht y Scholem es una resistencia a pensar que una conjunción del materialismo y el mesianismo pudiera ser constructiva. Ambos consideraban que lo mejor de estos elementos podría alcanzar su pleno desarrollo conforme el otro fuera suprimido. A pesar de la diferencia que había señalado con respecto a sus tesis acerca del arte moderno, Adorno recibió de manera positiva la tentativa benjaminiana por construir un recuento complejo de la modernidad a partir de la unión de mesianismo y materialismo. Para un desarrollo detallado del intercambio de argumentos de Benjamin con Adorno y Scholem puede revisarse S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa*, Capítulos 9, 10 y 11.

despertara del falso ensueño del capital e hiciera uso de esa fuerza que le fue concedida. El Mesías se encontraría plenamente en la tierra sólo cuando no hiciera falta más, cuando la humanidad se hubiera emancipado a sí misma.

Pero esta emancipación sólo aparece en los textos de Benjamin como una posibilidad en el futuro, de la que se habían conocido algunos pocos ejemplos en la historia de la humanidad y, de manera concreta, en la Europa moderna; de ninguna manera pensó que ésta se tratara de un futuro que llegaría inevitablemente. Desde el punto de vista del marxismo tradicional, el materialismo de Benjamin se trata de un materialismo no mecanicista; en el horizonte del mesianismo, se trata de un mesianismo abiertamente profano. En este sentido, Michael Löwy lee las *Tesis* como un manifiesto por “la apertura de la historia”, una concepción de la historia o del proceso histórico como “un vertiginoso campo de posibilidades, una vasta arborescencia de alternativas, sin caer pese a ello en la ilusión de una libertad absoluta: las ‘condiciones’ objetivas son también condiciones de posibilidad”.¹⁷¹ Este “marxismo de la imprevisibilidad” no es consistente ni con el progresismo tecnológico ni con el optimismo en la conducta de las masas. Löwy profundiza en esta forma de marxismo en las siguientes líneas: “Si la historia está abierta, si lo ‘nuevo’ es posible, es porque el futuro no se conoce de antemano; el futuro no es el resultado ineluctable de una evolución histórica dada, el producto necesario y previsible de las leyes ‘naturales’ de la transformación social, el fruto inevitable del progreso económico, técnico o científico o, peor aún, la prolongación, con formas cada vez más perfeccionadas de lo mismo, de lo que ya existe, de la modernidad realmente existente, de las estructuras económicas y sociales actuales.”¹⁷² Es claro que la concepción benjaminiana de la historia como historia abierta se opone a la naturalización de las condiciones sociales de producción del sistema capitalista, es decir, se opone a concebirlas como condiciones naturales para el desarrollo del trabajo. En este sentido, la apertura de la historia ejemplifica una forma de recepción no aurática del mundo del capital, una forma de pensamiento contraria a la reificación que éste encierra. Pero esta forma de pensar se opone también al progresismo de la izquierda o el socialismo real que se encontraba vivo no sólo en la URSS, sino en distintos movimientos antifascistas europeos, que veían en la revolución proletaria el fin último al que tendía la historia de Europa.

¹⁷¹ M. Löwy, *Walter Benjamin: Aviso de incendio*, p. 169.

¹⁷² M. Löwy, *Walter Benjamin, Aviso de incendio*, p. 170.

En “Dos Iluminaciones sobre Kafka”,¹⁷³ un texto publicado de manera póstuma, Benjamin sintetizó la esperanza kafkiana de la siguiente manera: “Por eso, como dice Kafka, hay infinitas existencias de esperanza, sólo que no para nosotros”, para concluir que en esto consiste “la fuente de su radiante alegría”.¹⁷⁴

La esperanza –o la alegría– kafkiana, compartida por Benjamin, no ve a la revolución proletaria como un momento necesario, esto es, inevitable, de la humanidad, sino que la entiende como una posibilidad que se origina en la fuerza mesiánica depositada en cada uno de los productores modernos. Pero la posibilidad de hacer uso de esta fuerza, de irrumpir con violencia en el mundo de ensueño del capital como un manotazo al freno de emergencia, depende directamente de otra, la que tiene la clase proletaria de comprender sus condiciones objetivas de existencia en una historia abierta. En este sentido, Benjamin recupera una tesis que Marx desarrolló en su *Contribución a la crítica de la economía política*, donde afirma que “no es la conciencia de los hombres lo que determina su ser, sino, por el contrario, es su existencia social lo que determina su conciencia.”¹⁷⁵ Lo que Benjamin considera es que la esperanza kafkiana de transformar las condiciones de existencia depende directamente de su comprensión profunda.

La tesis acerca de la decadencia del aura se trata, en este sentido, de una propedéutica para comprender la fantasmagoría del capital antes de poder aniquilar las jerarquías sociales que surgieron de su contemplación aurática, su reificación. Desde el punto de vista descriptivo, Benjamin ofreció el recuento de un proceso que comenzó con un uso de la técnica moderna, tal que sirvió para destruir la unicidad de la obra de arte tradicional. Pero este proceso se encontraba en el *hoy en día* benjaminiano al servicio del pensamiento totalitario. La unicidad de la obra tradicional habría desaparecido sin que con ello se aniquilaran las experiencias auráticas, necesarias para el control político, que aglutinaba a los ciudadanos modernos en una masa despersonalizada. Esto último ocurriría cuando las masas adquirieran forma, se organizaran, tras la comprensión del estado de cosas que constituye la norma de la historia. En este sentido, la posibilidad de que esa débil fuerza mesiánica haga estallar el *continuum* de la historia se origina en una comprensión profunda del presente como un estado de cosas heredero de distintas formas de aniquilación que ocurrieron antes. Es por esto que Michael

¹⁷³ W. Benjamin, “Dos iluminaciones sobre Kafka”, en W. Benjamin, *Iluminaciones I Imaginación y sociedad*. Bajo este título se reúnen dos textos de Benjamin, el primero se trata de una carta dirigida a Gershom Scholem escrita el 12 de Junio de 1938; el segundo es un breve ensayo titulado “Construyendo la muralla china”, de 1931.

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 208.

¹⁷⁵ K. Marx, *Contribución a la crítica de la economía política*, p. 5.

Löwy afirma que “lo que distingue a Benjamin de Marx es, no sólo la dimensión teológica, sino también la importancia de la exigencia que viene del pasado: no habrá redención para la generación presente si no se toma en cuenta esta reivindicación de las víctimas de la historia.”¹⁷⁶

Para Benjamin, las experiencias auráticas del mundo moderno representan una alienación frente al mundo moderno. Se constituyen como tales en virtud de que el hombre las produce, pero se vuelven ajenas a su condición de libre productor en tanto que vive en ellas como si se tratara de relaciones socialmente indeterminadas o leyes naturales. En la literatura de Kafka las experiencias auráticas se muestran como formas de olvido porque el proceso de alienación implica una forma de reificación. Los objetos de las experiencias auráticas son falsas imágenes, ensueños. Por esto, el mundo del capital estetizado tendría que resultarle extraño al sujeto moderno, porque deforma su naturaleza; pero muy pocos pueden, como los personajes principales de Kafka, extrañarse ante él. La comprensión del estado de cosas de la modernidad capitalista se dirige contra esta reificación del desarrollo histórico, contra esa “vida deformada que desaparecerá cuando llegue el Mesías.”¹⁷⁷

El efecto de extrañamiento que Benjamin formula a partir de sus consideraciones sobre el teatro épico y el montaje fotográfico encierra ese ámbito de conocimiento perdido con la reificación de la historia. A partir de los estados de cosas, el mundo como representación de una naturaleza libre respecto del aparato nos resultaría extraño. Este “presente desnudo”, desmaquillado, en lugar de colocarnos en la contemplación del futuro idealizado, nos devolvería “al pasado de injusticias no resueltas”¹⁷⁸ que da forma al presente. Sólo después de desterrar las ilusiones estetizadas de cada época, la humanidad podría abrigar esperanzas para redimirse y ampliar su libertad hacia campos en donde pueda actuar sin velos auráticos. En este argumento, la obra de vanguardia, basada en la irrupción del montaje fotográfico, es la expresión de una forma de producción que ejemplifica esta libertad, en donde las relaciones

¹⁷⁶ M. Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, p. 60. Hay que señalar que Benjamin considera que este elemento teológico se encuentra presente en las mismas tesis de Marx, quizá de forma implícita u oculta, y que es necesario volverlo visible. El lector puede remitirse a la primera tesis sobre el concepto de historia. Esto no nos impide, sin embargo, subrayar la importancia que, según Löwy, tiene la recuperación del pasado en el argumento benjaminiano.

¹⁷⁷ Franz Kafka, *apud*, W. Benjamin, “Franz Kafka”, *Iluminaciones IV*. p. 156. Benjamin escribe acerca del jorobadito de Kafka “Este hombrecillo es el habitante de la vida deformada que desaparecerá cuando llegue el Mesías” Más adelante sostiene: “Nadie afirma que las deformaciones que el Mesías corregirá una vez llegado, sólo correspondan a nuestro espacio. Son ciertamente también las deformaciones de nuestro tiempo. Kafka sin duda pensó en ello” (W. Benjamin, “Franz Kafka”, pp. 156-157.)

¹⁷⁸ M. Pilatowsky, “El Kafka de Benjamin,” en D. Finkelde, (coord.), *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, p. 26.

sociales representadas a través de la segunda técnica se muestran como una segunda naturaleza socialmente determinada.

Conclusiones

Este trabajo ha recorrido distintos aspectos del pensamiento de Walter Benjamin con el objetivo de aclarar el contenido político de sus tesis acerca del arte técnicamente reproducible, contenidas en diversos escritos producidos en la década de los años 30, entre los que destaca *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En el horizonte de la filosofía, estas tesis tienen como intención elaborar una prognosis del desarrollo del arte en el siglo XX a partir de un análisis de las transformaciones que sufrió la producción artística desde el momento en que incorporó la máquina como elemento constitutivo de su proceso creativo. En este sentido, se trata de un análisis de las expresiones superestructurales que pueden tomar forma a partir del desarrollo de la infraestructura moderna. Desde el punto de vista histórico, intenté enfatizar las condiciones extremas en las que Benjamin escribió este conjunto de textos para apreciar que sus puntos de vista acerca del arte no responden exclusivamente a preguntas teóricas, sino que se tratan, también, de una respuesta política al momento que vivía su autor, una *apuesta* en medio de las posibilidades del desarrollo histórico, abierto, de la cultura occidental. En la media noche de la cultura europea, Benjamin vivió la radicalidad de la transformación de la cultura Ilustrada y, con un método bien definido, trató los contenidos de dicha experiencia aún en los momentos más apremiantes. Este método quedó expresado en las *Tesis sobre la historia*.

Para comprender el sentido político de las tesis acerca del arte técnicamente reproducible no basta con comprender el valor político que atribuye a las vanguardias europeas del primer cuarto del siglo pasado, sino apreciar el origen de dicho valor en una forma de experiencia radicalmente distinta al proceso de transmisión cultural del discurso progresista de los Estados-nación modernos. Es decir, para aprehender el sentido revolucionario del arte de carácter experimental es necesario sumergirse en una teoría de la experiencia, o de la sensibilidad, mucho más amplia que un conjunto de anotaciones acerca de la obra de arte. Esta teoría de la experiencia se encuentra sintetizada en la tesis de la decadencia del aura, que tuvo un constante desarrollo desde la “Pequeña historia de la fotografía” (1931), hasta el segundo ensayo sobre Baudelaire (1939), y que ha sido problematizada por los intérpretes de Benjamin casi exclusivamente a partir del ensayo sobre la obra de arte técnicamente reproducible (1936).

En este sentido, lo que muestra la primera parte de este trabajo son distintas caracterizaciones del concepto de aura y, principalmente, de las experiencias que podemos

nombrar como auráticas y no auráticas. El concepto de aura del célebre ensayo de 1936 puede conducir a una concepción positiva de la decadencia del aura, en la medida en que la mayor parte de las notas sobre el tema tratan la emancipación de la libertad humana del velo de la religión, expresado en el valor de culto de la obra tradicional, única e irreplicable. Sin embargo, esta forma de presentar las tesis benjaminianas de la aniquilación del aura es imprecisa. No permite comprender el proyecto de la politización del arte que Benjamin sugiere en el párrafo final de ese ensayo. Si el arte técnicamente reproducible no diera lugar a experiencias auráticas por su tendencia a aniquilar la unicidad de la obra tradicional y su valor de culto: ¿Por qué sería necesario politizar el arte? En el recuento que Susan Buck-Morss ofrece del desenvolvimiento teórico de Adorno, podemos apreciar cómo es que el autor de *La dialéctica negativa* pensó las tesis benjaminianas en ese sentido: sostuvo que la aniquilación del aura estaba unida, inevitablemente, a una concepción positiva del desarrollo de las técnicas de producción, un progresismo tecnológico que acababa por aniquilar el papel del individuo moderno como sujeto de la historia.

Si bien el ensayo de 1936 contenía una visión más compleja de la desaparición del aura, ésta se entiende mejor en el contexto de lo que Benjamin ya había escrito en “Pequeña historia de la fotografía”, en donde afirma de manera categórica que el aura y su aniquilación – o las experiencias auráticas y no auráticas– son el resultado de distintos usos de la técnica por parte del productor y el receptor de la obra, de modo que no importa qué tan avanzado se encuentre el estado tecnológico de una sociedad, éste siempre puede ser usado regresivamente para dar lugar a la reificación o naturalización de sus condiciones sociales.

Si bien la mayor parte de estos dos textos está dedicada al sentido positivo de la aniquilación de las experiencias auráticas del mundo feudal y el sentido negativo de su reconfiguración en el mundo moderno, ambos advierten del peligro de la destrucción del aura propiamente humana, la despersonalización del sujeto moderno o su capacidad para actuar en el mundo libre de experiencias auráticas. Esto es lo que subraya el ensayo sobre Baudelaire, a saber, si bien la aniquilación del aura tiene un sentido positivo, lo tiene sólo hasta cierto punto. Cuando esta aniquilación alcanza la desaparición de la individualidad, la personalidad del ser humano, adquiere un carácter negativo. En ese trabajo, Benjamin entiende la personalidad del hombre como su capacidad para experimentar el mundo moderno de manera sustantiva, de modo que sus experiencias en el presente puedan ser relacionadas con contenidos de su pasado individual y colectivo que, como muestran las *Tesis*, es un pasado de barbarie e injusticias no resueltas.

Aun cuando la técnica moderna se dirige a la destrucción de experiencias auráticas, las sociedades modernas pueden dar lugar a nuevas formas de culto en torno a la obra técnicamente reproducible, pero también en torno a las estructuras sociales que configuran el capitalismo y las expresiones totalitarias que, por ejemplo, adquirirían los nuevos Estados europeos en Alemania, Italia, España y la URSS. El carácter revolucionario de la obra experimental se puede comprender, entonces, como su capacidad para aniquilar las experiencias auráticas que se configuran en el mundo moderno y su tendencia a suprimir la individualidad humana. Si la obra técnicamente reproducible muestra los contenidos de su representación como una realidad objetiva, la obra de vanguardia los muestra como una segunda naturaleza construida a través de la técnica, es decir, artificialmente. Así, el valor político de la obra de vanguardia puede encontrarse en su tendencia a oponerse a la naturalización de las representaciones estetizadas construidas mediante la segunda técnica.

Así, las tesis benjaminianas consideran que la obra de vanguardia es revolucionaria en la medida en que, como producto de la técnica y el trabajo humano, se dirige contra formas de recepción estetizadas del capital, contra la reificación de sus condiciones de existencia como socialmente indeterminadas. La teoría benjaminiana identifica en el autor la capacidad para revolucionar permanentemente los medios de producción con los que cuenta, lo que posibilita que amplíe su libertad política como sujeto moderno, así como la libertad de los receptores de la obra. En este sentido, el autor entendido como productor, es decir, proletariado, asume como propia la tarea de renovar los medios de producción. Cuando ejecuta esta tarea, se vuelve técnicamente eficaz y políticamente revolucionario.

No es necesario enumerar el resto de las características del arte experimental que se señalan en la segunda parte del trabajo. Lo que quiero subrayar aquí es la relación entre la ruptura que ocasiona esta forma de producción y el momento de detención que experimenta el Ángel de la Historia, que Benjamin introduce para ilustrar el proceder del materialismo histórico.

La ruptura que produce el arte de vanguardia en la clase de los productores es revolucionaria en la medida en que lleva consigo ese gesto que encierra la detención del *Angelus Novus* en medio del remolino del progreso. Se trata de una experiencia cualitativamente distinta de la que opera en la transmisión cultural emprendida por la clase gobernante en el *hoy en día* benjaminiano y en los Estados-nación de la Europa moderna.

Si en una concepción progresista de la historia la transmisión de la cultura genera experiencias auráticas en torno al mundo moderno –un encantamiento del capital que impide

comprender el presente y el pasado de manera sustantiva–, la labor del productor experimental, con su efecto de *shock*, aporta a la liberación de la clase de los productores en la medida en que motiva una experiencia capaz de ilustrar lo que es una producción libre del velo del culto secularizado, y de mostrar o hacer evidentes las formas de sensibilidad que el capitalismo y el fascismo configuran para la organización de las masas amorfas. En este sentido, el significado político del arte de vanguardia se encuentra en estrecha relación con el valor revolucionario del mesianismo profano o “mesianismo de lo concreto”¹⁷⁹ de Benjamin.

La irrupción provocada por la obra de vanguardia figura en el pensamiento benjaminiano como expresión de ese futuro en el que “cada segundo era la pequeña puerta por la que podía pasar el Mesías”¹⁸⁰ que, para nuestro autor, se encuentra representado en la fuerza de la que goza la clase de los productores. Pero esto no significa que la obra de vanguardia se convierta en el único espacio por el que puede entrar el Mesías. Sería un error pensar que sólo en el ámbito de la producción artística, particularmente a través de la obra de vanguardia, se podría manifestar el potencial revolucionario de la clase productora. Para Benjamin, la débil fuerza mesiánica se manifiesta cuando existe una comprensión profunda del presente como resultado de un pasado catastrófico. Lo que hace la obra de vanguardia es motivar, disparar, esta comprensión en un ámbito de la producción. Es por ello que se convierte en un arma de la revolución. Es revolucionaria en la medida en que interrumpe la concepción progresista – estetizada– de la historia al hacer transparente que ésta se trata de un producto socialmente construido.

Para Benjamin, la obra de vanguardia no nos remite de manera *directa* al pasado de injusticias no resueltas que es necesario redimir para concebir la posibilidad de hacer justicia en el presente, sin embargo, nos colocaría en una relación profunda con éste. Si bien no lo muestra como contenido de su representación para que lo apreciemos a través de un primer contacto con la obra, nos coloca en relación con él de manera negativa. La intuición de Benjamin es que al irrumpir en la estetización que oculta los lazos del presente con ese pasado catastrófico de ruinas acumuladas y vencidos que yacen entre ellas, podemos comprender nuestro presente en continuidad con el pasado que contempla el *Angelus Novus*. Apreciaríamos finalmente el presente como parte de ese estado de excepción que se ha convertido en la norma del progreso, el estado de cosas reificado.

¹⁷⁹ *Ibid*, p. 55.

¹⁸⁰ W. Benjamin, *Tesis sobre la historia*, p. 59.

La interrupción de discurso del progreso nos sitúa, entonces, en un diálogo con las tradiciones del pasado que necesitan ser redimidas para que pueda haber redención en el presente. La ruptura propia del arte de vanguardia consiste en esta experiencia de diálogo con la tradición. Es por esto que, para Benjamin, la historia se encontraría abierta. No sólo existen posibilidades diversas que no nos aseguran un futuro en el que ocurrirá la revolución proletaria, sino que tampoco estamos determinados a vivir lo peor de la barbarie. También el pasado se encuentra abierto. Su reparación en el presente depende de una comprensión profunda del desarrollo histórico como un fenómeno socialmente determinado y, por lo tanto, transformable. Pero su imagen hoy puede recibir otra forma, la redención de esas injusticias que bien pudieron no cometerse. Así, la politización del sujeto que acompaña a la politización de la obra de arte puede leerse como un rechazo no sólo a la fetichización de la mercancía, sino a la reificación que dota a las condiciones sociales de producción, con sus injusticias y ruinas, de la apariencia de ser condiciones naturales de existencia. La politización del arte se dirige, en última instancia, contra la apariencia de las relaciones sociales y sus productos como relaciones naturales que *solamente* son representadas a través de la segunda técnica.

En este sentido, podemos apreciar hasta qué punto son idénticos la politización del sujeto originada por la politización de la obra de arte y el concepto de revolución. Podemos entender, entonces, el concepto de experiencia aurática como una categoría estructural, no como una categoría histórica.¹⁸¹ Es decir, que los conceptos de experiencia aurática y no aurática nos sirven para apreciar que, para Benjamin, propio de las vanguardias no es sólo el formalismo que solemos atribuir a éstas cuando miramos retrospectivamente la primera mitad del siglo pasado, sino su capacidad para aniquilar las aureolas del mundo moderno y, principalmente, las aureolas que cada tradición puede colocar sobre sus productos culturales, para mostrarlos en medio del remolino progresista como resultados del trabajo humano realizado dentro de las condiciones de producción de una época. En este sentido, los conceptos de experiencia aurática y no aurática pueden servirnos, también, para comprender las distintas formas de receptividad que se han producido en la historia de occidente como expresiones abiertas o anestesiadas de la experiencia y, particularmente, para analizar escenarios distintos de aquellos que Benjamin pudo presenciar en su época.

Si bien la producción artística que históricamente consideramos como arte de vanguardia se ha caracterizado por un formalismo dominante, por ejemplo, en el ámbito de la

¹⁸¹ Diarmuid Costello desarrolla esta distinción a lo largo de su artículo “Aura, rostro, fotografía, releer a Walter Benjamin hoy”, en A. Uslenghi, (comp.), *Walter Benjamin: culturas de la imagen*.

representación visual, podríamos identificar como propio de la producción de vanguardia, o de su carácter revolucionario, su capacidad para aniquilar las experiencias auráticas de la cultura en la que esa obra se produce, es decir, su capacidad para irrumpir en la reificación de las relaciones sociales que identifican a cada grupo social. Quizá, una producción que hoy día podamos considerar revolucionaria en ese sentido no se presenta bajo la apariencia del cuestionamiento a las leyes de la representación, como ocurrió, por ejemplo, en la pintura (el cubismo) el cine y la fotografía de vanguardia (el formalismo, el constructivismo) en la primera mitad del siglo pasado.¹⁸² Pero un rasgo propio de ésta forma de producción consistiría en su capacidad para irrumpir la transmisión cultural dentro de la que aparece.

En este sentido, ofreceré un par de ejemplos que puede apoyar esta interpretación de la tesis de la decadencia del aura y, en general, la teoría del arte revolucionario de Benjamin. Lo que estos casos mostrarán es que podemos aceptar el concepto de experiencia aurática como un concepto estructural y no como uno referente a una forma de experiencia de un momento histórico específico.

En su texto “Las fotografías del *Nunca más*: verdad y prueba jurídica de las desapariciones”, Emilio Crenzel analiza el papel de la fotografía como técnica de representación en el proceso de investigación de los delitos del pasado cometidos en Argentina durante la última dictadura militar (1976-1983). De manera particular, se concentra en un grupo de 27 fotografías incluidas en la primera edición del informe *Nunca más* elaborado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas,¹⁸³ que se convirtió en un

¹⁸² Una de las razones que apoyan la crítica de Adorno y Horkheimer a su lectura de la tesis benjaminiana de la decadencia del aura es que tras las vanguardias el formalismo se convirtió en una nueva moda. La capacidad de la industria cultural para subsumir dentro de las leyes del mercado y la estetización aquellos productos que alguna vez surgieron como opuestos a esas mismas leyes sería, de acuerdo con ellos, evidencia suficiente de que a pesar del desarrollo tecnológico y la decadencia del aura, este arte de carácter formal y, por lo tanto, supuestamente revolucionario sería, en realidad, contrarrevolucionario. A partir del análisis que aquí he presentado podría argumentarse que ese arte, a pesar de su formalismo, daba lugar a experiencias auráticas. O, justamente, por ser un formalismo que no innovó las nuevas formas de representación que ya habían surgido con las primeras vanguardias se trató de un arte aurático, un arte que confirmaba las nuevas formas de representación dominantes en la alta cultura. En este sentido, esa “tradicción de la ruptura” se habría constituido en una nueva moda carente del sentido original con el que, según Benjamin, las primeras vanguardias irrumpían en la reificación de la cultura. En su texto, “De la academia a la bohemia y más allá”, Bolívar Echeverría profundiza en este aspecto del arte del siglo XX, la manera en la que el arte de vanguardia fue institucionalizado en una nueva forma de tradición pictórica, [versión en línea] p. 23.

¹⁸³ Crenzel define así el delito de la desaparición de personas cometido por la dictadura militar e investigado por esta comisión: “Las desapariciones consistían en la detención o en el secuestro de personas, efectuados por personal militar, policial o por las fuerzas de seguridad, uniformados o vestidos de civil. Las personas secuestradas eran conducidas a lugares ilegales de cautiverio, los centros clandestinos, donde eran torturadas y, en su mayoría, asesinadas. En paralelo, las diferentes instituciones del Estado negaban toda responsabilidad sobre los hechos y no daban datos sobre la suerte que habían corrido las personas secuestradas”, (Emilio Crenzel, “Las fotografías del *Nunca más*: verdad y prueba jurídica de las desapariciones”, en Claudia Feld y

“instrumento de justicia al constituirse en el corpus probatorio durante el juicio a las juntas militares y se transformó en el modelo para exponer en la escena pública la violencia que atravesaron estas sociedades [de la región del cono sur] en los años setenta y ochenta.”¹⁸⁴

Con el objetivo de exponer la verdad sobre las desapariciones, el informe *Nunca más* reunió testimonios de los sobrevivientes de los centros clandestinos para la detención-desaparición de personas, fotografías y descripciones de dichos espacios. En el caso de la fotografía, surgió un dilema al tratar de documentar un delito que ocurría esencialmente de forma clandestina. A diferencia de otros casos de violencia, secuestro, tortura y genocidio, como el holocausto judío, no existen registros conocidos del proceso de desaparición de personas en Argentina. Parte de la estrategia de la dictadura para evitar un posible enfrentamiento con la justicia incluía una intencional falta de documentación de sus acciones dentro de los centros clandestinos de detención. Como parte su investigación, la CONADEP articuló un archivo de 2 020 fotografías que documentaban cómo eran los ex-centros de detención por fuera y por dentro, así como las reconstrucciones –muchas veces observadas por personal militar– de las posiciones corporales a las que los sobrevivientes fueron sometidos durante su detención. También había imágenes que retrataban a los militares custodiando los sitios inspeccionados y, finalmente, fotografías que “ponían en evidencia la simbología religiosa católica o el discurso ideológico y político presente en las cárceles secretas que animaba a policías y militares en la ‘lucha antissubversiva’”.¹⁸⁵ De este archivo de imágenes, la CONADEP sólo publicó 27 fotografías en su informe final.

Si bien el criterio para su selección se desconoce, Crenzel subraya un gesto distintivo, a saber, “se privilegió aquellas fotos de carácter exclusivamente denotativo y que, por ello, sugieren un efecto de distanciamiento de quien las produjo con respecto a aquello que fue fotografiado”, se seleccionó “aquellas fotos que muestran y evidencian, de diversos modos, la existencia de los centros clandestinos”¹⁸⁶ de detención. Pensando en un público que mantenía cierta ignorancia y una actitud de incredulidad frente a los crímenes de la dictadura,

Jessica Stites, (comps.) *El pasado que miramos*, p. 283. El número de personas desaparecidas en Argentina oscila entre 15 000 y 30 000.

¹⁸⁴ Emilio Crenzel, “Las fotografías del *Nunca más*: verdad y prueba jurídica de las desapariciones”, en Claudia Feld y Jessica Stites, (comps.) *El pasado que miramos*, p. 282.

¹⁸⁵ *Ibid*, p- 292. Además de las imágenes realizadas por la CONADEP, esta recibió el archivo de Víctor Bastera, un sobreviviente que por presión de los militares elaboró fotografías de desaparecidos detenidos en el centro de detención de la Escuela Superior de Mecánica de la Armada en Buenos Aires, así como fotografías que servían para elaborar documentos falsos para miembros de los grupos de tareas necesarias para sus operaciones clandestinas: pasaportes, cédulas de identificación, títulos de propiedad, registros de conductor, etc.

¹⁸⁶ *Ibid*, pp. 293- 294

particularmente, frente a la desaparición de personas, “la fuerza constatativa de esas fotos no radica en ilustrar un centro de detención en especial o de resaltar aquellos más importantes, sino en afirmar su existencia en tanto componentes de un mismo entramado y de un sistema de alcance nacional.”¹⁸⁷ Crenzel continúa:

Por su estilo de composición, discreto y despegado respecto a los objetos y personas retratadas, dialogan y confrontan con otras, contemporáneas, que circulaban en la escena pública en 1984. Como se adelantó, son ajenas al sensacionalismo y a la interpretación hiperrealista y macabra que había caracterizado la exposición pública del horror por parte de la prensa, y reproducen, desde su sobriedad y libertad de afectación la intención de la CONADEP de no adjetivar su relato y de dotarlo, a la vez, de objetividad y contundencia. En síntesis, *estas fotos no procuran conmocionar al lector sino informarlo.*¹⁸⁸

En este sentido, la representación fotográfica fue usada para exponer los hechos del pasado en el presente y volver pública la verdad sobre los actores involucrados. Se trata, entonces, de una forma de producción que irrumpe en las formas de representación cotidianas para mostrar la realidad en torno a las relaciones sociales ahí representadas. En la época de la elaboración y publicación del *Nunca más*, el contexto de las formas de representación del fenómeno de la desaparición de personas era el de la negación de la represión sistemática por el Estado militar argentino entre 1976 y 1983.

Una característica de los centros de detención clandestina es que éstos se encontraban dentro de instalaciones militares que tenían otras funciones, las cuales no dejaron de cumplirse mientras duró la dictadura, se trataban de espacios dentro de centros urbanos perfectamente integrados a la vida común en la Argentina de esos años. Frente a esto, las fotografías incluidas en el *Nunca más*, sostiene Crenzel, “cuestionan la normalización de los centros clandestinos, *desnaturaliza su presencia* y evidencia que, lejos de tratarse de un universo ajeno al mundo de la vida cotidiana, los centros clandestinos formaron parte de ella.”¹⁸⁹

¹⁸⁷ *Ibid*, p. 295.

¹⁸⁸ *Ibid*, p. 297. El énfasis es mío. Las imágenes que en 1984 habían circulado a través de la prensa eran fotografías sensacionalistas de exhumaciones de cadáveres de presuntos detenidos-desaparecidos en cementerios y fosas comunes.

¹⁸⁹ *Ibid*, p. 299. El énfasis es mío. Más adelante, el autor explica esta desnaturalización de la siguiente manera: “los centros clandestinos estaban cubiertos por un *doble velo fantasmal* que emanaba, por un lado, de su carácter secreto y, el otro, de las restricciones habituales a la vista pública de la sociedad civil que presentan las unidades militares y policiales”, p. 306 Una vez más, el énfasis es mío. Lo que esta imagen fantasmal constituye es una apariencia de las relaciones sociales, en este caso, del contexto de Argentina en la década de los 80, en la cual irrumpe una forma de representación novedosa, caracterizada por su acercamiento distanciado, casi científico, de un fenómeno que se había mantenido oculto en los medios de comunicación de la época. Este rasgo casi científico de la representación fotográfica incluida en el *Nunca más* puede remitirnos, en términos de Benjamin, al acercamiento casi teórico de Sander a la realidad social alemana, diversa, en la época del asenso del nacionalsocialismo.

En este sentido, podemos apreciar la manera en la que la producción de un archivo es capaz de *desnaturalizar* las relaciones sociales configuradas en un contexto histórico reciente, contemporáneo, justamente en el sentido en el que hemos caracterizado las experiencias no auráticas a partir de la teoría del arte de vanguardia de Benjamin. Si las experiencias auráticas y no auráticas se refieren a formas de la sensibilidad en el mundo moderno, como sostuve en la primera parte de este trabajo, debemos ser capaces de rastrear estas expresiones aún fuera del momento histórico en el que Benjamin introduce su tesis acerca de la decadencia del aura.

En el contexto de la Europa de entreguerras, la politización de la producción se presentaba, para Benjamin, en el formalismo propio de las vanguardias, pero sólo en tanto que éste era capaz de interrumpir la transmisión cultural que dominaba el discurso progresista de la época. Pero podemos ver cómo es que la politización de los medios de producción, en este caso, de la fotografía, no necesariamente debe presentarse bajo una apariencia compartida con las vanguardias que Benjamin apreció y defendió en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En el contexto negacionista de la sociedad argentina las fotografías que acompañan el informe *Nunca más* desnaturalizan la verdad social representada por los medios masivos de comunicación para ofrecer, en el presente de mediados de los ochenta de ese horizonte geográfico, una lectura del pasado reciente como un pasado abierto.

El mismo Crenzel analiza el papel de algunas imágenes que se produjeron acerca de la desaparición de personas en Argentina después del informe de la CONADEP. El caso del artista plástico León Ferrari puede ilustrar el uso del concepto de experiencia aurática y no aurática en el mismo sentido. En una edición conmemorativa de los 20 años del golpe de Estado de 1976, el diario *Página 12* presentó una nueva edición del *Nunca más*. Este tiraje de 75 mil ejemplares no incluía la selección de 27 fotografías presentes en su primera edición; en cambio, incorporó *collages* de León Ferrari que relacionaban a los culpables de los crímenes cometidos por la dictadura con los símbolos religiosos católicos –que incluían a la jerarquía católica argentina de esa época e imágenes del Vaticano–, el holocausto judío y los líderes nazis, así como “diversos hechos vinculados al ejercicio de la violencia étnica, colonial, racial o terrorista”; en suma, estos *collages* dejaron de presentar las desapariciones forzadas de personas como un fenómeno contrario a “los principios religiosos y políticos de Occidente, como lo había propuesto el *Nunca más*, para ser explicados como una expresión más de ese orden civilizatorio”.¹⁹⁰

¹⁹⁰ *Ibid*, p. 308. En 2006, un nuevo tiraje de 55 mil copias de esa edición del informe fue reeditado por el mismo diario.

La sugerencia de Crenzel es que en una escena pública distinta, la Argentina de los años 90, en donde la existencia del fenómeno de la desaparición de personas y otros delitos de la dictadura se encontraba legitimada gracias al trabajo de los organismos defensores de los derechos humanos y distintas instancias gubernamentales –como la CONADEP–, no se requerían nuevos testimonios que ratificaran esa existencia o que siguieran legitimando el discurso de los derechos humanos en el mismo sentido. Así, la nueva producción no procuró certificar la verdad de los informes ya conocidos, sino procurar una interpretación de su contenido “en términos históricos y filosóficos, proponiendo incluso, sentidos sobre el crimen y la dictadura opuestos a los del texto original.”¹⁹¹

Lo que Crenzel argumenta es que a pesar de la legitimidad del discurso del informe *Nunca más*, una actitud crítica en el contexto argentino posterior a la publicación y difusión de éste debe ser capaz de ampliar la mirada sobre los crímenes de la dictadura para establecer relaciones entre ésta y los modelos económicos, religiosos y políticos de los que se sirvió. En este sentido, los *collages* de León Ferrari irrumpen en la representación de un fenómeno social que puede volverse estática, para desnaturalizar, una vez más, sus contenidos como verdades legítimas o acabadas. La irrupción de Ferrari en la representación de la realidad social de la Argentina de los años 90 busca impedir la reificación de esa representación como realidad social, para problematizar en el presente el pasado que le fundó. Unas líneas de Kerry Bystrom, referidas a las fotografías de desaparecidos, podrían explicar mejor estos *collages*, como “espacios abiertos a la ambigüedad y a la resignificación” que revelan que “la ‘memoria’ no es una narración estable del pasado, sino un concepto en continuo cuestionamiento de su propio significado y de su propia práctica.”¹⁹²

Estos ejemplos muestran cómo en un horizonte histórico distinto del *hoy en día* benjaminiano los conceptos de experiencia aurática y no aurática pueden servirnos para profundizar en la comprensión de la apertura de la sensibilidad del sujeto moderno frente a los productos culturales con los que se enfrenta. Si la representación fotográfica de los centros clandestinos de detención en el *Nunca más* daba lugar a una experiencia no aurática de la realidad social argentina, tal como la había intentado moldear la dictadura y como se configuraba en los años que le siguieron, la producción de Ferrari constituye una tentativa por evitar que esa primera irrupción se agote en un lugar común, que se naturalice en una

¹⁹¹ *Idem.*

¹⁹² Kerry Bystrom, “Memoria, fotografía y legibilidad en las obras de Marcelo Brodsky y León Ferrari”, en Claudia Feld y Jessica Stites, (comps.) *El pasado que miramos*, p. 318.

concepción acabada del pasado reciente. Frente a la posibilidad de que ese primer archivo conduzca a experiencias auráticas, reificadoras, del pasado argentino, León Ferrari indaga en las relaciones entre el pasado dictatorial y el modelo económico capitalista neoliberal que imperó en la región, los intereses de los Estados Unidos en la misma y los valores religiosos y nacionalistas bajo los cuales las juntas militares se justificaban a sí mismas. En este sentido, los *collages* de Ferrari se presentan como un manotazo frente a la sedimentación de una representación de la realidad social, aun cuando ésta encerró una concepción crítica en su origen.

Pero el aspecto renovador de este grupo de *collages* no se encuentra en las relaciones que establece a través de distintas imágenes entre los actores involucrados en los crímenes de la dictadura y su justificación. Lo revolucionario de estos *collages* en el contexto histórico en el que aparecen es la forma en la que irrumpen en la representación social de esos crímenes. Al presentar su obra como *collages*, Ferrari se distancia de las representaciones objetivistas que renovaron la realidad social latinoamericana en los años 80 para proveer una representación abierta del pasado. Ofrece una concepción de la historia como un documento para ser leído al mismo tiempo que ofrece al receptor de la obra información para elaborar una interpretación. Así, estos *collages* muestran el pasado como pasado abierto.

Lo que estos ejemplos muestran es la manera en la que los conceptos de experiencia aurática y no aurática podrían permitirnos aproximarnos a esta *vuelta de siglo* para comprender nuevas formas de producción críticas en distintos ámbitos de la cultura. Si bien el concepto de vanguardia prácticamente ha sido reducido a una categoría histórica de la teoría y la filosofía del arte –referida a una forma de producción de la primera mitad del siglo XX–, lo que muestran las tesis de Walter Benjamin es que ésta podría ser útil para comprender qué formas de producción están dando lugar hoy en día a experiencias auráticas y no auráticas en torno a nuestro presente, nuestro futuro y nuestro pasado.

En este sentido, comprender que el momento aurático de la experiencia humana no se agotó con la decadencia del culto propio del mundo feudal nos sirve para reconocer que el fascismo, por ejemplo, no se trató de un momento de la historia que alcanzó su mayor apogeo en los años treinta del siglo pasado, sino de un momento extremo que puede reaparecer siempre que la política se estetice. Es por esto que la estética, entendida como teoría de la sensibilidad, figura en el pensamiento benjaminiano como el terreno en donde se desenvuelve la respuesta política al pensamiento totalitario, pues es en la comprensión de las nuevas formas de estetización de la vida política en donde pueden surgir nuevas tendencias para politizar la

producción artística y otros espacios de la cultura que vuelvan visible su propia historicidad, es decir, que muestren la apertura de la historia como método de conocimiento de las condiciones sociales de una época para señalar, finalmente, las posibilidades revolucionarias y el peligro que ronda cada presente.

Bibliografía.

Obras de Walter Benjamin consultadas.¹⁹³

Theodor Adorno y Walter Benjamin. Correspondencia (1928-1940), edición de Henri Lonitz, traducción de Jacobo Muñoz y Vicente Gómez, introducción de Jacobo Muñoz, Valladolid, Editorial Trotta, 1998.

The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940, editada por Theodor Adorno y Gershom Scholem, traducción al inglés de Manfred R. Jacobson y Evelyn M. Jacobson, Chicago, Chicago University Press, 1994.

Benjamin, Walter, (1924-1940), *Libro de los pasajes*, edición de Rolf Tiedemann, traducción de Luis Fernández Castañeda, Madrid, Akal, 2005.

Benjamin, Walter, (1924-1940), *The Arcades Project*, edición de Rolf Tiedemann, traducción de Howard Eiland y Kevin McLaughlin, Massachusetts, Harvard University Press, 2002.

Benjamin, Walter, (1929), “El surrealismo, última instantánea de la inteligencia europea” *Imaginación y sociedad, Iluminaciones I*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1980, pp. 41-63.

Benjamin, Walter, (1930), “Comentando a Brecht”, *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1975, pp. 47-55.

Benjamin, Walter, (1931), “Pequeña historia de la fotografía”, en Benjamin, Walter, *Sobre la fotografía*, selección y traducción de José Muñoz Millanes, Valencia, Pre-textos, 2008, pp. 21-53.

Benjamin, Walter, (1931), “¿Qué es el teatro épico?” (Primera versión), en *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1975, pp. 15-30.

Benjamin, Walter, (1934), *El autor como productor*, traducción y presentación de Bolívar Echeverría, México, Ítaca, 2004.

Benjamin, Walter, (1934), “Franz Kafka”, *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, traducción de Roberto Blatt, Introducción y selección de Eduardo Subirats, Madrid, Taurus, 1991, pp. 135-161.

Benjamin, Walter, (1935), “París, capital del siglo XIX” en: *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1972, pp. 171-190.

¹⁹³ En el caso de las obras de W. Benjamin decidí señalar entre paréntesis el año de la publicación de su versión original o, en su caso, el año de su redacción cuando alguna se publicó de manera póstuma.

Benjamin, Walter, (1936), “Carta de París”, en Benjamin, Walter, *Sobre la fotografía*, selección y traducción de José Muñoz Millanes, Valencia, Pre-textos, 2008, pp. 71-86.

Benjamin, Walter, (1936), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, traducción de Andrés Echeverría Waikert, Introducción de Bolívar Echeverría, México, Editorial Ítaca, 2003. La versión alemana consultada [en línea] <<http://walterbenjamin.ominiverdi.org/wp-content/kunstwerkbenjamin.pdf>> [Consulta febrero 2010]

Benjamin, Walter, (1938), “Dos iluminaciones sobre Kafka”, en *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*, Prólogo, traducción y notas de Javier Aguirre, Madrid, Taurus, 1980, pp. 197-221.

Benjamin, Walter, (1938), “El París del segundo Imperio en Baudelaire.” en: *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1972, pp. 21-83

Benjamin, Walter, (1938), “Gisèle Freund”, en Benjamin, Walter, *Sobre la fotografía*, selección y traducción de José Muñoz Millanes, Valencia, Pre-textos, 2008, pp. 87-89.

Benjamin, Walter, (1939), “París, capital del siglo XIX” (Segunda versión) en *Libro de los pasajes* edición de Rolf Tiedemann, traducción de Luis Fernández Castañeda, Madrid, Akal, 2005, p. 50-63.

Benjamin, Walter, (1939), “¿Qué es el teatro épico?” (Segunda versión), en *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1975, pp. 31-40.

Benjamin, Walter, (1939), “Sobre algunos motivos en Baudelaire,” en: *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1972, pp. 121-170.

Benjamin, Walter, (1940), *Tesis sobre el concepto de historia*, traducción e Introducción de Bolívar Echeverría, México, Ítaca, 2008.

Benjamin, Walter, *Sobre la fotografía*, selección y traducción de José Muñoz Millanes, Valencia, Pre-textos, 2008.

Otras obras consultadas.

Adorno, Theodor, *Prismas*, traducción de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962.

Adorno, Theodor, *Teoría estética*, traducción de Jorge Navarro, Madrid, Akal, 2006.

Arendt, Hanna, *Walter Benjamin; Bertolt Brecht; Herman Broch; Rosa Luxemburgo*, traducción de Luis Izquierdo, Barcelona, Anagrama, 1971.

Benjamin, Andrew, (ed.) *Walter Benjamin and Art*, Londres, Continuum, 2005.

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, traducción de Andrea Morales Vidal, México, Siglo XXI Editores, 1988.

Bystrom, Kerry, “Memoria, fotografía y legibilidad en las obras de Marcelo Brodsky y León Ferrari”, en Claudia Feld y Jessica Stites, (comps.) *El pasado que miramos*, Buenos Aires, Paidós, 2009, pp.315-336.

Buck-Morss, Susan, “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered,” *October*, 62, 1992, pp. 3-41.

Buck-Morss, Susan, *Dialectics of Seeing*, Massachusetts, MIT, 1989.

Buck-Morss, Susan, *Origen de la dialéctica negativa*, traducción de Nora Rabotnikof, México, Siglo XXI Editores, 1981.

Buck-Morss, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, traducción de Mariano López Seoane, Buenos Aires, Interzona Editores, 2005.

Cadava Eduardo, *Words of light. Theses on the photography of history*, Princeton University Press, 1997.

Cohen, Esther, “El mesianismo judío de Walter Benjamin”, en Finkelde, *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, Ciudad de México, UNAM, 2007, pp. 139-149.

Cohen, Esther, “Walter Benjamin y Franz Kafka: dos pepenadores en busca del mesianismo profano”, en Cohen Esther, (coord.) *Acta Poética*, No. 28, 1-2. Primavera-Otoño, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 2007, p. 49-71.

Cohen, Margaret, “La fantasmagoría de Walter Benjamin” en Uslenghi A., (comp.) *Walter Benjamin, culturas de la imagen*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, pp. 207-236.

Costello, Diarmund, “Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy”, en Uslenghi A. (comp.) *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010, pp. 99-140.

Crenzel, Emilio, “Las fotografías del *Nunca más*: verdad y prueba jurídica de las desapariciones”, en Claudia Feld y Jessica Stites, (comps.) *El pasado que miramos*, Buenos Aires, Paidós, 2009, pp. 281-313.

Díaz, Ariadne, “Huellas de las vanguardias”, en Vedda Miguel, *Constelaciones dialécticas. Tentativas sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Herramienta Ediciones, 2008.

Duttilinger, Carol, “Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the aura of photography”, en *Poetics Today*, 29:1, primavera, 2008, pp. 79-101.

Echeverría, Bolívar, “De la academia a la bohemia y más allá...” [en línea] <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/De%20la%20academia%20a%20la%20bohemia.pdf> [Consulta: Septiembre, 2010]

Eiland Howard, “Recepción en la dispersión”, en Uslenghi A., (comp.), *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010, pp. 53-74.

El sabotaje de lo real. Fotografía surrealista y de vanguardia, visiones cruzadas entre México y Europa desde los años veinte hasta los sesenta, Puebla, Museo Amparo y Centre Pompidou, 2009.

Ferrari León, *La bondadosa crueldad*, Buenos Aires, Argonauta, 2000.

‘Fotografía subjetiva’ *La contribución alemana 1948-1963*, traducción de Renate Hoffman, Stuttgart, IFA, 2004.

Frizot, Michel, (ed.) *A New History of Photography*, coordinador de la edición en inglés Colina Harding, Milán, Könemann, 1998.

Giles Steven, “Making Visible, Making Strange: Photography and Representation in Krakauer, Brecht and Benjamin”, [en línea] <http://www.americansuburbx.com/2009/10/making-visible-making-strange-2.html> [Consulta: Enero, 2011]

Jennings Michael, “Walter Benjamin y la vanguardia europea”, en Uslenghi A. (comp.) *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010, pp. 25-52.

Löwy, Michael. “Against the grain: the dialectical conception of culture in Walter Benjamin’s theses of 1940” en Steinberg, M. (edit.) *Walter Benjamin and the demands of history*, Nueva York, Cornell University Press, 1996, pp. 206-213.

Löwy, Michael, “La ciudad, lugar estratégico del enfrentamiento de clases. Insurrecciones, barricadas y haussmanización de París en el *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin” en *Herramienta. Revista de debate y crítica marxista*, Buenos Aires, Herramienta ediciones, 2010, pp. 11-24.

Löwy, Michael, “Objetividad y punto de vista de clase en las ciencias sociales”, en Löwy, Brossat y otros, *Sobre el método marxista*, México, Enlace Grijalbo, 1975, pp. 9-44.

Löwy, Michael, *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”*, traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, FCE, 2003.

Löwy, Michael, “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario”, en Cohen, Esther, (coord.) *Acta Poética*, No. 28, 1-2. Primavera-Otonoño, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 2007, p. 73-92.

Lukács, Georg, *Historia y conciencia de clase*, traducción de Manuel Sacristán, México, Grijalbo, 1969.

Margolin, Victor, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

Marx, Karl, *Contribución a la crítica de la economía política*, traducción de Pedro Scarón, Siglo XXI Editores, cuarta edición, México, 1990

Marx, Karl, *El capital*, traducción de Wenceslao Roces, tercera edición, México, FCE, 1999.

Menke, Christoph, *The Sovereignty of Art*, traducción al inglés de Neil Salomon, Massachusetts, MIT, 1999.

Mertins, Detlef, y Jennings, Michael, G, *An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design and Film, 1923-1926*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2010.

Moholy-Nagy, László, *Pintura, fotografía, cine, y otros escritos sobre fotografía*, traducción de Gonzalo Velez y Cristina Zelich, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

Moholy-Nagy, László, *The new vision and abstract of an artist*, Nueva York, George Wittenborn, 1947.

Neil Leach, *La an-estética de la arquitectura*, traducción de Fernando Quesada, Barcelona, Gustavo Gili, 1999.

Newhall, Beaumont, *The History of Photography*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1997.

Pilatowsky, Mauricio, “El Ángel de Benjamin y los vientos del pasado” [en línea] <http://mauriciopilatowsky.blogspot.com/2010_10_01_archive.html> [Consultado en Diciembre, 2010].

Pilatowsky, Mauricio, “El Kafka de Benjamin”, en Finkelde Dominik y otros (coord.) *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, México, Ciudad de México, UNAM, pp. 19-31.

Pilatowsky, Mauricio, “Los abrevaderos cabalistas de la literatura kafkiana”, en Cabrera I. y Silva C. (comps.) *Umbrales de la mística*, México, UNAM-IIFs, 2006, pp. 127-158.

Scholem Gershom, *Walter Benjamin, historia de una amistad*, traducción y presentación de J. F. Yvars y Vicente Jarque, Barcelona, Ediciones península, 1987.

Scholem Gershom, *Walter Benjamin y su ángel*, traducción de Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati, Buenos Aires, 2003.

Steinberg, Michael, (ed.), *Walter Benjamin and the demands of history*, Nueva York, CUP, 1996.

Wizisla Erdmut, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*, traducción de Griselda Mársico, Buenos Aires, Paidós, 2007.

Wolin, Richard, *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*, Berkeley, University of California, 1994.

Tzara Tristan, “Photography from the Verso”, (traducido del francés al alemán por Walter Benjamin), en *G: Material zur elementaren Gestaltung*, no. III, 1922, versión facsimilar en Mertins Detlef y Jennings Michael, *G, An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design and Film, 1923-1926*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2010.